

---

## Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image

Thomas Carrier-Lafleur

---



**Éditeur**

Éditions Téraèdre

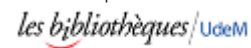
**Édition électronique**

URL : <http://entrelacs.revues.org/428>

DOI : [10.4000/entrelacs.428](https://doi.org/10.4000/entrelacs.428)

ISSN : 2261-5482

Ce document vous est offert par  
Bibliothèques de l'Université de Montréal



**Référence électronique**

Thomas Carrier-Lafleur, « Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 02 août 2013, consulté le 18 juillet 2017. URL : <http://entrelacs.revues.org/428> ; DOI : [10.4000/entrelacs.428](https://doi.org/10.4000/entrelacs.428)

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 juillet 2017.

Tous droits réservés

---

# *Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image*

Thomas Carrier-Lafleur

---

L'esprit est une sorte de théâtre où différentes perceptions font successivement leur apparition, passent, repassent, glissent et se mêlent en une infinie variété de positions et de situations. Il n'y a en lui proprement ni simplicité en un moment, ni identité en différents moments. La comparaison du théâtre ne doit pas nous induire en erreur. Ce sont seulement les perceptions successives qui constituent l'esprit. Nous n'avons pas la plus lointaine notion du lieu où ces scènes sont représentées ni des matériaux dont il se compose.

— David Hume, *Traité de la nature humaine*

- 1 À la recherche du temps perdu se clôt sur une scène mondaine, nommée le « Bal de têtes », qui se caractérise par le traitement paradoxal que Proust fait du temps : il s'agit bien d'un temps retrouvé, tel est d'ailleurs le titre du volume, *mais retrouvé tel qu'on ne l'avait jamais vu, touché, expérimenté*. Ce dernier moment du roman est le retour du héros à Paris, après de longues années marquées par la guerre et la maladie, mais durant lesquelles l'écriture est absente. Résolu à se détourner de son aspiration vers la création littéraire, il accepte une invitation des Guermantes, ce qui l'amènera à refaire connaissance avec les principaux acteurs de sa vie parisienne. Or, cette re-connaissance n'est pas l'occasion d'une répétition des affectations mondaines, mais, au contraire, celle d'une expérience esthétique et affective primordiale. La vue des convives, méconnaissables, alourdis et transformés par les années, devenus *autres*, produit chez le héros des effets qu'il devra lui-même reproduire dans l'œuvre d'art. Toutefois, est-ce seulement une question de vue, ou n'y a-t-il pas quelque chose d'autre que du visuel dans ces images du temps ? Est-il possible qu'une autre expérience vienne doubler l'expérience visuelle qui, par le fait même, serait également en mesure de structurer autrement notre rapport aux images ?

- 2 Ces questions nous permettront d'entrer dans le vif de notre sujet : la « méthode » propre au film *Passion* (1982) et aux *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard. Nous défendrons l'hypothèse selon laquelle, pour déployer au maximum la puissance réflexive de cette œuvre, il nous faut faire basculer la primauté du visuel dans l'image cinématographique vers une certaine logique de *l'image tactile*, où le toucher est plus important que le voir. Il y a une forme de pensée propre au toucher, comme le remarquait par exemple Henri Focillon dans un livre justement célèbre, lorsqu'il faisait entre autres l'« éloge de la main ». Non seulement l'art se fait avec les mains, mais aussi faut-il rendre au corps entier sa capacité de réflexion : « l'esprit fait la main, la main fait l'esprit<sup>1</sup> ». Certains gestes ne peuvent pas être réduits à l'action effectuée et au mouvement parcouru. Ce sont, par exemple, les gestes du pianiste, du chef d'orchestre. Au cinéma, on peut penser aux gestes des « modèles » dans les films de Bresson, en ce que le corps et ses mouvements y sont irréductibles à l'histoire racontée. L'image tactile est tributaire de cette puissance réflexive et créatrice du corps. Certains penseurs du cinéma ont par ailleurs proposé de séparer les cinéastes modernes en deux « clans » : d'une part, ceux qui croient au corps et, par le fait même, au geste et au toucher ; d'autre part, ceux qui croient au cerveau et à la vue. D'un côté, nous aurions Godard, Bresson, Cassavetes, et, de l'autre, Resnais, Kubrick, Ophüls. Cette opposition est toujours d'actualité, si toutefois elle n'incarne pas une fin en soi, mais plutôt un début dans la vie des images. En effet, un rapport de coexistence est bel et bien possible entre le « cinéma du corps » et le « cinéma du cerveau », si l'on accepte de renverser la perspective habituelle en attribuant au toucher une dimension réflexive et en octroyant à la vue un pouvoir d'action. « Cinéma du corps » et « cinéma du cerveau » sont alors deux formules faisant chacune état d'une composition spécifique d'images à la fois visuelles et tactiles. Nous nous intéresserons ainsi à ce « rapport », comme on dit en chimie, qui caractérise le cinéma du corps et des images tactiles, à partir de la méthode de composition développée par Godard dès le début des années 1980 et qui connaîtra son apothéose dans les *Histoire(s) du cinéma*.
- 3 Comme le remarque Yves Citton dans un livre auquel doit beaucoup le présent article<sup>2</sup>, il manque à la langue française un verbe, celui de « gester ». Son plus proche parent, « gesticuler », a une dimension trop péjorative pour exprimer la pensée qui se dessine à travers nos gestes : une pensée propre au corps en cela que celui-ci la rend visible, une pensée que l'on pourrait presque toucher. Or, c'est ici que Proust est à nouveau éclairant, en préfigurant de manière romanesque plusieurs intuitions qui seront celles de Godard en tant qu'« historien » du cinéma. Un passage du « Bal de têtes » nous servira donc de tremplin pour effectuer notre saut qualitatif dans l'univers godardien de la mosaïque des images tactiles, passage où il est question des convives dont le corps a été transformé par le temps :

« Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d'Argencourt et son personnage, on lisait un certain chiffre d'années, on

reconnaissait la figure symbolique de la vie non telle qu'elle nous apparaît, c'est-à-dire permanente, mais réelle, atmosphère si changeante que le fier seigneur s'y peint en caricature, le soir, comme un marchand d'habits<sup>3</sup>. »

- 4 Que se passe-t-il ici ? En déployant la lanterne magique du héros comme métaphore du cinéma, ce qu'a d'ailleurs brillamment repris Raoul Ruiz dans son adaptation du *Temps retrouvé* (1999), Proust insiste sur la nécessité de la coexistence entre la vue et le geste, entre l'esprit et le corps. Pour que ceux-ci puissent extérioriser le temps retrouvé, afin de rendre visible ce qui en principe ne l'est pas, le romancier propose ici l'image de la virtualisation des corps. Il s'agit d'une image tactile, puisque ce qui est vu – les corps des convives, et particulièrement celui du duc d'Argencourt – vient restructurer la manière de voir. La métaphore cinématographique de la lanterne magique vient souligner qu'un autre mode de vision est nécessaire. La présence des convives, « baignant dans les couleurs immatérielles des années », ne saurait se limiter à leur présence physique. À suivre les intuitions mi-romanesques et mi-cinématographiques de ce passage du *Temps retrouvé*, on découvre ainsi quelques conditions de félicité de l'image tactile, à savoir la virtualisation des corps et, par là même, l'ontologie variable du virtuel. Le corps, une fois irréductible à sa seule présence physique, fait exister un espace virtuel où le temps lui-même bifurque. En effet, que cherche le héros du « Bal de têtes » ? À lire à même le corps des convives différents pans de sa propre vie et, plus encore, l'histoire de tous les hommes en ce qu'ils baignent dans le temps tout en l'extériorisant. Or, à ce moment précis du roman<sup>4</sup>, le héros nous semble être dans une position analogue à celle d'un autre « narrateur » : celui des *Histoire(s) du cinéma*, c'est-à-dire Godard lui-même, ou Godard jouant Godard. Une fois que nous nous serons penchés sur cette analogie qui n'est pas que fantaisiste, nous insisterons sur la dimension tactile de l'image godardienne, de l'importance du geste dans la démarche du cinéaste, puis du rôle de celle-ci dans la construction parallèle d'histoire(s) et de fictions.
- 5 La comparaison Proust/Godard n'est pas nouvelle. On pourrait même dire qu'elle est usée, car on la retrouve dans bien des biographies et études sur le cinéaste, mais de façon métaphorique toujours. L'inverse est évidemment moins fréquent. Si on a pu qualifier Proust de « cinéaste » en puissance<sup>5</sup>, personne n'a encore montré qu'il est essentiellement godardien. Mais, ne sait-on jamais, cela arrivera peut-être un jour. En revanche, dans son bel ouvrage sur les *Histoire(s), Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Jacques Aumont revient à quelques reprises sur ce raidillon aux aubépines qui nous ferait passer du côté de chez Proust à celui de chez Godard, dans un va-et-vient qui ne favoriserait pas celui-ci par rapport à celui-là. Par exemple, sur l'importance du sentiment, Aumont affirme, après avoir cité un mot de Godard (« je suis une émotion d'émotion ») : « Posture d'artiste qui n'est pas sans précédents, et ce n'est pas un hasard s'il cite plusieurs fois Marcel Proust ; comme Proust, Godard multiplie les “je”, les images de lui-même, les allusions à son corps ou les analyses ou descriptions de sentiments ; comme Proust, il s'efface infiniment devant ce qui seul compte : ce “il” – le roman, le film – qui doit croître tandis que lui va diminuer, et qui seul conservera ce qui peut l'être<sup>6</sup> ». Cette multitude énonciative est en effet primordiale pour la structure de ce que Proust nomme « recherche » et Godard « histoire ». Multiplier les « je » n'est en aucun cas une stratégie publicitaire pour annoncer le retour triomphal de la subjectivité comme levier du discours, même si le roman de Proust comme le film de Godard sont éminemment « personnels ». Au contraire, la multiplication des points de vue *singuliers* est pour nos deux auteurs une manière d'atteindre l'*objectivité* du monde et des êtres, au sens où l'entend aussi Bergson<sup>7</sup>, philosophe important à la fois pour Proust et pour Godard.

