



REVUE DE PRESSE

Jean-Luc Godard



**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS**

10 sept - 31 déc 2018

Service presse :
Christine Delterme - c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha - l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Claudia Christodoulou - assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

Jean-Luc Godard

Parcours Livre d'image

Nanterre-Amandiers, centre dramatique national – 4 au 20 oct.

TÉLÉVISION

Mardi 2 octobre 2019

Arte / Coup de cœur, La sélection des sorties culturelle

Sujet : *Événement Jean-Luc Godard à Nanterre*

<https://www.arte.tv/sites/coupsdecoeur/2019/10/02/5867/>

RADIO

Samedi 7 septembre

France Culture / Plan Large / Antoine Guillot – de 14h à 15h

Sujet : *G comme Jean-Luc Godard, chapitre I : les années 1960*

<https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/g-comme-jean-luc-godard-chapitre-i-les-annees-1960>

PRESSE

La Terrasse – Septembre 2019

Iogazette.fr – 20 septembre 2019

Maze.fr – 27 septembre 2019

Art-critique.com – 30 septembre 2019

Les Cahiers du Cinéma – Octobre 2019

Vogue Paris – Octobre 2019

Critikat.com – 1^{er} octobre 2019

Sonore-visuel.fr – 1^{er} octobre 2019

Télérama Sortir – 2-8 octobre 2019

Lebruitduofftribune.com – 7 octobre 2019

Critikat.com – 8 octobre 2019

Toutelaculture.com – 8 octobre 2019

L'Humanité – 9 octobre 2019

Libération – 9 octobre 2019

Numero.com – 9 octobre 2019

Lagazette-ladefense.fr – 11 octobre 2019

Maze.fr – 14 octobre 2019

Les Inrockuptibles – 16-22 octobre 2019

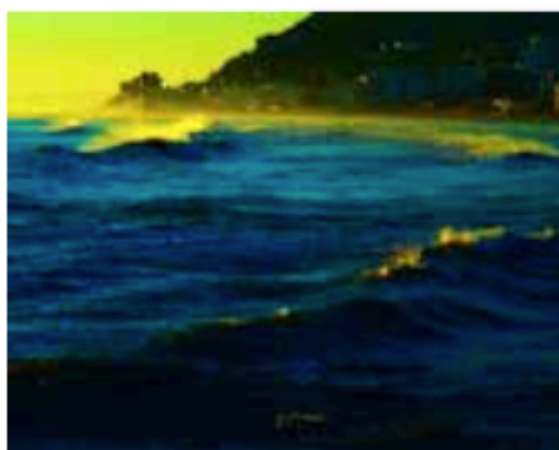
Troiscouleurs.fr – 16 octobre 2019

La Terrasse – Septembre 2019

CONCEPTION ET RÉALISATION
JEAN-LUC GODARD

Le Livre d'image

Le dernier film de Godard et des œuvres multiformes du cinéaste suisse seront à découvrir dans tous les espaces du théâtre.



Le Livre d'image de Jean-Luc Godard.

De Godard on connaît bien sûr les tubes de l'époque Nouvelle Vague – *À bout de souffle*, *Pierrot le Fou*, *le Mépris...* – , mais beaucoup moins les documentaires dits expérimentaux et essais cinématographiques qu'il livre depuis. *Le Livre d'image* a reçu la palme d'or spéciale du jury au festival de Cannes 2018. Œuvre construite à partir d'archives du cinéma et des arts, accolées, retravaillées, baveuses pour certaines, repeintes pour d'autres, accompagnées d'objets sonores, de musiques, sons et voix qui surgissent des quatre coins de la salle, ce *Livre d'image* se penche sur notre présent à travers la mémoire du cinéma. Des œuvres du cinéaste investiront en outre l'ensemble du théâtre pour faire de ce *Livre d'image* une véritable somme sur les traces du génie suisse.

Éric Demey

Les vendredis, samedis et dimanches entre
le 4 et le 20 octobre 2019. Dans le cadre du
Festival d'Automne à Paris.

FESTIVAL D'AUTOMNE

CRITIQUES

FILM/CINÉMA

Godard : le dernier colonel Kurtz

Le Livre d'image

Par La rédaction

🕒 20 septembre 2019

Article publié dans I/O daté du 30/09/2019



DR

(Par Benoît Rossel)

On raconte que Jean-Luc Godard a toujours voulu imaginer ses scénarios sans en écrire une ligne de lui-même. Ce projet consistait à sélectionner des textes divers et des images glanés à gauche et à droite avant de les agencer pour leur donner un sens. Que l'anecdote soit réelle ou imaginaire, la méthode qu'il opère dans « Le Livre d'image », son dernier film, y ressemble assurément.

Jean-Luc Godard construit une pensée poétique singulière faite d'éléments éparses tirés d'extraits de films, de photos, de morceaux d'actualités, de reproductions de peinture, de textes enregistrés et de musiques qui se succèdent ou se superposent les uns aux autres. Ce montage d'images et de textes ne raconte pas une histoire. Il tient à la fois du collage et de la peinture et pourtant ce n'en est pas moins un film qui poursuit le travail entamé il y plus de vingt ans avec les « Histoire(s) du cinéma ».

La première image du film (qui sera aussi la dernière) est celle d'un index pointé vers le haut. C'est un détail tiré du dernier tableau de Léonard de Vinci où Saint Jean-Baptiste tient son bras droit levé. Ainsi, il nous invite à écouter ce qui va suivre. Tel un oracle, la voix de Jean-Luc Godard annonce que la vraie condition de l'homme c'est de penser avec ces mains. Sur l'image suivante les mains d'un monteur de film assemblent deux morceaux de pellicules. Se superposent alors la main d'une sculpture de Giacometti, une musique, d'autres images de mains qui tuent et qui caressent. Puis tout s'arrête entrecoupé par le noir et le silence. Puis tout recommence encore autrement avec d'autres images toujours différentes qui se juxtaposent encore et encore, se figent ou accélèrent et parfois permettent des correspondances. Car dans cette poésie du montage, le sens n'est pas donné d'avance. Il y a quelque chose du cadavre exquis ou du rébus que le spectateur désorienté ne peut suivre en étant certain du sens que l'auteur a voulu donner.

Pourtant en dépit de tout, quelque chose tient et évite que ce flux discontinu d'images soit assimilé à un zapping. Pourquoi ? Mystère. Mais le spectateur reste tenu par la singularité et la beauté de la composition rythmique et plastique que Jean-Luc Godard applique à toute cette matière. C'est un monde à part où c'est au spectateur de lâcher prise pour mieux accéder aux trésors cachés derrière cette déferlante. Jean-Luc Godard fait du montage une discipline de la superposition et du contrepoint où les lignes se croisent comme images qui habitent nos rêves. Puis sans que l'on sache comment notre esprit vagabond est transpercé par l'acuité d'une correspondance qui apparaît soudain comme l'évidence même.

Jean-Luc Godard a toujours préféré jouer au tennis plutôt que tout autre sport car c'était pour lui le seul où l'adversaire lui renvoyait la balle. Dans ce film, mais cette réflexion pourrait certainement s'appliquer à toute son œuvre, il est comme le médium d'un monde qui s'écroule et il le donne à voir en renvoyant les images que ce monde a produit.

INFOS

FESTIVAL : FESTIVAL D'AUTOMNE

Le Livre d'image

Genre : Film/Cinéma

Réalisation : Jean-Luc Godard

Lieu : Nanterre-Amandiers

A consulter : <https://www.festival-automne.com/edition-2019/jean-luc-godard-le-theatre-nanterre-amandiers-ouvre-le-livre-dimage-de-jean-luc-godard>

Maze.fr - 27 septembre 2019

CINE NEWS – Le Livre d'image à découvrir au théâtre

par ROMANE SEGUI



Chaque semaine, la rédaction vous résume l'actualité du cinéma. Festivals, cérémonies, tournages et autres événements, vous ne pourrez plus dire que vous n'étiez pas au courant.

Le livre d'image au théâtre

Cette saison, le théâtre Nanterre-Amandiers invite Jean-Luc Godard. Le cinéaste de la Nouvelle Vague a décidé de sortir de l'obscurité des salles de cinéma pour exposer son dernier film *Le livre d'image* sur plusieurs écrans à travers l'ensemble de l'espace du théâtre. Ce film autour duquel tourne toute la rétrospective est composé uniquement d'images récupérées, aucune n'est filmée par Godard lui-même. Saturées, montées et commentées abondamment et à voix haute par la voix du réalisateur, le film en cinq chapitres comme les cinq doigts de la main est particulièrement fort et marquant. D'autres oeuvres du réalisateur, choisies parmi ses derniers films, *Adieu au langage* (2014), *King Lear* (1987) notamment sont conviées pour l'événement. De nombreux court-métrages peu connus du grand public sont aussi à découvrir à cette occasion. Une belle occasion pour voir le film qui n'avait pas été distribué en salle à sa sortie !

*Infos : Nanterre-Amandiers, centre dramatique national 7 avenue Pablo Picasso
92000 Nanterre*

Tarif unique : 10€ la journée Pass valable valable de 14h à 22h

Horaires des projections de Le Livre d'image : 14h30, 16h30, 18h30 et 20h30

Mathilde Cassan

Art-critique.com – 30 septembre 2019

Le Livre d'image de Godard au Théâtre des Amandiers à Nanterre



À VOIR

Par Art Critique Publié le 30 septembre 2019 à 20 h 36 min

Le théâtre Nanterre-Amandiers prête tout son espace à la nouvelle édition du *Livre d'image* de Jean-Luc Godard. Un film en 5 chapitres qui fait naître des sensations et des émotions différentes en chacun. Entre les images, les sons et les musiques, le cinéaste retranscrit la fin d'un siècle et l'avènement d'un nouveau à travers la mémoire cinématographique. Il s'entoure de nombreux films, courts et longs métrages pour une exploration à la fois visuelle et poétique.

Réalisé sans acteur ni tournage, le *Livre d'image* puise son contenu dans des images issues des souvenirs du cinéma et des arts. Peintures, extraits de films, documentaires s'entremêlent dans une succession de couleurs et de rythmes. La voix de Jean-Luc Godard guide le visiteur à travers les grands thèmes de l'histoire humaine comme la guerre, le couple, l'innocence, l'amour ou le langage. Au gré des formes, des contrastes et des citations, il relie habilement l'écriture aux livres et aux images pour une expérience unique.

