

Jacques Aumont

Amnésies

**Fictions du cinéma
d'après Jean-Luc Godard**



Amnésies

DU MÊME AUTEUR

Essais critiques

MONTAGE EISENSTEIN, Albatros, 1979

L'ŒIL INTERMINABLE, Librairie Séguier, 1989 ; 2^e édition,
Nouvelles éditions Séguier, 1995

DU VISAGE AU CINÉMA, Éditions de l'Étoile, 1992

« VAMPYR » DE CARL-TH. DREYER, Crisnée, Éd. Yellow Now,
1993

À QUOI PENSENT LES FILMS, Nouvelles éditions Séguier, 1997

Essais didactiques

L'IMAGE, Nathan, 1990

INTRODUCTION À LA COULEUR : DES DISCOURS AUX IMAGES, Armand
Colin, 1994

DE L'ESTHÉTIQUE AU PRÉSENT, Bruxelles-Paris, De Boeck et Lar-
cier, 1998

Direction d'ouvrages

ŒUVRES de S. M. Eisenstein, édition française, U.G.E., collec-
tion 10/18 (six volumes entre 1974 et 1985)

LA COULEUR EN CINÉMA, Paris-Milan, Cinémathèque française-
Mazzotta, 1995

L'INVENTION DE LA FIGURE HUMAINE, Cinémathèque française,
1995

POUR UN CINÉMA COMPARÉ. INFLUENCES ET RÉPÉTITIONS, Cinéma-
thèque française, 1996

JEAN EPSTEIN, CINÉASTE, POÈTE, PHILOSOPHE, Cinémathèque
française, 1998

Jacques Aumont

Amnésies

*Fictions du cinéma
d'après Jean-Luc Godard*

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 1999
ISBN : 2-86744-699-6

Pour Ph. A. et A. Ph.



MON BEAU MONTAGE Ô MA MÉMOIRE

Il arrive qu'un piano se mette à jouer seul – très doucement, quoiqu'on n'ait pas mis la sourdine. C'est qu'une musique, ou un chant, ou même un bruit a en quelque manière traversé les murs et engendré, par la loi matérielle des harmoniques ou, mieux dit, *par sympathie*, une autre musique dans un autre instrument. En proie à la mélancolie, dans le film de Jean Epstein, le peintre Roderick Usher jouait de la guitare; et parce que c'était un film muet, sa musique engendrait *par sympathie* un tremblement ou un dédoublement de l'image, devenant un ris sur l'eau, figure visible des harmoniques de son humeur. L'eau, si exactement nommée onde, est ce qui offre toujours la figure du mouvement; il y a encore ce phénomène qu'on nous enseignait, jeunes lycéens: si je marche en portant une cuvette emplie d'eau, des vagues vont se former; à certain rythme des pas, congru à celui de l'eau, l'ondulation sera renforcée par cette autre sympathie que l'on appelle *résonance* – les vagues seront plus puissantes,

mieux organisées, jusqu'à ce que le bassin immanquablement déborde.

Ce livre s'est écrit par sympathie avec un autre texte, dont je ne peux cependant me targuer ni de faire entendre les harmoniques les plus purs, ni de parvenir absolument à résonner avec lui. Je le dis donc plutôt pour prévenir de ce qu'il n'y a pas ici : partant de l'ébranlement qu'ont provoqué les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, j'ai tâché de l'amplifier ou au moins, de le faire durer à la mesure de mes forces, sans vouloir en donner l'analyse rigoureuse ni exhaustive, ou même le commentaire suivi ; je ne cherche pas à en mettre au jour la logique érudite, ni à devenir l'herméneute de son texte figuratif, même si parfois je cite certaines des références « cachées » de ce grand logogryphe ; pas plus que je ne vise, à la fin des fins, à me faire l'historien de ces Histoires. Il s'agit, au fond, en exposant et développant les grands mythes du cinéma que cette série de films invente, de profiter du sillage de la barque godardienne, de nager plus aisément en le suivant, quitte à, parfois, plonger un peu pour découvrir ce qu'il a laissé sous l'eau.