L'image tactile, par sa spirale dialectique (virtualisation des corps et actualisation des temps), est entre autres ce qui rend possible et effective cette multiplicité.

- 6 Néanmoins, à poursuivre le raisonnement d'Aumont (p. 225), on lit : « Place sur la terre, place dans l'art, place dans le siècle. Il s'agit toujours de savoir qui l'on est, de quoi l'on est capable. Le Godard des *Histoires* [sic] se pose en frère, en semblable du Proust de la *Recherche*, qui a enfin au terme d'une vie corps et âme vouée à son art, à la solitude comme exercice de la joie, au sacrifice de la dimension personnelle, atteint le cœur de ce qu'il peut ». On ne reviendra pas sur l'expression « du Proust de la *Recherche* » (y a-t-il vraiment un *autre* Proust ?), mais plutôt sur la dramatisation du statut de l'artiste. Quoi qu'en laisse penser ce passage d'Aumont, Proust et Godard ne sont pas des artistes de la solitude abstraite. Le fait est que la *Recherche du temps perdu* n'est pas la retraite du héros vers la solitude, mais à l'inverse la redécouverte de la mondanité où les feux de la rampe propres à la lanterne magique du temps enveloppent les corps transmués des convives et créent ainsi des images tactiles que le romancier en puissance devra *monter*. La mondanité permet au héros de vivre avec les images. C'est seulement à l'étape suivante, celle du montage, que la solitude sera nécessaire. De façon analogue, pour faire l'histoire de sa propre vie, ou pour faire l'histoire du cinéma – ce qui, pour Godard, est par nature la même chose –, il s'agit d'actualiser le temps dans le corps compris comme espace-milieu où se jouent les différentes vies de l'image. Ce que ce court passage du *Temps retrouvé* nous permet de comprendre, c'est que pour matérialiser et rendre sensible le temps dans toutes ses dimensions, l'image, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, n'a d'autre choix que de se donner à nous dans un *présent tactile* : un bloc de virtuel où s'entremêlent les temporalités. Le passé immémorial, celui dont on n'a aucun souvenir, donc aucune image préconçue, n'est possible que dans la pointe même du présent en ce qu'il est un espace-temps stratigraphique et plurimodal. C'est pourquoi il est nécessaire de « lire sur plusieurs plans à la fois », comme le pensait Proust. Le temps s'actualise dans cette cime du présent qui, pour sa part, s'incarne à même le corps virtuel, véritable mosaïque des années. Nous nous autorisons ainsi à employer l'expression « image tactile » pour définir ce avec quoi Godard doit composer dans ses *Histoire(s)* pour *re-mont(r)er le temps*. Par contre, nous n'entrerons pas dans le détail des *Histoire(s)*, mais tenterons plutôt un survol de leur méthode et de leurs conditions d'existence, avec deux principaux leviers interprétatifs : cette valeur tactile des images-temps telle que nous avons commencé à la définir, ainsi que le rôle du geste dans cette enquête esthétique.
- 7 L'archéologie du cinéma que sont les *Histoire(s)* ne tombe pas du ciel des idées pour atterrir à même la filmographie de Godard. Le soin par lequel le cinéaste a monté en puissance la valeur tactile des images de cinéma, ce à quoi s'ajoute son attention particulière pour la surenchère dialogique des gestes, est la clé d'interprétation majeure du cinéma de Godard, au moins depuis les débuts des années 1980. On ne donnera qu'un exemple de ses films précurseurs, le plus significatif, celui de *Passion*, réalisé six années avant le premier « chapitre » des *Histoire(s)*.
- 8 La rupture sensori-motrice est une caractéristique non négligeable de l'histoire telle que pratiquée cinématographiquement par Godard. Il est impossible de penser l'histoire par la linéarité. C'est ce que montre *Passion* : nous suivons le tournage d'un film qui a la vocation démesurée de raconter « l'histoire de l'humanité », comme le dit son réalisateur Jerzy, un émigré polonais venu tourner en France, alter ego évident de Godard qui se sent comme un exilé dans le monde du cinéma. Ce grand métafilm<sup>8</sup> préfigure les *Histoire(s)* en mettant en récit (avec certaines variantes, cela va de soi) leur méthode de composition :