Au cœur d'une société où l'image prend une place de plus en plus importante, Jean-Luc Godard expérimente une nouvelle vision du cinéma. Une présentation parfois décalée qui nous entraîne dans une découverte d'un art dans ce qu'il a de plus pur, reliant simplement l'image à la pensée. Le Livre d'image est un voyage qui expose toutes les facettes du monde à travers le cinéma. Un mélange de sentiments contradictoires et divers qui prennent vie dans l'imagination et tourbillonnent au fur et à mesure des images.

Théâtre Nanterre-Amandiers, 7 Avenue Pablo Picasso, 92000 Nanterre.

Du 4 au 20 octobre 2019.

Parcours de films dans tout le théâtre de 14h à 22h.

Séance du « Livre d'image » sur réservation obligatoire (14h30 – 16h30 – 18h30 – 20h30).

Tarif du pass à la journée : 10 €.

www.cahiersducinema.com

REDICTION

Rédacteur en chef: Stéphane Delorme
Rédacteur en chef adjoint: Jean-Philippe Tessé
Secrétaire générale de la rédaction:
Quardia Teraha (81)
Mise en page: Change is good
(Rik Bas Backer & José Albergaria)
assisté par Alice Sawicki
Iconographie: Carolina Lucibello
Révision: Cyril Béghin
Comité de rédaction: Nicolas Azalbert, Cyril Béghin,
Jean-Sébastien Chauvin, Stéphane du Mesnildot,
Joachim Lepastier, Florence Maillard,
Vincent Malausa, Thierry Méranger, Ariel Schweitzer
Correspondant aux États-Unis: Nicholas Elliott
Ont collaboré à ce numéro: Inácio Araújo,
Malhis Badin, Sophie Charlin, Paola Raiman,
Laura Tuillier
Couverture: Change is good

ADMINISTRATION

Responsable administrative et financière:
Sophie Mithouard (93)
Services généraux: Sophie Ewengue (75)

PUBLICITÉ

Arnaud Carpentier
acarpentier@cahiersducinema.com
T +33 1 53 44 75 78

VENTES KIOSQUE

Destination Media, T 01 56 82 12 06
reseau@destinationmedia.fr
(réservé aux dépositaires
et aux marchands de journaux)

ABONNEMENTS

Cahiers du cinéma, service abonnements
CS70001 - 59361 Avesnes-sur-Helpe cedex
T 03 61 99 20 09, F 03 27 61 22 52

abonnement@cahiersducinema.com
Suisse: Edigroup SA service abonnements,
case postale 393, 1225 Chêne Bourg,
T +41 22 860 84 01

Belgique: Edigroup Belgique Sprl,
Bastion Tower, étage 20,
place du Champ de Mars 5, 1050 Bruxelles.
T +32 70 233 304

Tarif abonnements 1 an:
France métropolitaine: 53,90 euros
(TVA 2,10%); étranger: nous consulter.

DIRECTION

Directeur de la publication: Jérôme Cuzol

ÉDITIONS

Responsable d'édition:
Amélie Despérier-Bougdira (77)

18-20, rue Claude Tillier 75012 Paris
www.cahiersducinema.com
T 01 53 44 75 75 / F 01 43 43 95 04
Ci-dessus, entre parenthèses, les deux derniers
chiffres de la ligne directe de votre correspondant:
T 01 53 44 75 xx
E-mail: @cahiersducinema.com précédé
de l'initiale du prénom et du nom de famille
de votre correspondant.

Revue éditée par les Cahiers du cinéma,
société à responsabilité limitée, au capital
de 18113,82 euros.
RCS Paris B 572 193 738. Gérant: Jérôme Cuzol.
Commission paritaire n° 1022 K 82293.
Dépôt légal à parution.
Photogravure: Fotimprim Paris.
Imprimé par Roto Champagne, 52000 Chaumont.
Printed in France.
Magazine imprimé sur du papier issu de forêts
gérées durablement.

ÉDITORIAL

Une autre dimension

par Stéphane Delorme

Quand nous arrivons à Rolle, son refuge suisse où il vit et travaille, Jean-Luc Godard sort à notre rencontre: «*Voilà les petits-enfants des Cahiers*», un accueil qui nous va droit au cœur. Il ne nous reçoit pas en maître, mais en aïeul qui se reconnecte à sa propre histoire. Il est difficile de dire sa gentillesse et sa générosité au cours d'un entretien qui dure 3h30 et se prolonge au kebab du coin, où le cinéaste à ses habitudes. Quand nous arrivons, son lieu de travail est en déménagement, la pièce du bas (celle que l'on voit dans sa beckettienne *Lettre pour un prix suisse*) est presque vide, deux chaises face à un fauteuil, et deux jus de fruits Innocent, un rouge, un jaune, disposés pour les petits-enfants. Dans notre dos, un écran plat. Le rideau est tiré derrière lui, et l'ambiance monacale impressionnante. Ensuite nous irons à l'étage découvrir son bureau et sa table de montage avec les étagères dédiées au prochain film. À 89 ans, il ne sait pas si il aura la force de le mener à bien.

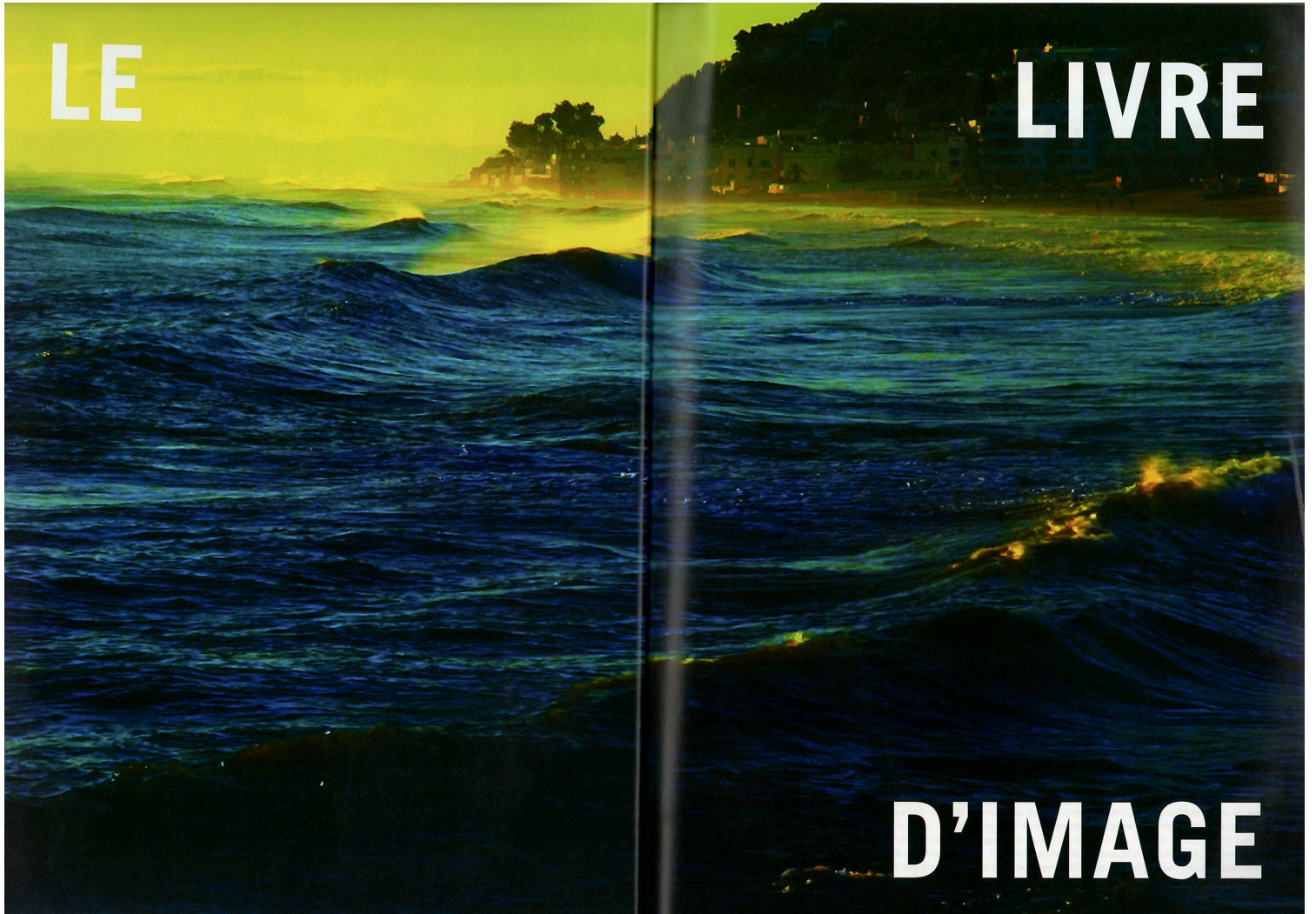
Le Livre d'Image a été montré à Cannes l'an passé, mais ne sortira pas en salle en France. Diffusé sur Arte en mai, il est montré au Théâtre des Amandiers, à Nanterre (4-20 octobre), entouré d'un parcours conçu avec ses trois partenaires, Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia et Nicole Brenez. Nous venons à cette occasion mais ni cette monstration ni finalement le film, vieux maintenant, ne sont le souci de sa conversation. Quand nous évoquons l'invention plastique du film, il répond «*ce n'est qu'un détail*», et tout un pan possible de l'entretien tombe. Il est ailleurs. Sa première réponse est extraordinaire parce qu'elle pose les conditions mêmes d'un dialogue. Dans quoi parlons-nous? La langue, et la langue n'est pas le langage. Le langage ne s'inscrit pas sur le papier. Quand il y a «*du langage*», quelque chose passe entre les êtres, qui ne peut pas se dire. Seules la musique, la peinture, la poésie ouvrent un espace, créent un sens, qui excède les mots. Au carrefour des sentiers qui bifurquent, le cinéaste fait ainsi jouer des nœuds, langue / langage, tactique / stratégie, et, particulièrement, écran plat / 3D. Avec l'exemple de *Van Gogh* de Pialat, il montre que toute mise en scène est «*de la 3D*»: elle sort de la platitude pour atteindre d'autres dimensions. Sa maxime de montage, $x+3=1$,

dit que pour faire 1 image, «*faire l'image*» (Beckett), il faut 3 éléments. Pas 2, comme dans le montage des attractions ou la rencontre surréaliste de deux réalités lointaines et justes. Le 3 ouvre à une autre dimension, à un cubisme, le 3 ouvre les portes de la perception, d'où la densité inimaginable du *Livre d'Image*. Une densité à déplier, comme une cocotte en papier, ou comme ces papiers japonais dont parle Proust, qui se déploient dans sa tasse de thé, qui nous fait envisager une chose, une idée (la révolution par exemple), sous plusieurs angles en même temps. La coïncidence des trois crée un précipité chimique dans notre esprit.