Que cela m'ait obligé, parce qu'ainsi va le langage et ses puissances de dénomination, à parler beaucoup d'un certain Jean-Luc Godard, je ne m'en réjouis ni ne le déplore. Comme tout essai depuis que Montaigne en a inventé la formule, les *Histoire(s) du cinéma* sont un relevé d'expériences et d'opinions, davantage qu'une confrontation de savoirs. Comme tout auteur d'essais, celui-ci, cinéaste célèbre quoique passant pour abscons, n'a pu faire autrement que dire « je ». C'est ce *je*, ce simple *shifter* de l'énonciation, qui est pour moi Jean-Luc Godard : la petite

image sobrement, négligemment travaillée de quelqu'un qui se met en scène dans son privé, tel un Balzac en robe de chambre, un Proust parmi ses paperolles – à ceci près qu'ici, c'est d'abord une voix qui nous parvient, un timbre qui travaille tout et colore toute l'image de son inimitable grain. Aussi bien, comme tout accent, celui-ci est-il ce qui protège l'intimité que la voix, sans cela, trahirait.

Jean-Luc Godard commence, vers 1986 – juste après *King Lear* et *Soigne ta droite*, avant *Puissance de la parole* et *Le Dernier mot*, avant *Le Rapport Darty* et *Nouvelle Vague* –, une série d'essais filmés, intitulés dès le début *Histoire(s) du cinéma*. Les premiers épisodes sont présentés en télévision en 1989, puis le projet est mis sous le boisseau, pour revenir par intermittence au premier plan. En 1998, Godard achève – après plusieurs versions intermédiaires, connues au hasard de projections plus ou moins privées, plus ou moins pirates (avec la bénédiction amusée du cinéaste) – une série de huit épisodes, soit un peu moins que la série *Six fois deux* réalisée vingt ans plus tôt, et aussi un peu moins que les dix que prévoyait le projet initial.

Cette série emprunte également aux préoccupations qui s'étaient fait jour dans une suite de conférences donnée en 1978 à Montréal, et publiée en 1980 sous le titre *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Les conférences canadiennes avaient adopté un principe unique, celui de la confrontation, à chaque fois, entre un film de Godard et quelques autres films qui avaient rap-

port avec lui. Les deux séries télévisuelles, *Sur et sous la communication* et *France Tour Détour Deux Enfants*, adoptaient elles aussi un modèle unique : douze épisodes groupés en six fois deux, chacun respectant un découpage, une « grille » a priori. Les *Histoire(s)* ont été imaginées pour combiner ces deux principes : la confrontation des films et la structure épisodique.

À un premier projet, très formalisé, a succédé, avec le passage du temps et le changement du désir, une suite plus informelle, au matériau répétitif, mais cependant toujours assez clairement structurée. Les épisodes 2A-2B (1993-94), 3A-3B (1995-96), 4A-4B (1996-97), reprennent bien des éléments du couple 1A-1B (1988-89) ; des pans entiers des épisodes même récents ont été enregistrés des années auparavant, tels ceux qui montrent des acteurs lisant ou récitant des textes : Juliette Binoche et Julie Delpy, présentes avec Carax au tournage de *King Lear* sur les bords du Léman, Sabine Azéma, sortie tout droit de *Mélo*, Alain Cuny avec sa tête de *Détective* – sans oublier Godard lui-même, qui joue beaucoup dans ces films et laisse les années s’inscrire sur son visage (et sans oublier non plus Maria Casarès, dont on reconnaîtrait entre mille la voix, lisant du Heidegger – 1A). Entre les premières versions et les derniers états de la série, un travail de remodelage incessant, parfois important, a introduit un peu plus de précision, plusieurs simplifications. Le plan de l’entreprise, maintenant, apparaît nettement. (Je me risque à en donner un résumé à la fin de ce livre.)

Pourquoi avoir confié à des images, des mouvements et des sons cette longue confession – ô Jean-Jacques aux bords du Léman – et non, comme Montaigne ou Amiel, à des mots? C'est qu'il ne s'agit pas seulement de confesser, mais d'illustrer (et de défendre), d'ériger un monument à cette figure abstraite, l'art même des images sonores et en mouvement. Il ne s'agit pas seulement d'une confession mais d'une prosopopée : moi, le cinéma, je parle, ou plus exactement : moi, Jean-Luc Godard, qui pour l'instant et pour les besoins de la cause incarne le cinéma, je parle. Donc, je m'exprime dans la langue du cinéma, c'est-à-dire en images mouvantes et sonores, et aussi dans les tournures du cinéma, c'est-à-dire en configurations de durées, de successions, de rencontres, de concomitances. Pour se souvenir de lui-même, le cinéma doit se servir des modes de sa mémoire, et donc avant tout de cette invention, qui sans doute au terme d'un siècle reste la seule qu'il ait toujours posée, le montage.