cette histoire de l'humanité, le cinéaste Jerzy la filme sous la forme d'une série de tableaux vivants, reproduisant eux-mêmes plusieurs chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture, de Goya à Rembrandt, en passant par Delacroix et Le Tintoret. Plus encore, ce qui intéresse Godard – il le dira à sa façon dans *Scénario du film « Passion »* (1983) – n'est pas tant la composition picturale de l'image que sa teneur tactile. Dans ce *Scénario*, tourné un an après le film dont il se veut pourtant la prémisse, on voit Godard dans une salle de montage, jouant au chef d'orchestre devant un écran blanc sur lequel, grâce à la vidéo, apparaîtront des images de *Passion*. Godard, voulant retracer la genèse de ce film – ce qui explique pourquoi il est question de « scénario » –, donne l'impression qu'il contrôle la succession des images sur l'écran par le simple mouvement de ses mains. On serait tenté d'avancer qu'il préfigure par là les gestes de Tom Cruise dans *Minority Report* (2002), alors que celui-ci manipule sur un dispositif inoubliable les images de crimes à venir qu'il a pour mission d'arrêter. Le « scénario » de *Passion* n'est donc pas le degré zéro de l'histoire qui sera celle du film, mais, ce qui est bien différent, un commentaire sur la nature des images et sur le rôle capital du toucher dans leur élaboration. Le corps de Godard, filmé de dos, est comme virtualisé par l'écran blanc qui lui fait face, et sur lequel il fait naître, par un simple geste de la main, toute une symphonie d'images. La salle de montage, lieu où normalement les images sont réduites afin de se constituer en fiction cohérente et linéaire, est ainsi détournée au profit d'une expérimentation proprement tactile. Godard, scénarisant son film *Passion* dans un après coup réflexif, est en train de « gester » la fiction propre à ses images.