Exigence de vérité, recherche de l'absolu: quand il cite l'équation du 5^e degré, on a le sentiment d'être face à Balthazar Claës chez Balzac, ou dans le cabinet du philosophe de Rembrandt. Et, ouvrons une autre dimension, devant ce dénuement, on pense aussi à François d'Assise retiré dans sa cellule (le cigare en plus). Tant que Godard est là, tout va bien. Dans notre jeunesse, les médias et les politiques avaient les pétoches devant les artistes libres, Godard, Duras, Pialat, Gainsbourg, aujourd'hui personne n'a pris le relais, et la vulgarité et la bêtise ont les pieds sous la table. On mesure en étant ici à quel point nous sommes protégés par la présence sur terre de fragiles poètes qui sont en fait des Titans, comme Lynch aussi, auquel on pense, dans le secret de son atelier, affairé toute la journée, fatigué par l'effort incommensurable de *Twin Peaks*. Godard est connecté à tout, d'hier et d'aujourd'hui, mais son isolement est bouleversant. Et quand il nous dit au revoir sur le pas de la porte, l'image furtive de la fin de *Gertrud*, que l'on chasse vite, traverse notre esprit.

Après l'entretien, Godard voulait nous montrer un film, mais l'idée de partager un repas l'a emporté. Nous repartons donc avec deux DVD qu'il choisit. Dans *Liberté et Patrie* (2002), nous découvrons avec surprise le couple de *La Terre* de Dovjenko au centre du *Livre d'Image*. Dans *Il y avait quoi* (2010), l'hommage à l'ami Rohmer, sur les années *Cahiers*, nous entendons avec un pincement la phrase de Frédéric Moreau à Deslauriers dans *L'Éducation sentimentale* sur leurs années de jeunesse et de camaraderie: «*Oui c'est là ce que nous avons eu de meilleur.*» ■

Cahiers du Cinéma - Octobre 2019



ARDENT ESPOIR

Entretien avec Jean-Luc Godard

On ne va pas en parler, du Théâtre des Amandiers. Je ne sais pas du tout ce qui s'y fait. Nicole Brenez s'en occupe. Je voulais vous voir, vous. C'est un peu comme si je voyais les arrières-petits-enfants des *Cahiers du cinéma*. J'étais curieux de voir ce qu'ils sont devenus.

Nous avons été très émus, même bouleversés par le film à Cannes, notamment toute la fin sur « l'ardent espoir » qui donnait un sens à cette traversée des décombres. Toute la première partie sur le remake éternel de la guerre, puis ensuite Joseph de Maistre qui nous explique que la guerre est une loi universelle de la nature, puis ensuite la loi des hommes qui semble remettre de l'ordre mais qui, en fait, est une injustice... Le film avance dans la nuit et vous nous emmenez à la lumière. Ça brûle, mais ça brûle différemment.

Oui, je dois vous dire qu'on parle la même langue. Quand je dis la même langue, ça ne veut pas dire le français plutôt que le chinois ou le finlandais. Depuis quelques films, d'une façon générale, je fais une différence entre la langue et le langage. C'est suite à la lecture d'un livre sur le langage d'un sociologue allemand, Fritz Mauthner, écrit vers 1910 et qui reproche beaucoup de choses à la langue elle-même. Il l'appelle langage, comme tout le monde. Je sens une différence, suite à l'influence de la peinture, avec la langue, grosso modo le texte et les mots. Depuis longtemps, je suis méfiant de leur perversité. Il y a une phrase de Péguy que j'ai mise dans *Histoire(s) du cinéma*: « On peut tout dire sauf dire ce que l'on fait. » Ce que j'appelle le langage, et que tout le monde confond avec la langue, est un acte. Pour l'instant, le cinéma en est un vrai dépositaire mais ne veut pas vraiment le savoir. Et là, ça m'énerve aussi parce que je parle la langue (*rires*). Entre nous, c'est un marécage de perversité. Le langage, c'est une sorte de fiançailles entre l'image et la parole. Mais la parole n'est pas ce que dit la langue quand elle utilise le terme « parole », même chez Heidegger. Le début du dernier film d'Anne-Marie Miéville (*Après la réconciliation*, nldr) montre le langage de femmes habillées en 18^e siècle, dans une forêt, qui relisent un texte d'Heidegger,



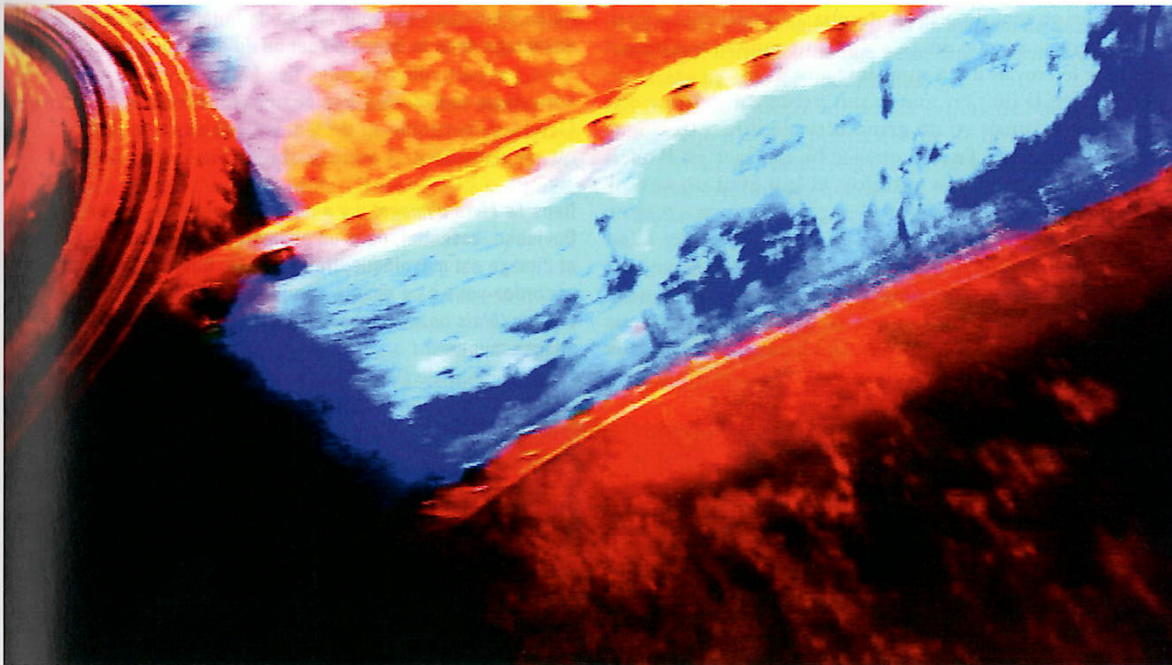
Sauf mention contraire, les photos illustrant cet entretien ont été envoyées par Godard depuis son iPhone.

Acheminement vers la parole. Toute la littérature que j'aime – ce qu'on appelle encore « les grands écrivains », mais on ne dit pas pourquoi ils sont grands, Duras, Dostoïevski, Hölderlin, Daniel Defoe, Melville... –, tout l'effort de ce qu'on appelle « la grande littérature », Joyce ou Rimbaud, ils le disent eux-mêmes, c'est d'essayer de pousser ce qu'ils appellent le langage, et moi pas encore, juste la langue, dans ses derniers retranchements. Ce qu'on peut voir chez Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, qui préfigure les réseaux sociaux et Facebook, toutes les données possibles. Marie Darrieussecq le disait à sa manière au moment où j'avais essayé d'adapter son premier roman (*Truismes*, nldr), et ça ne s'est pas fait parce que je sentais qu'il fallait discuter avec la langue et pas avec autre chose, et que c'était impossible avec un écrivain.

On va un peu parler dans la langue. Je répondrai à vos questions par la langue. J'ai accepté votre invitation pour voir, historiquement, où en sont les petits ou arrières-petits-enfants des *Cahiers* (*sourire*). Je suis sensible aux événements, aux fleuves historiques, qui sont très grands, que ce soit en Chine ou en Russie. Je tiens à rappeler que ce qu'on va dire n'est pas ce qu'on lit ni ce qui sera imprimé. Le langage, c'est ce qui sera derrière, comme les nuages dans les aquarelles de Delacroix. C'est ce que dit Baudelaire dans *L'Étranger*: « J'aime les nuages, les merveilleux nuages. » Cette question s'est précisée sur les quatre ou cinq derniers films. Je sens chez moi qu'il y a eu un changement à partir d'*Éloge de l'amour*, ou plutôt de *For Ever Mozart*.

Que s'est-il passé ?

Je me perds un peu... Je suis dans ce perdu. Je me suis perdu. Ce que j'ai toujours fait, de manière consciente, c'est de rester dans le cinéma, bien qu'agent dans le militantisme, les signatures, les mouvements sociaux, bien qu'étant pour les gilets jaunes, quels qu'ils soient, pour les urgentistes, quels qu'ils soient. Mais de me confiner au cinéma et donc à son histoire aussi, qui permet de recevoir la grande histoire. Le cinéma est la petite histoire mais elle est grande aussi.



Le Livre d'Image (2018).