Hémistiche bancal, calqué sur un titre de Valéry Larbaud, le « Montage mon beau souci » du jeune Godard (1956) témoigne, même confusément, d'une vraie préoccupation. Le cinéma au fond ne peut pas montrer grand-chose directement : pour montrer le regard il doit se contenter des yeux ; pour montrer la vitesse il doit montrer un mobile rapide ; pour montrer l'espace il lui faut imaginer qu'un corps le parcourt ; etc. Bref, à la mesure même de toutes les nouveautés qu'il apportait, de tous les perfectionnements de la photographie, le cinéma était handicapé (moteur et cérébral) ; c'est bien pour cela qu'il a tant volé à la peinture durant un demi-siècle, entre autres

toutes ces histoires d'œil. Donc pour montrer, le cinéma a inventé un outil, le montage. Pour montrer le regard on montrera deux paires d'yeux dans un certain rapport d'espace et de succession. Pour montrer la durée ou montrera des pincées prélevées dans le duratif et mises côte à côte. Pour montrer l'espace on montrera des aspects, typiques ou idiots. Et cetera, et cetera, et cetera.

« Et puis un autre épisode sur le montage, que j'appelle *Montage mon beau souci*, qui repart d'un article que j'avais innocemment écrit et auquel je ne comprends plus grand-chose aujourd'hui. C'est l'idée que, de même que la peinture a un moment réussi la perspective, le cinéma aurait dû réussir quelque chose et qu'il ne l'a pas pu à cause de l'application de l'invention du parlant. Mais qu'on en a des traces... » (JLG). Le montage, c'est la vraie invention du cinéma, mais une invention en quelque sorte par défaut (parce que le cinéma a trop de défauts). « Le montage : horizon indépassable d'un art dépassé, le cinéma » (Serge Daney). Le souci de Godard, maladroitement désigné par l'article de jeunesse mais brillamment pratiqué dans tous les films, a été celui-ci : comment cette invention – la seule peut-être que profondément le cinéma ait produite, la seule qui ne soit pas peinture, qui ne soit pas photographie ni littérature, et à peine poésie –, comment cette invention admirable coïncide-t-elle avec l'impuissance du cinéma, avec ses limites, c'est-à-dire (thèse formaliste devenue banale, mais que Godard a pressentie avant bien d'autres), comment l'invention et les pouvoirs du montage témoignent-ils du fait que le cinéma ne représente et ne préserve la réalité que comme un art

peut représenter et préserver, c'est-à-dire imparfaitement et incomplètement, et toujours, en déviant l'attention sur lui-même, ses formes et ses moyens, au détriment de ce qu'il montre ?

Les *Histoire(s) du cinéma* sont l'apothéose du montage godardien, son chef-d'œuvre en un sens. Le montage y est un souci permanent, et didactiquement ou négligemment mis en évidence. Tous les pouvoirs du montage y sont démontrés, comme une sorte de mise à nu du procédé, selon l'idée des Formalistes – mais une mise à nu si permanente que c'est comme s'il n'y avait plus de procédé. Les gestes de montage sont multipliés : plusieurs par seconde à certains moments, répétés, variés grâce notamment à la nouveauté du mixage d'images. Mais tous ont cette même charge d'essai : il faut essayer de savoir *ce que peut* un geste de cinéma, comme Spinoza voulait savoir ce que peut un corps.

Qu'est-ce qu'explorer la pensée par montage ? C'est par exemple ceci :

Au début de l'épisode 3B, juste après la dédicace et sur le rappel des titres des épisodes 2A/2B (*Seul le cinéma [Fatale beauté]*), sans commentaire, un mixage entre la Belle dans le couloir du château de la Bête, et les deux jeunes gens dans les couloirs du Palais des Offices, dans l'épisode florentin de *Paisà*. Deux couloirs, qui sont des hors-lieu, échappant à la topographie réaliste : la Belle est vue par la Bête dans son miroir magique, les deux héros de Rossellini sont arrivés là par un miracle immontré ; des hors-temps aussi : toute action est suspendue, avant de se replonger dans le drame ; deux hors-lieu hors

temps datés de la même année 1946, du même lendemain de guerre – mais l'un succède à *Rome, ville ouverte*, tandis que c'est aux *Visiteurs du soir* que succède l'autre. C'était justement ce film de Rossellini et ce film de Carné que confrontait l'épisode précédent (3A), pour comparer les « résistances » bien différentes du cinéma français et de l'italien. Assertion de l'originalité du rapport du cinéma à « son » temps – *seul* le cinéma –, allusion au thème de la fatalité de l'*erôs* : la Belle est fatale pour la pauvre Bête. Il y a peut-être encore d'autres fils qui échappent dans cet entrelacs de deux scènes, mais ce qui ne peut pas échapper c'est l'entrelacement, parce que le battement des images l'une sur l'autre ou l'une dans l'autre fait visiblement, de ces deux non-lieux mis hors temps, un lieu impossible et unique, qui produit à mesure son propre temps. Le cinéma est une machine à re-monter le temps.