- 9 Les tableaux choisis par Jerzy le sont pour leurs personnages, et plus spécifiquement pour leurs postures et leurs gestes. *Passion* est un film sur l'adéquation entre la dimension sérielle de l'histoire (la série n'est en rien l'égale de la chronologie) et celle substantielle des images cinématographiques. C'est de cette manière qu'il faut comprendre la formule souvent répétée de « cinéma dans l'histoire » et particulièrement dans l'histoire du vingtième siècle<sup>9</sup>. Ainsi entendu, le studio devient non pas un laboratoire de la vue qui donnerait à l'œil de la caméra des informations privilégiées, mais la scène historique, l'espace-temps où viennent se structurer les différents corps de l'histoire, et où viennent s'effectuer les différents gestes, en vue d'une mise en série (montage) de tous ces éléments. Le plateau de tournage de *Passion*, avec ses ré duplications que sont l'usine (où travaillent les jeunes filles en fleurs des tableaux vivants) et l'hôtel (où loge l'équipe technique), est la continuation de la scène proustienne du *Temps retrouvé*. Le corps des modèles<sup>10</sup>, à l'instar de celui des convives, souligne la dislocation du rapport unilatéral entre le regard et ce qui est regardé, grâce à l'explosion de la valeur tactile des images qui introduit une nouvelle forme de pensée à même la vue. Et que fait d'autre ce cinéma des corps et des gestes, celui de Jerzy, celui de Godard ? Il actualise l'Histoire en histoires, déjà.
- 10 Par les techniques qui en rendent possible la réalisation – la vidéo et la télévision –, les *Histoire(s)* font la reprise de l'image tactile telle que nous avons pu la découvrir sommairement dans *Passion* et son *Scénario* (image tactile de l'Histoire : la série des événements de l'humanité est analogue à la série des tableaux, qui elle-même s'intensifie en une série de gestes). Le problème de la croyance – croire aux images pour croire à l'humain, par l'entremise du geste comme pointe intensive de vérité – a remplacé celui de la connaissance. D'une certaine manière, cette question de la croyance en ce monde était encore une fois celle du héros de Proust devant les images de la vieillese tragi-comique du « Bal de têtes ». Au cinéma en général et chez Godard en particulier, cet enjeu de la

croyance est fécond en cela qu'il peut se décliner en divers modes : technique, ontologique, esthétique, pour ne nommer que ceux-là. Or, la technique est justement ce qui introduit une différence entre les entreprises filmiques de *Passion*, de son *Scénario* et des *Histoire(s)* : de la pellicule 35 mm, on passe à la vidéo, pour arriver à la diffusion télévisuelle de la vidéo. Il est évident que cette transformation médiatique des images tactiles de l'Histoire et des histoires est pleine de conséquences qui ne sauraient se réduire à la technique « sèche » (dans la technique, il y a toujours quelque chose d'autre que ce que l'on entend généralement par technique<sup>11</sup>). C'est du moins ce que nous tenterons de démontrer afin de poursuivre et conclure notre survol de la méthode godardienne.

- 11 Le corps, pas moins que l'image, est sous l'influence de la technique. C'est un constat qui en soi n'a rien de négatif, au contraire. De la reproductibilité technique caractéristique des arts modernes de l'image – photographie et cinéma –, est engendrée la dualité benjaminienne entre les valeurs d'aura et d'exposition sur lesquelles il n'est sans doute pas nécessaire de s'étendre. La technique est la frontière entre les arts, mais une frontière qui ne serait pas tant une limite qu'un lieu d'échange et de transformation. Le principe des vases communicants entre l'aura et l'exposition est l'un de ces échanges : lorsqu'une nouvelle technique voit le jour (encore nous faudrait-il développer de façon réaliste cette métaphore de la naissance, que nous demandons néanmoins au lecteur de ne pas rejeter), elle injecte aux « anciennes » techniques une nouvelle dose d'aura. L'œuvre de Proust nous donne une manifestation très claire de ce phénomène. En effet, Proust, bien que son roman soit riche d'intuitions qui ne peuvent être adéquatement comprises qu'une fois transportées dans la grande diégèse du « cinématographique », fait partie de ces auteurs contemporains de l'invention du cinématographe pour qui l'appareil des Lumières n'a que peu d'intérêt esthétique, contrairement à la photographie ou, on l'a vu, à la lanterne magique. Pour cette génération de romanciers<sup>12</sup>, bien qu'ils n'emploient pas ces mots, la photographie est un médium auratique, alors que l'image cinématographique est maudite par un trop haut degré d'exposition, tel Cocteau dans son *Testament d'Orphée* (1960) qui dit avoir une « terrible visibilité ».
- 12 Contrairement à ce que l'on entend souvent, on peut en déduire que l'arrivée de la télévision puis de la vidéo (à laquelle il faudrait ajouter le numérique) ne sonne en rien le glas du cinéma, pas plus que celui-ci n'a tué la photographie. La télévision et la vidéo – plutôt, les nouvelles images qu'elles sont à même de produire – redonnent au cinéma une valeur auratique, ce dont est bien conscient Godard, se confiant à Ishaghpour : « je dirais qu'*Histoire(s) du cinéma* est le résultat de trente ans de vidéo<sup>13</sup> ». Faire l'histoire du cinéma n'aurait donc pas été chose possible pour Godard sans l'apport de la vidéo, auquel il faut ajouter la télévision, second élément de l'équation. *L'hybridation* se donne ainsi comme le principe directeur de cette entreprise où le cinéaste, tel le héros de Proust, tente de lire sur plusieurs plans à la fois : histoire du siècle valant pour l'histoire du cinéma, histoire du cinéma valant pour l'histoire de l'humanité et des arts, histoire des corps et des gestes valant pour l'histoire des œuvres. Et qu'elle peut être l'image de cette hybridation, sinon la *mosaïque* ?
- 13 On retrouve ici les théories développées par le sociologue des médias Marshall McLuhan – oui, celui d'*Annie Hall* (1977) – par exemple lorsqu'il écrit :
- « Le mur de briques n'est pas une forme en mosaïque, et la mosaïque n'est pas une structure visuelle. La mosaïque est *visible*, tout comme la danse, mais n'est pas *structurée* visuellement ; elle n'est pas non plus un prolongement du sens de la vue. La mosaïque, en effet, n'est pas uniforme, continue, ni formée d'éléments répétés.