Et donc ça s'est passé à partir de *For Ever Mozart*, mon dernier film classique, ce qui ne m'empêche pas de faire des petits films à côté de temps en temps, comme des snipers dans la guerre, ou des espions. J'ai mis beaucoup de temps, avec *Éloge de l'amour*, à prendre conscience de ce que je pouvais faire. Et quelque chose qui était encore très inconscient a divisé le film en deux ou trois parties. J'ai même fait une équation, très simpliste, que j'appelle l'axiome du montage, comme Euclide avait fait ses cinq axiomes : $x+3=1$. Pour obtenir un, il faut supprimer deux. Ce n'est pas vraiment une équation. Quand je l'ai montrée à Badiou, il ne savait pas trop quoi en faire. Il y avait des avant-goûts de films divisés, comme *One + One*. Cette inconscience est devenue plus consciente à partir de *Éloge de l'amour*. Ensuite, c'était parfois divisé en trois, en deux.

Aujourd'hui, tout ce qui va mal pour moi, c'est que l'écran est plat. Je regarde BFM et LCI, je préfère LCI à cause de la tête des gens. De temps en temps, je vois Serge July, que j'ai connu autrefois. Je regarde les sports aussi. Ce qui ne va pas dans ces chaînes d'information, c'est que, qu'elles parlent des gilets jaunes ou des grèves de métro, elles reflètent.

Avec Anne-Marie, on est des réfugiés français en Suisse qui ont accepté d'obéir aux lois suisses. On regarde la télé française et on lit trois journaux français : *Libération*, *Le Canard Enchaîné* et *Charlie Hebdo*. Le reste, rien. Je n'ai jamais lu les journaux

suisses. On ne sait pas ce qui s'y passe. On vit en tant que réfugiés ici, ayant accepté le passeport d'ici, certaines lois d'ici. C'est important parce que la France me semble un des seuls pays du monde encore très intéressant de par ses difficultés, ses problèmes internes, ses ressentiments, ses lois, mais en même

temps elle ne s'en sort pas. Il me semble que c'est là qu'on peut trouver certaines explications, à condition de fonctionner avec ce que devrait être le cinéma. Donc c'est impossible. Il faut guérir une maladie avec des médicaments qu'on n'a pas inventés ou qu'on ne veut pas inventer.

Vous avez vu le *Libé* d'aujourd'hui ? Leur une publicitaire sur le téléphone pliable Samsung ? Ce qui m'intéresse, c'est que cette publicité est faite sur les livres. J'ai souligné les mots sur la dernière page : « s'ouvre comme un livre », « livre de chevet », « brochure », « quatrième de couverture », « éditions de luxe », « confort de lecture ». Même eux qui sont dans l'image, pour moi c'est une image qui est déjà du texte, là ils l'avouent franchement. Ça va vraiment dans mon sens : tout devient texte. Le téléphone est un mini-livre. Le texte est plus puissant que jamais. Dans la publicité, il faut toujours des mots. Vous supprimez

les mots, vous voyez une incapacité à montrer de l'image et de la parole.

Et ils sont plats. Et il n'y a plus possibilité de « mettre les pieds dans le plat ». Céline disait que le plus difficile, c'est de mettre le plat dans la profondeur. Quand il n'y a pas de



profondeur, on met du plat sur du plat. Et ça dérange. Dit en mots comme je vous le dis, ça n'a aucune puissance d'impact comme je le croyais il y a cinquante ans.

Voilà, c'est là où j'en suis. Je suis perdu car j'estime être le seul. Je n'ai jamais vu un grand écrivain dire : « La langue n'est pas le langage. » Le seul que j'ai lu dire ça, c'est Robert Redeker, que j'ai connu autrefois et qui était un ami de Lanzmann. Il écrit : « La langue n'est pas le langage », tout en s'exprimant dans la langue. Mais ça ne peut pas se dire. C'est pour ça que les seuls qui me disent quelque chose, ce sont les peintres. Il y a aussi des musiciens, mais je ne m'y connais pas assez, car je ne les utilise que tactiquement et non pas stratégiquement. La peinture, c'est dans l'autre sens, jusqu'aux impressionnistes et un peu après.

Vous parlez du langage comme acte. Dans *Le Livre d'Image*, l'action sur l'image est très visible.

Oui, mais c'est un détail. C'est mon goût de la peinture expressionniste et fauviste. C'est ma sœur Rachel, qui est devenue professeur de dessin, qui m'a fait comprendre Picasso. « *Sur ce visage, il y a l'ombre et l'éclairage, et puis l'ombre est carrément masquée et ça fait comme deux visages.* » Elle voyait quelque chose que je ne voyais pas. La peinture a toujours été très présente parce qu'elle n'est pas plate. À l'époque du muet, il y a un film très intéressant, *L'Éventail de Lady Windermere* de Lubitsch. Preminger en a fait un remake. Le film de Lubitsch, c'est l'espace. Schérer, Rohmer, avait écrit un article, « Le cinéma, art de l'espace », alors qu'on était plutôt dans le cinéma, art du temps. Quand on compare les deux, le film de Preminger, c'est juste du dialogue et du texte, une histoire. Si on enlève les dialogues, on ne sait pas ce qui se passe. Avec Lubitsch, on le savait complètement. Ça s'est perdu avec l'apparition du dialogue et de la toute puissance de la langue, comme cette publicité de Samsung. Il y a un autre film comme ça où la compréhension vient du jeu des acteurs, surtout de la fille, c'est ce film avec Rose Hobart.

***Liliom* de Frank Borzage ?**

C'est ça. Pour moi, aucune actrice n'a pu jouer une scène à l'écran en exprimant tout le temps quelque chose. Elle n'a pas fait de grande carrière parce qu'elle ne pouvait pas jouer dans n'importe quel film. Si on compare le *Liliom* de Borzage au *Liliom* de Fritz Lang, Fritz Lang est *out* ! Elle a quelque chose. Je ne peux pas dire. Si j'étais critique encore, je chercherais des mots... « Innocente », ça ne suffit pas. Ça ne peut pas se dire et ça ne se dit pas : ça peut se voir.

Un livre récent de Jean Paul Civeyrac (*Rose pourquoi*) parle du mystère de son jeu dans ce film.

Oui, je l'ai lu. Elle est unique. On peut retrouver ça chez certaines actrices. Adèle Haenel a quelque chose mais les films ne sont pas à la hauteur.

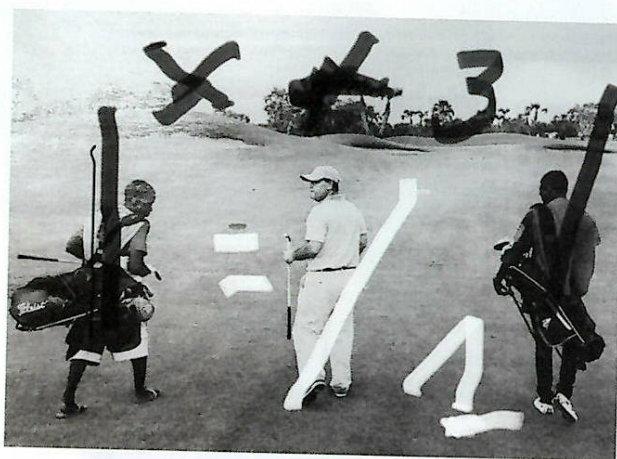
Aujourd'hui que vous vous méfiez de la langue, vous puisez davantage dans le cinéma muet ou du début du parlant ?

Non, pas particulièrement. Chez Langlois, on était éduqués à considérer ce film de Borzage en même temps qu'un film de Garrel, de Verneuil ou de Gilles Grangier. On était trois ou quatre seulement. Rivette, Rohmer, Truffaut et moi.

Dans *Le Livre d'Image*, il y a aussi le couple de *La Terre de Dovjenko*, essentiel, dans un champ-contrechamp très étiré, et l'image est magnifique, très creusée. Quelle importance accordez-vous à ce couple et au texte « *Si nous étions vivants/Mais nous sommes vivants!* » qui se superpose aux images muettes ?

C'est un texte de Blanchot. J'ai lu son premier livre très jeune, vers 15-16 ans, comme d'autres qui essayaient d'aller plus loin, *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* d'Aragon. J'avais essayé de faire une

séquence avec ce texte dans *Notre musique*, mais c'était complètement raté, on l'avait supprimée. Il fallait faire une fausse-vraie 3D avec le son à côté de l'image et pas dans l'image. Ça correspondait à la vraie question de la séquence « La région centrale ». Bernard Eisenschitz m'a demandé : « *Mais c'est quoi, la région centrale ?* » Je lui ai répondu : « *Mais c'est l'amour.* » Mais peu de gens le sentent comme ça. Ils préfèrent parler du film de Michael Snow.



Lorsque sur le visage de la femme, on entend : « *Mais nous sommes vivants!* », c'est un sursaut, comme si on sortait enfin de la forêt sombre.

La deuxième partie, « L'Arabie heureuse », pour moi c'était le retour de la réalité, accepter de faire un film un peu plus à plat. On pourrait dire que la première partie est plus documentaire, que la deuxième est complètement de fiction, faite avec des acteurs que j'ai pris dans des films, et qui vient d'un roman. J'ai revu le film deux fois. La première fois, je me suis dit : « Ah, c'est quand même trop différent, c'est dommage. » Maintenant, je me dis qu'il faut que ce soit dommage. On est plus à plat. Le son aussi, qui est beaucoup plus mélangé. Le son TV n'arrive plus à distinguer, comme un orchestre auquel on demanderait tout le temps de jouer des trucs différents aussi forts. Le pauvre chef d'orchestre est dépassé.

Vous dites qu'un moment plus plat est utile, pour qu'ensuite ça reparte ?

Quand les Russes ont perdu contre l'armée allemande, ils se sont remis à l'offensive. On voit bien la différence. Les Allemands étaient très forts en tactique simple mais avaient peu de stratégie, sauf celle d'Hitler, qui était celle d'Alfred Jarry. Tandis que les Russes sont arrivés à reprendre une stratégie différente de celle qu'ils avaient, et qui était pratique aussi.

La dernière partie est russe alors ? (rires)

Oui, je serai toujours pour les Russes. Dans *Adieu au langage*,

une des jeunes filles dit : « Si les Russes font partie de l'Europe, ce ne seront plus les Russes. »

Vous saviez que la fin du film irait vers cet « ardent espoir » ?

Non, j'ai fait plusieurs fins. J'ai prolongé petit à petit parce que je voulais qu'on puisse se rappeler qu'on a vu autre chose que l'Arabie. Le texte de la fin vient de *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss.

Vous l'aviez déjà lu ?