Dix ou vingt secondes des *Histoire(s) du cinéma* contiennent déjà suffisamment pour évoquer la force du montage – c'est-à-dire aussi sa limite, car je ne pourrai jamais aller plus loin, aller plus avant et plus précis pour montrer ce qui seul serait intéressant à montrer, *l'écart* irréductible entre ces deux films (entre la France et l'Italie, entre une résistance poétique et une résistance politique, entre une langue et une autre)... Le battement d'images, c'est aussi le douloureux battement des ailes du papillon qui sait qu'on vient de l'épingler et qu'il ne volera pas : un surplace désespéré, prisonnier à jamais d'un monde que l'on rêve, par son mouvement, de quitter.

C'est pourquoi les *Histoire(s)* contiennent tant de ces moments, tous teintés de sublime par la charge de terreur

qu'ils emportent, et c'est pourquoi aussi elles ont été tant et tant remaniées par leur auteur. Peu après le battement que je viens de décrire, apparaît par deux fois cette inscription : *Hardly Working*. Godard la traite comme il traite tout, comme une batterie de signifiants que l'on peut décomposer, maltraiter, démantibuler, et de *Working* il a tôt fait d'extraire *King*, pour citer plus loin un morceau de son *King Lear* – « *I know when one is dead and when one lives* ». Sans doute aussi, il s'est souvenu que ce jeu de mots était le titre d'un film du grand Lewis, et il nous offre le portrait de Jerry (dans un autre film, au titre réputé imprononçable, *Smorgåsbord*). Mais il n'a pas manqué de se souvenir aussi qu'on peut tout prendre au pied de toutes les lettres : *hardly working* c'est à la fois (jeu de mots de Lewis) la difficulté du travail et le fait qu'il existe à peine. C'est à sa façon ce que dit un étrange autoportrait photographique qu'il propose alors, ni vraiment flou ni vraiment tremblé, mais démultiplié, et qui condense l'idée de la difficulté à monter, du travail incessant, du *work in progress*.

Je ne peux donner qu'une faible approximation de l'idiome des *Histoire(s) du cinéma*, qui nécessite comme tout idiome un parfois dur apprentissage. L'important est qu'il soit une des réalisations les plus achevées, et au fond les plus pures, de cette langue du cinéma dont on a si souvent pensé que le montage l'incarnait ou la réalisait – c'est-à-dire de l'une des symbolisations possibles, et des plus puissantes, de la pensée. L'a-t-on en effet assez

remarqué? dans cet usage fait du montage se font jour trois types de problèmes : des problèmes de raison pure, de raison pratique, et d'esthétique, c'est-à-dire des problèmes qui s'adressent aux puissances natives de l'esprit humain. On comprend que cela préoccupe, que cela *travaille*. Or, de la pensée, les anthropologues comme les physiologistes ont su que le premier stade est la capacité de mémoire : pour penser, il faut d'abord se souvenir, fixer des traces, des « grammes », et en même temps fixer les réseaux de ces traces, les monter.

Raison pure : le montage comme opération de pensée.

Le mot « montage » apparaît au dix-neuvième siècle, pour désigner un assemblage, mais seulement l'assemblage de l'inerte en vue d'une fonctionnalité : le montage doit tenir, il doit aussi fonctionner. Ce qui se monte, au cinéma, n'est pas inerte : ce sont des images, ensembles déjà complexes, déjà comparables à des organismes plutôt qu'à des éléments. Une image montable, c'est une image qui comporte un trait au moins par lequel elle va pouvoir entrer en relation avec d'autres : une image qui contient une réserve virtuelle, qui ne s'épuise pas dans ce qu'elle communique ou exprime (Bresson). Le montage est l'actualisation de ce virtuel : monter, c'est agencer des images (sonores et mouvantes) de manière à faire surgir du virtuel qu'elles comportaient. Le montage est la grande opération – moins formelle qu'idéelle – qui permet de fabriquer le concept ou l'idée, mais simultanément de la fabriquer comme forme visible, réalisant ainsi l'indispensable hypotypose de la pensée dont parle Kant.