Elle est discontinue, géométriquement indéveloppable, non linéaire, comme l'image tactile de la télévision. [...] La forme mosaïquée de l'image de télévision exige une participation et un engagement profond de tout l'être, tout comme le sens du toucher. »

14 Puis à la page suivante :

« L'image de télévision, en somme, plus encore que l'icône, est un prolongement du toucher. Là où elle se heurte à une culture alphabétique, elle épaissit nécessairement le mélange sensoriel, en transformant des prolongements fragmentaires et spécialisés en un inextricable filet d'expériences. Une transformation de ce genre est évidemment un "désastre" pour une culture alphabétisée et spécialisée : elle contredit bien des attitudes et bien des méthodes révérees ; elle diminue l'efficacité de ses techniques pédagogiques de base et la pertinence de son programme scolaire. Ne serait-ce que pour cette raison, il importe de comprendre le dynamisme de ces formes alors qu'elles nous assaillent et s'assaillent entre elles. La télévision engendre la myopie<sup>14</sup>. »

15 De là les lunettes de plus en plus épaisses de Godard alors que filent les années et que coule l'eau sous les ponts des querelles ? En tout cas, d'une manière qui nous semble tout à fait sérieuse et vérifiable, il y a des connexions indéniables entre ces idées à la limite de la prophétie de McLuhan en 1964, et le projet godardien des *Histoire(s)* qui se réalisera une trentaine d'années plus tard. La télévision permet une nouvelle forme de pédagogie, certes, mais à aucun moment elle n'est donnée comme telle. En d'autres mots, le simple fait de diffuser les histoires du cinéma à la télévision plutôt que de les projeter sur le sacro-saint écran blanc d'une salle de cinéma n'est pas en soi un geste hardi, mais le début d'une dislocation de l'apprentissage que le réalisateur devra reprendre à bon escient.

16 Pensons par exemple au phénomène du zapping – contrôler les images du bout de nos doigts –, que Godard met en scène de manière à la fois démesurée par sa fréquence, mais subtile par son utilisation. Le zapping, cette nouvelle manière de faire l'Histoire du bout des doigts, permet donc une nouvelle série d'adéquations : adéquation entre la nature tactile de l'image de télévision et la méthode, tactile elle aussi, qui permet l'enchaînement escamoté de telles images ; adéquation entre le geste du spectateur à la télécommande et celui du cinéaste-historien (« zapper » entre les différents gestes qui forment les histoires de l'Histoire – des *gestes-formes*, donc, à savoir la mise en puissance de la valeur formelle du geste en tant qu'élément constitutif des œuvres de l'art<sup>15</sup>). Godard semble dire que des processus émergent des différents gestes de l'histoire du cinéma, puisqu'ils sont sous l'emprise d'un devenir formel. Plus encore, la clé d'interprétation de ces gestes n'est pas que la cinéphilie, mais bien l'histoire de l'humanité comme la grande table des gestes. Sans le savoir ou, du moins, sans le savoir consciemment, le cinéma – au-delà de la lettre de ses récits – a enregistré une reprise de l'histoire de l'humanité, à travers sa captation des gestes de l'Homme. Voilà ce qui paraît avoir intéressé Godard qui, à la veille du centième anniversaire du médium cinéma, s'est lancé dans le projet d'une double histoire. Or, cette double histoire ou cette histoire double serait impossible, il n'est pas inutile de le répéter, sans, non pas le progrès mais la *bifurcation* technique que représentent la vidéo et la télévision.