Non, mais je le connaissais parce qu'il a écrit cette pièce, *Marat-Sade*. J'ai lu les trois tomes de *L'Esthétique de la résistance*, 1 000 pages, pour le film. C'est son histoire, depuis la guerre d'Espagne jusqu'à la fin, quand il était réfugié en Suède et allait voir Brecht qui était là aussi. Je fonctionne beaucoup en parallèle. Les émissions d'information disent « en parallèle » alors qu'elles parlent de perpendiculaire (*rites*).

Vous, c'est plutôt le contrepoint... Vous distinguez le contrepoint de l'harmonie.

Oui, c'est le contrepoint et la mélodie. Les deux vont ensemble. J'ai envoyé une devinette à Nicole là-dessus. Comme un sphinx qui envoie des énigmes à ses trois Œdipe, ou à ses trois Antigone (Nicole Brenez, Jean-Paul Battaglia Fabrice Aragno, ndlr), je leur pose un petit problème (*rites*). Nicole me répond par une autre citation, qui me fait réfléchir... Anaxagoras Chaumette, un des leaders de la Commune de Paris pendant la Révolution, avec Hébert, fonde en 1793, en pleine Terreur, le Conservatoire de musique. C'est assez extraordinaire. Deux siècles plus tard, ça m'a inspiré une scène que je rapporte dans *Allemagne neuf zéro*. En visitant les anciens studios de Babelsberg qui commençaient à tomber en ruines, Eddie Constantine demande au comte Zelten : « Est-ce que, quand les ténèbres sont venues, on fera encore de la musique ? » Zelten, je lui faisais dire une parole de Brecht : « Oui, il y aura la musique des ténèbres. » Je demande à Nicole, sans lui dire tout ça : « Est-ce qu'il y a un lien entre ceci et cela ? » Elle ne peut pas répondre, parce que c'est personnel. Mais voilà les liens et les rapprochements que je fais. Rapprochements ou éloignements.

Monter des réalités « lointaines et justes », comme le dit Reverdy. Vous tissez plusieurs fils en même temps.

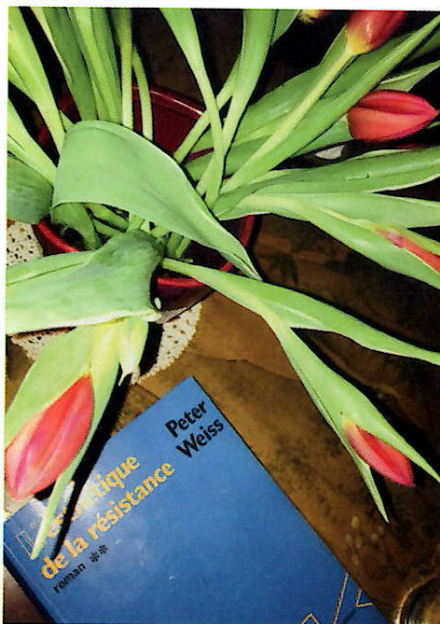
Oui, les tapis persans sont beaucoup comme ça. Dans les tapis persans, il y a plein de croix gammées.

Par exemple, que faire du fil Joseph de Maistre dans *Le Livre d'Image* ? De ces phrases terribles où il dit que la loi universelle, c'est la destruction ?

Je ne connaissais pas du tout. Je suis tombé sur lui par un article. Tout ça est incroyable. En plus, il était ambassadeur de France à Saint-Petersbourg. Je me suis dit qu'il y avait l'occasion de parler de la guerre.

Il parle même d'immolation. C'est un moment de désespoir, mais aussi d'irresponsabilité, parce que l'humanité est dépassée par des lois universelles.

La Seconde Guerre mondiale est encore beaucoup étudiée, selon d'autres points de vue. Je lis en ce moment un gros livre, *Barbarossa, 1941. La guerre absolue* (de Jean Lopez et Lasha Otkhmezuri, ndlr) sur l'attaque de la Russie par l'Allemagne. Ce ne sont que des oppositions de textes, aussi bien des journaux de soldats que des discours officiels : ce n'est que du texte contre du texte. Chaque fois que Staline prononce un mot, il y a 10 000 morts. Hitler pareil. Je ne parle pas des chevaux, parce qu'il y avait encore de la cavalerie. C'est pour ça que de temps en temps, je montre un cheval qui tombe.



C'est intéressant que vous mentionniez les chevaux. Vous parliez de l'évolution de votre cinéma, il y a de plus en plus d'animaux dans vos films : votre chien Roxy dans *Adieu au langage*, les perroquets, les chats et le lama de *Film Socialisme*...

Oui, c'est venu petit à petit. J'avais un chien autrefois que j'aimais beaucoup. Roxy m'en a fait souvenir. J'avais offert un chien à Anne Wiazemsky. Il y a toujours eu quelque chose. Là, maintenant, ce sont les animaux. Je suis à fond pour l'association L214, sans m'en mêler.

Le regard des animaux semble devenu important pour vous. Dans *Film Socialisme*, vous cadrez la tête du lama avec ses gros yeux noirs.

Entre un chien et un acteur, il n'y a pas de comparaison. D'après la légende, Dieu a offert aux singes de parler. Ils ont dit : « Surtout pas. » On les comprend. Il leur reste les gestes. Les chiens sont à la fois perdus, gentils, ouverts, sauf s'ils sont dressés à faire la guerre. Le lama de *Film Socialisme*, je l'ai pris après l'avoir vu dans un champ à dix kilomètres d'ici. Les ânes, bien sûr. J'ai une grande admiration pour *Au hasard Balthazar*, même si ce n'est pas le tout meilleur de Bresson, qui est *Un condamné à mort s'est échappé*.

Pourquoi le préférez-vous ?

Parce qu'en chaque plan, il est fidèle à son titre. C'est un film qui commence sur les mains. J'ai trouvé que j'étais soutenu et que j'avais bien fait de commencer sur les mains ! Ce sont les mains qui cherchent à s'échapper. Et dans chaque plan, la caméra va toujours chercher à s'échapper. Jamais ça ne va ailleurs. *Procès de Jeanne d'Arc* est aussi un peu comme ça, mais c'est plus dans le renforcement de soi-même, rester comme ça (*il replie les bras*). L'autre, c'est s'échapper.

Charlie Hebdo publie d'anciens textes de Cavanna. Dans l'un d'eux, il parlait des chevaux qui ont disparu de la rue, et il parlait de leur œil. C'est vrai aussi avec les oiseaux. Les plus évidents, ce sont les chiens, qui ont un regard humain que n'ont pas les humains. Et il n'y en a pas un pareil.

Il y a une phrase magnifique dans *Adieu au langage*: « Le chien est le seul être qui vous aime plus qu'il ne s'aime. »

Elle est de Rilke. Il faut quand même des grands écrivains qui cherchent à aller ailleurs... Je suis allé ailleurs en suivant Roxy.

Si la langue est un mot d'ordre, qui provoque en un mot des milliers de morts, le travail dans *Le Livre d'Image* est de nous faire écouter autrement ?

Ou oublier ça. Ou de faire penser que dans l'image s'exprime une certaine parole vers laquelle Heidegger n'a pu que s'acheminer sans réussir à aller plus loin, et qui est quelquefois atteinte par la poésie. Rimbaud par exemple.

À la fin, Anne-Marie Miéville dit qu'on n'est pas assez à l'écoute. À l'écoute du monde ?

Ce n'est pas forcément à l'écoute du monde, au sens où on ferait simplement un film « à l'écoute » des malheureux qui vivent à tel ou tel endroit.

À l'écoute des animaux, de la nature...

Oui, ou de tout à fait autre chose. Le sociologue-philosophe Elias Canetti, qui était très connu pour son livre sur les masses, disait que nous ne sommes jamais suffisamment tristes pour que le monde soit meilleur. Après il parlait de la terre « submergée de lettres de l'alphabet ». Il me soutenait à sa manière. Quand on dit la langue, je dis les lettres de l'alphabet, contre lesquelles était Platon.

Et le langage ?

Le langage, c'est quelque chose qui ne se dit pas, qui peut un peu se montrer et se faire entendre. Techniquement, le cinéma peut le faire. Les algorithmes ne le peuvent pas, bien qu'on y aille. Pour moi, c'est ce tableau de Rubens, *La Chute des damnés*.

Bien sûr, j'utilise la langue pour répondre à des problèmes techniques. Comment faire cuire un œuf ? Le premier qui l'a fait n'avait pas les mots pour le dire. Dans mon prochain film – que je ne pense pas pouvoir faire, je suis trop âgé et puis il y a quand même des choses trop difficiles à faire, pour moi, dans l'état du cinéma –, il y a une séquence où je repars de la réflexion de Nicéphore Niépce. J'ai posé la question à Nicole pour qu'elle la pose à ses élèves de la Fémis. Qu'a pensé Nicéphore Niépce quand il a réussi sa première photo depuis sa fenêtre ? Est-ce qu'on peut l'imaginer, aujourd'hui ? Est-ce qu'il s'est dit : « Qu'est-ce que j'ai fait ? » Et nous, qu'est-ce qu'on en pense aujourd'hui de ce qu'il a fait ? Qu'a-t-il fait en réalité ? Ensuite il a pris beaucoup de temps, et là Daguerre l'a concurrencé, pour fixer cette photo. Et j'appelle cette séquence « l'idée fixe ».

Tout à coup, j'en reviens à Russie-Allemagne parce que c'était mon enfance et que personne ne m'a rien dit. Donc ça m'intéresse de savoir dans quel monde on vivait à l'époque, même en Suisse. « L'idée fixe », c'est devenu ça. Et j'essaye

de trouver d'autres points de fixation avec l'idée de « fixe » : le salut militaire, le garde-à-vous, etc.

Qu'a pensé Niépce ? Je n'ai pas de réponse précise. Aujourd'hui les cinéastes pensent qu'ils appuient sur un bouton, qu'ils filment un pommier ou une grève et qu'ils ont un moment de réalité. Il y a un festival pas loin d'ici, à Nyon, qui s'appelle « Visions du réel ». Niépce a dû penser quelque chose. Parce que c'était quelque chose. La photographie n'est pas le cinéma. Les frères Lumière, quand ils ont filmé la sortie des usines, étaient déjà loin de penser la même chose. Est-ce qu'ils pensaient avoir trouvé une machine où on appuie sur un bouton et c'est la réalité ? Après, on écrit des tonnes de textes. Est-ce la réalité ? Est-ce le réel ? La fiction ? Le documentaire ? Et on voit que tout est faux. On voit quand même la perversité de la langue. Toutes les guerres, depuis le 18^e siècle, ont été annoncées à l'avance. Puisque le texte était tout puissant.