Il y a plusieurs registres où repérer ce virtuel, donc plusieurs sortes de montage, coïncidant chacune avec un

nom propre de cinéaste. Eisenstein et le montage sémantique, avec comme héritiers Hitchcock d'un côté, Resnais de l'autre. Epstein et le montage pathique, avec pour héritiers Cocteau et Renoir (tous ceux qui n'ont jamais l'air de monter, jusqu'au plus mystérieux, Mizoguchi). Bresson et le montage idéal, qu'ont repris Straub et Garrel. Bien qu'il cite beaucoup les aphorismes des *Notes sur le cinématographe*, c'est moins à Bresson que Godard emprunte les modèles du montage des *Histoire(s)*, qu'aux deux autres – ceux qui ont en commun l'équation $1 + 1 = 1$ (ou $1 + 1 = 3$). Une image + une image fusionnent en une image résultante, par complexification ou abstraction ; ou alors, les deux images originelles gardent leur autonomie, et leur combinaison forme une image nouvelle qui ne les annule pas mais s'ajoute à elles. Ce qui est remarquable dans la pratique élaborée pour les *Histoire(s)*, c'est l'indécision perpétuelle entre ces deux régimes, qui ne cesse de les mêler ou de passer de l'un à l'autre, comme s'il s'agissait d'imiter du plus près possible quelque chose comme le fonctionnement effectif, compréhension rationnelle et participation affective mêlées, du psychisme humain.

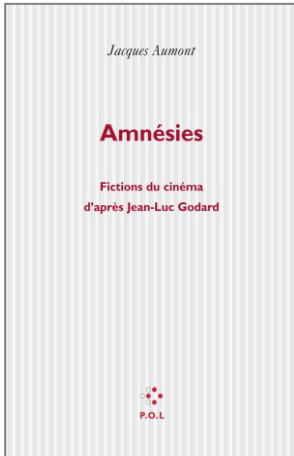
Le montage produit, par fusion ou par création peu importe, du concept ou de l'affect, en jouant d'un mixte de symbole et d'icône, de langage et d'image, selon une procédure où le pensé et le perçu ne cessent de s'échanger – comme dans ces perceptions « amodales » qui sont celles des rêves ou de l'imagerie intérieure, et ne sont complètes que virtuellement, jamais actuellement (je sais que c'est John Wayne qui est dans mon rêve, mais je ne sais pas comment je le sais, puisqu'il n'a pas de visage). La langue,

l’idiome des *Histoire(s)* abonde en instances de cet « amodal », du film porno qui regarde la débile de *Freaks* (4A) aux tavelures du visage de Julie Delpy par les glaces de *Way Down East* (2A) : on voit, sans voir, tout en ayant vu – parce que ce qui nous est offert est une idée presque pure, dont il suffit d’un peu d’image pour la faire basculer dans l’imaginaire (c’est-à-dire que quelque chose en nous, sans doute, a toujours-déjà vu ce qui nous est alors montré).

Raison pratique : le montage comme souci. C’est cette assimilation explicite du cinéma à un mode, ou à des formes, de pensée qui justifie le souci du montage. Le cinéma a inventé un mode nouveau du voir qui correspond – qui correspondrait, qui aurait dû correspondre – à un mode nouveau du concevoir ; mais le rendez-vous a été manqué, parce que ceux qui (socialement, éthiquement) auraient dû s’en soucier ne l’ont pas fait. Dans son enquête historique et théorique, Godard est soucieux avant tout du mode de pensée – au détriment de tout, y compris à l’occasion, de l’exactitude factuelle : pressé de mettre en œuvre sa merveilleuse machine de production de pensée, il néglige, parfois, le stade de l’enquête et du procès-verbal des faits : les *Histoire(s)* abondent en approximations et en erreurs, d’ailleurs acceptées avec bonne humeur (voir les auto-corrrections inscrites à même le cadre – 3A).

L’approximation, l’inexactitude, l’assertion improuvée vont de pair avec l’accentuation des perspectives : le montage est un souci qui peut l’emporter sur celui de la réalité. Il y a, au moins en puissance, une sorte d’*hubris* qui emporte

Achévé d'imprimer en mars 1999
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1641
N° d'imprimeur : 99-0777
Dépôt légal : avril 1999
Imprimé en France



Jacques Aumont
Annésies

Cette édition électronique du livre
Annésies de JACQUES AUMONT
a été réalisée le 24 janvier 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en mars 1999
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867446993 - Numéro d'édition : 252).
Code Sodis : N46515 - ISBN : 9782818010570
Numéro d'édition : 230919.