17 Peut-être que pour Godard on ne peut que « faire l'histoire » alors que le monde et l'image sont en crise. Ce serait le côté romantique du cinéaste. D'accord, mais cette crise est aussi synonyme d'une répétition créatrice, c'est-à-dire d'un renouveau. Par ses gestes, le cinéma a donc malgré lui enregistré une histoire de l'humanité (gestes du travail, gestes de l'amour, gestes de la peur, gestes du pouvoir, etc.), mais le paradoxe est que



cette histoire était sans historien. Ici arrive Godard. Il fallait quelqu'un qui s'autoproclame l'historien de cette histoire, le metteur en scène de ces gestes. Pour des raisons qui dépassent la technique (un exemple de technique : la difficulté de faire des surimpressions d'images avec la pellicule 35 mm), l'aspirant historien a dû pratiquer pendant trente années un *autre* médium que le cinéma, afin un jour d'être en mesure de faire *son* histoire. L'histoire du cinéma ne pouvait qu'être une histoire vidéo, car ce nouveau médium rend possible, donne à voir et presque à toucher les séries inédites de gestes, dont un des premiers est James Stewart portant à ses yeux son appareil photographique à long objectif, mais détournant son regard à gauche soulignant comme il le faut la nécessité de la bifurcation et de la transversale. Mais, sans la télévision, la vidéo est un médium sans maison. La diffusion télévisuelle des gestes s'inscrit bel et bien dans ce que McLuhan nomme la « mosaïque », c'est-à-dire une conception à la fois tactile et bifurquante de l'apprentissage. Faire l'histoire télévisuelle des gestes à l'heure de la vidéo revient à repenser complètement les fictions de l'histoire et les vies de l'image, ce qui ne déplaît certainement pas à Godard historien.

- 18 Et le numérique ? La question n'est évidemment pas de mince importance, et nous regrettons de la traiter en conclusion de notre réflexion sur la méthode des *Histoire(s)* godardiennes. « La vidéo venait du cinéma, maintenant on ne peut pas dire que l'informatique vient du cinéma<sup>16</sup> », disait Godard à Ishaghpour un peu avant l'an 2000. Cette position est discutable. D'abord d'un point de vue généalogique : comme nous l'avons montré, trop brièvement, la vidéo ne vient pas *que* du cinéma, elle vient aussi et surtout de la télévision (les premières caméras vidéo étaient justement utilisées sur les plateaux de télévision, pas sur les plateaux de cinéma, sauf chez Godard et pour la pornographie – cf. l'excellent *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson, réalisé en 1997). Puis, si on ne peut pas dire que l'informatique – et donc l'image numérique – vient du cinéma, il n'est pas impossible d'affirmer que le cinéma a été et continue d'être son principal débouché, en ce qu'il permet à l'industrie informatique des images numériques de garder financièrement la tête hors de l'eau.
- 19 De toute façon, la question de la paternité n'est pas de première importance, puisqu'on sait, depuis McLuhan, que le contenu de tout nouveau médium n'est rien d'autre que les anciens médias eux-mêmes. « Chaque nouvelle technologie crée un milieu, vu en soi comme corrompu et dégradant, mais qui transforme cependant son prédécesseur en forme d'art<sup>17</sup> ». C'est ce que nous disions plus haut sur le rapport entre la valeur d'aura et la valeur d'exposition. Mais on a aussi vu que l'aura propre à toutes formes d'images, bien qu'elle soit régulièrement mise à l'épreuve, trouve toujours une manière de se relocaliser. Ainsi retrouve-t-on le geste, car il semble être aujourd'hui l'une des dernières forteresses de la valeur auratique des images (jamais la valeur d'exposition ne pourra enlever au geste sa poésie, ce quelque chose de lointain à même ce qui est pourtant tout près), qu'elles soient « anciennes » ou « nouvelles », et le geste confirme du même coup l'hypothèse de leur dimension essentiellement tactile.
- 20 À « gester » avec Godard, on se rend bien compte que le temps n'est pas linéaire et qu'une des caractéristiques majeures de l'histoire est de se répéter, comme le pianiste ou la danseuse répètent les mêmes gestes pour aller de l'avant. Le geste est riche de l'avenir de la mémoire. En ce sens, et ce sera notre dernier mot, le numérique ne fait que mettre à nouveau l'accent sur la dimension intrinsèquement tactile et organique des images, en tant qu'elles sont, plus que jamais, une extension de nous-mêmes, c'est-à-dire à *portée de main*.