Et on continue à annoncer, à faire des annonces, ne fut-ce que pour être élu.

Aujourd'hui on annonce tout le temps la catastrophe.

Il y a une espèce de désir d'apocalypse.

Mais il y a un peu de langage à Hollywood, dans ce désir de catastrophe. Quand j'ai parlé avec des gens de la Résistance, ce qui m'a « frappé » – les gens sont toujours frappés (rires) –, c'est qu'ils disaient qu'on ne pouvait pas faire de cinéma. Ils

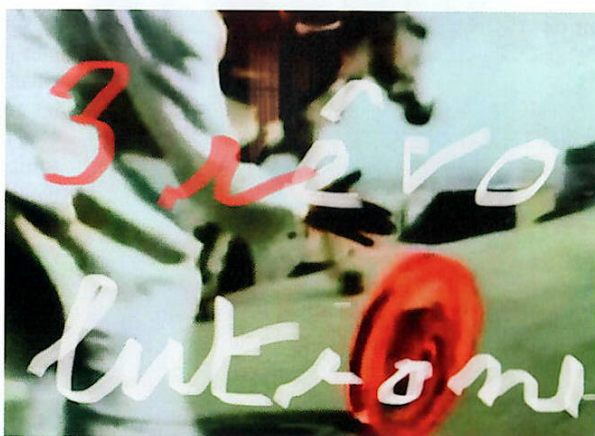
ont dit qu'ils n'avaient pas d'argent pour faire des films. Mais ils pouvaient les faire à Londres. Ça existait. Les Américains l'ont fait, pas les Français. J'avais essayé d'en parler une fois à Stéphane Hessel, qui a souvent accompagné les militants pour la Palestine. Du reste, il était le fils du couple qui a inspiré *Jules et Jim*. Je l'avais fait interroger par mon ami Elias Sanbar. Et ça ne l'intéressait pas comme question. La Résistance s'est faite par du texte, des déclarations, des brochures et de la poésie. Je ne le savais pas mais beaucoup de textes étaient imprimés en Suisse. Les poèmes d'Aragon étaient publiés aux éditions La Baconnière, à Neuchâtel. Mon professeur de français, malade, a été remplacé par un prisonnier français qui nous a dit : « Je ne sais pas quoi vous dire, mais je vais vous faire lire le français qu'on imprime en douce, en ce moment. » En poésie, j'en étais resté à José-Maria de Heredia, Leconte de Lisle, Théophile Gautier ; Ronsard était inconnu, François Villon inconnu, Rimbaud inconnu. Il nous a lu *Le Crève-cœur* d'Aragon et *Liberté* de Paul Éluard, l'un en vers classiques, l'autre en vers libres. Et donc, ça m'a « marqué ».

Le langage et la poésie, c'est la même chose ?

Oui, mais ce sont deux tactiques différentes.

La tactique du langage par rapport à la tactique de la poésie, ce serait quoi ?

La poésie, c'est écrit. Le langage, ça ne peut pas vraiment être écrit. Ça peut être peint, chanté, déclamé, manifesté. Les



ÉVÉNEMENT

gilets jaunes, c'est plutôt un langage. C'est pour ça que les trois quarts des commentateurs s'y perdent et se demandent quelle langue est parlée.

Pourquoi les gilets jaunes, c'est du langage ?

Parce que ça ne peut pas vraiment se dire. Les commentateurs se tuent à poser des questions : « Ah bon, vous n'avez pas de chef ? Ah bon, vous ne savez pas ce que vous voulez ? » Ils disent : « Qu'est-ce que ça veut dire ? »

Et donc le langage ne se dit pas ?

C'est ce que disait Péguy : « On peut tout dire, excepté dire ce que l'on fait », même pour vous sur votre propre journée. Ou alors vous y passerez quinze ans.

Votre rapport à votre chien, c'est du langage ?

Ah oui ! Surtout Anne-Marie, parce que c'est elle la patronne. Ou c'est le chien qui est le patron d'Anne-Marie. On en a un deuxième après Roxy, qu'on a trouvé dans un refuge et qui était réfugié d'Espagne. Il est très bizarre, avec une forme biscornue. Il a les deux pattes avant un peu écartées et comme il vient d'Espagne, je me dis que c'est la métempsycose d'un brancardier dans un bataillon des Brigades internationales. Il est venu chez nous et on a fait notre camp de réfugiés. Il s'appelle Loulou.

C'est le prochain film ? Même un petit film sur lui ?

Pas encore.

Est-ce qu'il y a un langage de la nature ? Vous citez souvent *Les Signes parmi nous* de Ramuz. On pense aussi aux *Correspondances* de Baudelaire. Est-ce que le monde est un langage de signes ?

Si je l'ai si souvent cité, c'est que j'aurais aimé en faire un film, mais c'est mieux qu'il reste un livre. J'ai donné ce titre



à un chapitre des *Histoire(s)*. Les signes littéraires de catastrophe n'ont jamais été pris comme signes avant-coureurs d'une catastrophe. On n'a jamais dit : « Il faut faire ça comme ça pour qu'il n'y ait pas la guerre. » Aujourd'hui, on finit par voir que la nature va mal, on commence à faire des choses. Mais du fait que c'est littéraire, je n'y crois pas beaucoup, ou alors ce sont des films qui montrent des inondations ou des glaciers qui fondent. Mais ça, c'est du faux texte.

Vous avez dit que notre numéro « Herbière » en avril, consacré aux arbres et aux fleurs, vous avait intéressé.

Oui, parce qu'il y avait un peu de langage. Ça changeait des textes habituels des critiques, même ceux que je trouve intéressants. Ce n'étaient pas les éternelles images de films : une fille qui regarde un garçon.

D'où vient la figure de Bécassine qui se répète dans *Le Livre d'Image* ?

L'exergue est une phrase de Bernanos. Je la montre telle qu'elle est connue en France. Elle se tait.



Adieu au langage (2014).

ÉVÈNEMENT



Van Gogh de Maurice Pialat (1991). Photo du haut envoyée par Jean-Luc Godard.

C'est le geste qui vous a intéressé ?

Je n'avais même pas vu qu'elle n'avait pas de bouche ! C'est Anne-Marie et Jean-Paul qui me l'ont fait remarquer. On la revoit au début de « L'Arabie », avec une phrase : « *Le sens de ce que l'on dit vient moins vite que ce que l'on fait.* » Les paroles prennent plus de temps que les actes.

C'est juste avant la clé des Enchaînés.

Voilà, c'est pour enchaîner avec le début de la nouvelle séquence. On va passer à autre chose. Ça va prendre quelque temps parce que les pensées vont moins vite que les actes.

Le Livre d'Image regorge de phrases politiques très affirmatives : « Je serai toujours du côté des bombes », « Il doit y avoir une révolution »...

« *Il doit y avoir une révolution.* » On n'écoute que le texte. On ne regarde pas l'image. On voit un âne et une bobine de film qui se déroule. Si quelqu'un du Moyen Âge voyait une image comme ça, il associerait une révolution à la bobine et en même temps, il dirait : « Il y a un âne quand même, qui avance lentement. » Je mets les trois et je crois aux trois : $x+3=1$.

Je vois maintenant l'écran plat comme une infirmité, surtout après la 3D d'*Adieu au langage* qui n'était qu'un gimmick, un trucage, une tactique. Un film nous a impressionnés avec Anne-Marie, c'est *Van Gogh* de Pialat. On sentait plusieurs espaces, dus à la fois au scénario sur Van Gogh et au fait que Pialat était peintre. En le revoyant, il y avait vraiment des moments de 3D. Je vous montre, j'ai pris ces deux plans (*il nous montre son*

iPhone). Le frère de Van Gogh et le docteur Gachet arrivent. La servante sort et Dutronc est devant elle. Il y a une espèce de non-profondeur de champ au premier plan et le point est sur les personnages qui arrivent. En arrivant derrière la servante, Van Gogh lui tape sur les fesses et reçoit une gifle. Le sentiment de 3D et d'espace vient, non pas du fait qu'il tape, mais du coup de canon de la gifle. Ce coup de canon rend la tape sur les fesses existante. Le sentiment de 3D vient du son.

Un autre plan, un petit peu avant : deux servantes voient arriver le frère de Théo. Dans le coin, il y a la foule des invités. Brusquement on a l'impression que c'est filmé en 3D. Là, il y a de la 2D et là il y a de la 3D, bien que tout soit en 2D. Il y a beaucoup de moments comme ça dans le film. Avec Anne-Marie, on a eu le sentiment que le film était sans arrêt sur cinq ou six plans : ceci les impressionnistes, ceci la peinture, ceci la Commune, ceci l'alcoolisme, etc. On avait chacun écrit, du reste, une lettre à Pialat.

Les rapports d'échelles sont très surprenants.

Il est souvent dans des rapports d'échelles de plans et de changements de plans très différents. Les films utilisent parfois la profondeur de champ, mais il n'y a pas vraiment de rapports d'échelles. Il y en a chez Eisenstein, mais c'est tellement découpé et monté qu'on ne les voit plus. J'avais d'autres photos (*il continue à feuilleter son iPhone*). Ça, c'est dans les Cahiers qui sont sortis aujourd'hui, je ne les achète pas mais la marchande de journaux me les donne automatiquement. Il y a deux photos de Jeanne. J'ai demandé à Jean-Paul de m'envoyer un DVD. Il y a une photo pleine page de la jeune fille (1) et une autre photo prise du film (2). Et je trouvais qu'il y avait une grande différence dans le regard. Je ne parle que de la photo, qui parfois peut exprimer ce que n'exprime pas du tout le cinéma. Dans la première photo, elle regarde on ne sait pas où. Peu importe qu'on dise qu'elle est à tel ou tel endroit. Mais je ne sais pas si c'est un plan du film.

Oui, c'est un plan du film.

Mais un plan en photo, ce n'est plus un plan du film. Tandis que là, sur la deuxième image, en tant que photo, c'est un plan du film. Là, elle regarde où on lui a dit. Je trouve une différence sur le regard. Dans la première, on a dû lui dire : « Regarde dans le vague. » Il faut parler de la différence entre photo du film et photo qui peut rester photo. Si on ne parle pas de ça dans une critique du film de Dumont, on ne parle pas. Surtout que je crois que le film est beaucoup en plans longs et fixes. La première photo, ce n'est pas encore cette actrice américaine, Rose Hobart, mais ça va dans ce sens. La deuxième photo, une actrice, Léa Seydoux par exemple, peut la faire. Elle ne peut pas faire la première. La petite de Jeanne le peut, parce qu'elle a dix ans. Mais sur la deuxième photo, elle est actrice.

La première photo, même si elle fait moins photo de cinéma, est plus « du cinéma » ?

C'est un instant arrêté de cinéma, donc qui devient photogramme, donc qui devient archive. Et j'en montre quelques-uns. Dans le film, il y a un plan de Marilyn par Avedon. Elle est de profil, songeuse, noir et blanc, très beau. C'est un plan d'une séquence où il a mitraillé. Je fonctionne beaucoup avec ces comparaisons. À première vue, parce qu'ensuite, à deuxième

ÉVÉNEMENT

ou à troisième vue, ce n'est plus la même chose. La photo, c'est à première vue. Le cinéma a gardé quelque chose comme ça. C'est pour ça qu'on fait beaucoup de prises aussi. On pense qu'à la dix-huitième vue, ça sera forcément mieux. Ou comme Bresson, à la soixantième. Ou comme Chaplin dans *Les Lumières de la ville*: à la six-centième prise, il pourra faire le regard de l'aveugle. J'ai envie de faire une séquence qui s'appelle « Fake news ». Je ne sais pas si j'y arriverai. Je ne sais même pas si j'essaierai. Je pense prendre certaines personnes dans une émission d'information, puis faire un reportage chez eux, dans l'intimité. Où cette personne est autre, pas comme à la télé. Je ne pense pas que quelqu'un acceptera. Juste après *Le Mépris* peut-être, mais pas aujourd'hui. Et je ne peux pas le faire jouer par un acteur. Car ensuite, ça ferait deux fois, avec l'acteur. Mon fameux théorème $x+3=1$ où il faut supprimer deux. (Il continue à feuilleter.)

**Vous utilisez le téléphone comme un bloc-notes d'images ?
Ce qu'on voit dans la bande-annonce du festival de Jihlava
réalisée après *Le Livre d'Image*.**

Ah oui, ils m'avaient demandé. Tiens, voilà une bonne image pour « perversité de la langue » : un serpent qui sort de la bouche (il s'agit de la langue-lézard sur la couverture de la revue *Idées* que l'on aperçoit page suivante, ndlr). Et celle-ci, c'est un autoportrait fait juste à l'iPhone (cf. image p.18).

Comment procédez-vous pour « Fake news » ?

Je fais comme un archéologue qui procède dans certaines contrées et pas dans d'autres. Et qui recueille certaines choses comme un de mes grands-oncles, Théodore Monod, qui ramassait des pierres et des branches dans le désert. Dans *Un captif amoureux*, Jean Genet disait que pour trouver des images, il faut aller dans le désert.

**À la fin de l'épisode 4B, après avoir traversé la forêt des
Histoire(s) du cinéma, on se retrouvait avec une image de rose
jaune dans les mains.**

Il était fait référence à un autre moment à la Rose blanche, le groupe de Hans et Sophie Scholl, les résistants allemands exécutés en 1943.

**Le texte disait que si un homme traversait le paradis en songe...
C'était un texte de Borges. Après avoir traversé le paradis,
comme preuve, on lui donne une rose.**

**« Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçut une
fleur comme preuve de son passage et qu'à son réveil, il trouva
cette fleur dans ses mains, que dire alors ? J'étais cet homme. »
Dans *Le Livre d'Image*, j'avais le même sentiment qu'à la toute
fin, avec l'ardent espoir sur l'écran noir, c'est comme si vous
déposiez quelque chose dans nos mains.**

Comme il est beaucoup question des guerres, je ne voulais pas qu'on me dise : « C'est un peu triste. » Garder ce texte de Peter Weiss qui ne raconte que des malheurs et des échecs. Ce que j'aime bien, c'est qu'il est un vaincu.

C'est comme si vous vouliez avoir un effet dans le réel.

Ça, c'est vous qui le pensez. Moi, non, je ne pense pas. Il y a aussi une phrase d'un auteur que j'ai beaucoup cité, Denis de Rougemont : « C'est dans l'espérance que nous sommes vivants. »

Et qui me fait rire parce qu'il rajoute ensuite : « *Mais cette espérance est vraie.* »

Pourquoi terminer avec le masque du *Plaisir* ?

On en est encore au plaisir.

On en est encore à danser sur l'abîme.

Oui, on a de l'espérance.

Dans *Le Plaisir*, c'est plus une illusion qu'une espérance.

Dans la nouvelle de Maupassant, on ramène l'homme chez lui et sa femme lui enlève son masque. On voyait un vieillard qui voulait encore profiter de la vie.

**L'espérance et l'illusion en même temps. Toujours la
dialectique.**

Oui, la dialectique. Dans *Film Socialisme*, il y a un beau texte de Sartre qui dit que la dialectique, c'est à la fois tout et son contraire, rien et son contraire. Au début d'*Adieu au langage*, il y a un autre texte de Sartre sur la définition de la philosophie : « *La philosophie est un être, pour lequel il est dans son être, question de son être, en tant que cet être implique un autre être que lui.* » Il y a à la fois le gauchisme et le classicisme ! Je suis un des seuls à penser que les plus beaux textes de Sartre sont sur la peinture. Dans un texte sur Lapoujade, un peintre des années 50-60, il écrit : « *Hélas l'indignation ne va pas au bout de son pinceau.* » Cela correspond pour moi au peu de bien que je pense depuis longtemps des films dits militants. Pour les trois quarts, l'indignation ne va pas au bout du pinceau.

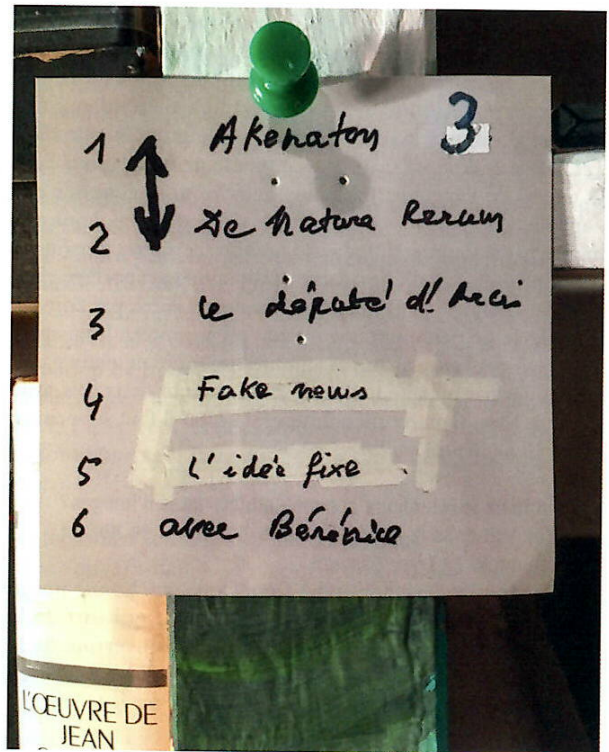
**Dans la période des ciné-tracts, vous avez travaillé avec le
peintre Gérard Fromanger.**

Il a essayé de m'apprendre à peindre. J'aimais bien mais après



Jeanne de Bruno Dumont (2019).

ÉVÈNEMENT



Scénario de Scénario

Nous montons à l'étage. Enfilade, le bureau et la salle de montage de Jean-Luc Godard, au fond de laquelle nous découvrons des étagères remplies de livres et de DVD. Au pied de ces étagères, l'image de la « perversité de la langue » : un lézard sortant d'une bouche. Sur le côté, la VHS « L'Œuvre de Jean Cocteau » contenant *Le Testament d'Orphée*, « le film le plus proche du Livre d'Image » nous glisse-t-il. « Voilà le scénario du prochain film, qui s'appelle Scénario. Sur chaque étagère, il y a une séquence. Les six séquences du film. Maintenant, c'est fait. C'est comme un ordre de bataille. On ne change pas. Ça a pris six mois, un an. "De natura rerum", "Akhenaton", "Le député d'Arcis", "Fake news", "L'idée fixe", "Avec Bérénice". "Le député d'Arcis" est d'après une nouvelle de Balzac, l'histoire d'une élection en province. "Akhenaton",

c'est venu comme ça, c'est pour faire une rupture. C'est d'après un joli roman de Naguib Mahfouz qui a peut-être été adapté au cinéma d'ailleurs, l'histoire d'un enfant qui enquête pour savoir qui était Akhenaton, le pharaon qui a créé le dieu unique. Dans le bureau, Godard nous montre le cahier du film. « Voici le scénario de Scénario, avec les six séquences. La couverture est d'après un dessin de Paradjanov. » Sur la page du dernier chapitre, « Avec Bérénice », on découvre une caricature d'Emmanuel Macron par Coco dans *Charlie Hebdo* à côté d'un extrait de la tragédie de Racine légèrement modifié au Tipp-Ex : « Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, / Seigneur, que tant d'amer me séparent de vous ? » (à la place de « tant de mers »).



semblé annonceurs de l'état où j'en suis, en ce moment : *Nouvelle Vague* et *Made in USA*. *Made in USA*, je ne l'aimais pas tellement, de par la manière dont je l'ai fait. C'était un raccrochage pour faire plaisir à Beauregard, fait en même temps que *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. C'était un peu du racolage, faire une heure et demie, rallonger les séquences. Aujourd'hui je le vois comme un film de peinture, juste des couleurs les unes à la suite des autres, avec un scénario anarcho-gauchiste-militant, je ne sais pas quoi... *Nouvelle Vague*, au contraire, il n'y a que du texte. J'avais demandé à l'assistant, Hervé Duhamel, de collectionner les phrases intéressantes ou « qui frappent », comme ils disent. Et il n'y a que ça !