---

## NOTES

1. Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main* [1943], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2010, p. 128.
2. Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », Paris, 2012.
3. Marcel Proust, *Le temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 503.
4. Lequel a bien été repéré par Deleuze : « Toujours l'image-temps directe nous fait accéder à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'ils tiennent dans l'espace. Proust parle alors en termes de cinéma, le Temps montant sur les corps sa lanterne magique et faisant coexister les plans en profondeur » (*Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 56-57).
5. Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche de Proust », dans *La Revue de Cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 18-37. Que le lecteur nous permette de souligner notre thèse en préparation, *Proust et le cinéma. Temps, images et adaptations*, sous la direction de Maxime Scheinfeigel (Université Paul-Valéry, Montpellier III) et de Guillaume Pinson (Université Laval, Québec).
6. Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 212.
7. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], dans *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 57 : « nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu, objectif ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement ».
8. Non pas au sens de Gérard Genette (*Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004), mais selon la définition qu'en donne Marc Cerisuelo dans *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 2000. Pour Genette, c'est le film B qui est mis en abyme dans le film A qui est un métafilm. Pour Cerisuelo, c'est le film A qui est un métafilm, en ce qu'il met en scène la production, la réalisation et la réception du film B. On en profitera au passage pour souligner que le grand métafilm de Godard, le plus caractéristique de son cinéma compris comme un tout, n'est pas *Le mépris*, mais *Passion*, bien que plusieurs analogies entre ces deux œuvres soient possibles voire souhaitables.
9. Voici un exemple parmi d'autres, tiré du dialogue entre Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000, p. 8. C'est Ishaghpour qui parle (et qui souligne) : « 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<sup>e</sup> 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 ».
10. « Modèle. Tu lui dictes des gestes et des paroles. Il te donne en retour (ta caméra enregistre) une substance », Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 41. L'auteur souligne.

11. Sur ce point, voir le passionnant ouvrage de Bruno Latour, *Aramis ou L'amour des techniques*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui : Anthropologie des sciences et des techniques », 1992. Dans le même ordre d'idées, il nous paraît logique de souligner la réédition de l'ouvrage de Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2012.
  12. De laquelle il faut exclure Anatole France, grand amateur de « vues ».
  13. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 29.
  14. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968, respectivement p. 379 et p. 380 pour les deux citations. L'auteur souligne.
  15. Aumont s'est posé la question sans pour autant y répondre, car sans doute ce n'était pas son problème : « il faut essayer de savoir *ce que peut* un geste de cinéma » (*Amnésies*, op. cit., p. 15. L'auteur souligne).
  16. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 22.
  17. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 14.
- 

## RÉSUMÉS

Dans cet article, suite à une analogie entre Proust et Godard concernant la dimension tactile des images et leur rapport au temps, sera proposé un survol analytique de la méthode de composition qui caractérise certaines entreprises filmiques de Jean-Luc Godard à la suite de sa période vidéo : *Passion*, son *Scénario* et, pour la plus grande part de notre texte, les *Histoire(s) du cinéma*. Au cours de cette réflexion sur la corporéité des images, l'accent sera essentiellement mis sur le geste en tant qu'élément génétique rendant possible la création de séries historiques, techniques et fictionnelles. Puis, l'attention se portera vers la question du support, de la pellicule 35 mm jusqu'au numérique, en passant par la télévision et la vidéo. La reprise médiatique d'un art par un autre ne sonne en rien le glas de la valeur auratique (Benjamin) de l'art ancien. La répétition créatrice des images tactiles et du devenir formel des gestes est au contraire ce qui permet de passer des histoires à l'Histoire.

## AUTEUR

### THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Prépare une thèse de doctorat sur Proust et le cinéma, en cotutelle à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Il a publié en 2010 son premier ouvrage, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra* et a co-dirigé le douzième numéro de la revue sur le cinéma québécois *Nouvelles Vues* (printemps-été 2011).