Il n'y a pas que ça dans *Nouvelle Vague*... Il y a la lumière, la nature, le flux et le reflux.

Oui, il y a le contrechamp. Mais c'est un film quasiment que sur le texte.

Dans *Le Livre d'Image*, au début de « L'Arabie heureuse », il y a plusieurs plans magnifiques de la mer, comme des marines. Vous filmez à nouveau la mer après le lac d'Adieu au langage, « la mer allée avec le soleil » de Rimbaud à la fin de *Pierrot le fou*.

Oui, mais ça c'est la critique qui regarde l'évolution d'un artiste. Je ne me dis pas ça au moment où je le fais.

Au début de *Film Socialisme*, il y a la mer noire comme du pétrole. Vous êtes un des rares peintres de la mer.

Après les impressionnistes, quand même. Epstein et Flaherty aussi.

Qui lit le texte d'*Une ambition dans le désert* d'Albert Cossery ?

Jean-Pierre Gos, que j'avais vu jouer au théâtre de Vidy. Il jouait dans un petit film que j'ai fait, *Liberté et Patrie*. Je préférerais avoir un acteur, mais j'en dis aussi. Il y a un passage de relais entre lui et moi. Le passage de sa voix à la mienne me gêne toujours un peu. Comme tous les commentateurs, il a la voix qui monte quand il dit une vérité. J'aime mieux la voix qui baisse, comme un point. Les acteurs savent moins faire les points. Et les points-virgules, pas du tout. Ils ne savent pas faire la différence entre le double point, un point-virgule, un point, une virgule. Il doit y avoir quatre intonations différentes. C'est ce que savaient certains anciens acteurs comme Cuny.

Vous vous donnez aussi des règles de métrique ?

Un petit peu, mais là je l'ai laissée.

C'est très fort, la ponctuation de la toux sur « ardent espoir ».

Je n'ai pas fait exprès. Je ne l'ai enregistré que deux fois, parce que je dis quasiment le même texte et qu'on le double à un moment. Juste avant, il y a un texte de Marx et Engels sur Eugène Sue où on ne comprend absolument rien (*rires*).

En effet...

Il faut le voir en installation, où on écoute ce qui se dit à gauche. On le note. Et puis après, ce qui se dit à droite.

On le note et on compare : « Ah oui, ce n'est pas le même texte. » Il y a ça aussi à un autre moment, sur un discours de Robespierre à la Convention, pris dans un film de Stelio Lorenzi. La télé, ce n'était pas mauvais à l'époque.

Dans le film, vous avez remis les photos de Truffaut, Rohmer, Rivette. Tous les trois à la suite.

Pour moi, ce sont les trois de la Nouvelle Vague. Il manque Rozier qui n'était pas aux *Cahiers*, mais qui était la Nouvelle Vague tout seul. Chabrol est en dehors.

Même les premiers films jusqu'aux *Bonnes Femmes* ?

À l'époque, je l'ai cru. Mais il était plus à vendre des films. Truffaut, je ne pouvais pas ne pas le mettre. Chabrol, même s'il a écrit un *Hitchcock*, est un pharmacien. Mais il a fait un nombre incroyable de films. L'autre jour, j'ai essayé de trouver *Le Sang des autres* d'après un roman de Simone de Beauvoir. Je ne connaissais pas du tout.

La mort de Jean-Pierre Mocky vous a touché ?

Il était sympa. Lui, je l'aimais bien, pas ses films. Je peux les trouver sympas parce que c'est lui qui les a faits. Il y en a un que j'aimais bien, mais lui pas tellement, *La Machine à découper*.

Vous repensez souvent aux années *Cahiers* ?

Oui, c'est ma vie.

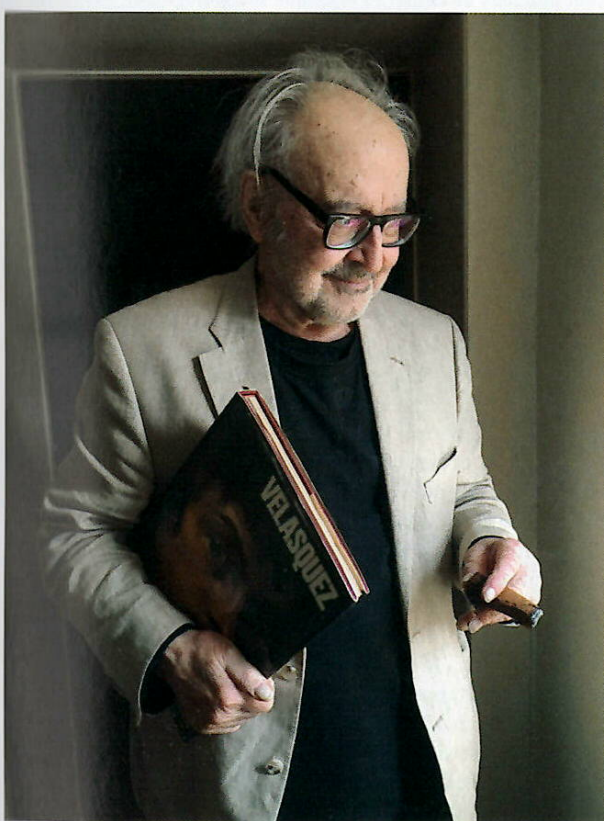
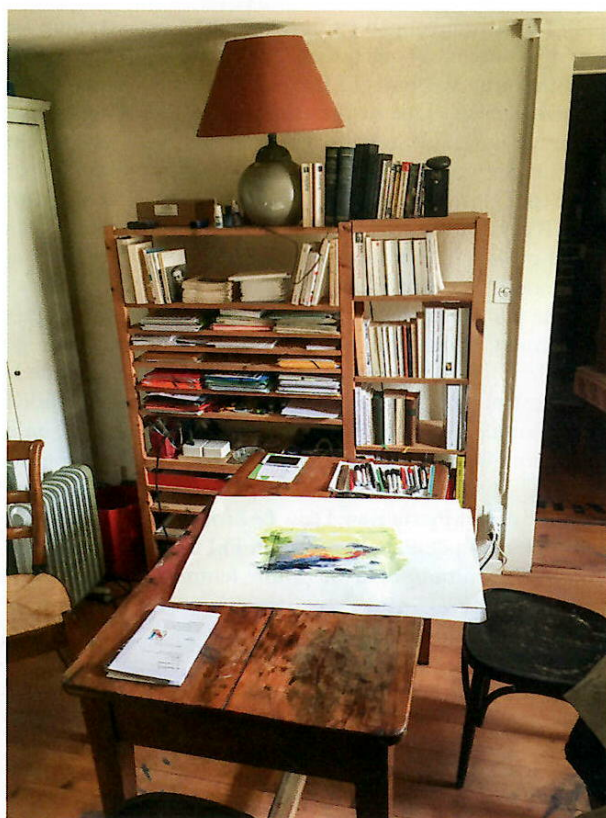


C'est ce qui est beau dans *Le Livre d'Image*. Toute la vie s'empile. Vous gardez tout avec vous.

J'ai commencé par la deuxième *Revue du cinéma* quand elle était chez Gallimard et c'est par Doniol-Valcroze que, peu à peu, je suis rentré aux *Cahiers*. Doniol-Valcroze était le fils d'une amie de collège de ma mère au lycée Victor-Duruy. J'ai cru qu'il m'avait accueilli à cause de ça. J'ai appris après qu'il avait été démobilisé, réfugié en Suisse. C'est ma mère qui l'a fait passer en France, à Thonon, sur un petit hors-bord qu'on appelait « le trait d'union » et avec lequel on allait souvent en vacances dans la propriété de mon grand-père. J'ai appris ça après la mort de Doniol-Valcroze. Je n'étais pas contre la direction des *Cahiers* à l'époque. C'était lui le rédacteur en chef avec Bazin. C'était un « gentil homme » au sens propre du terme. Bazin, je ne l'ai pas du tout connu comme Truffaut. J'ai connu Bazin quand il était responsable d'une organisation communiste, Travail et Culture, juste en face des Beaux-Arts. En face, il y avait une petite librairie tenue par un ami de Rouen de Rivette. C'est une histoire à laquelle je me suis greffé petit à petit, pas dès le début, mais il y a toutes ces histoires que je tiens à garder. J'étais prudent comme le personnage de Delacroix. J'ai volé un peu d'argent à l'un de mes oncles pour financer le premier court métrage de Rivette, *Le Quadrille*.

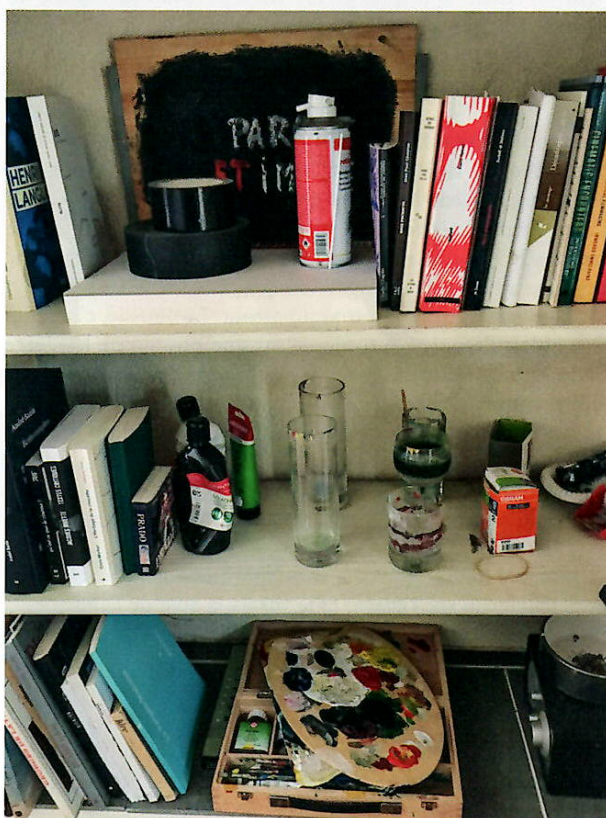
Duquel vous sentiez-vous le plus proche ?

De Rivette. Après, de Truffaut, mais avant qu'il fasse *Les Mistons*. Je ne sais pas s'il était déjà marié avec Madeleine Morgenstern,



Peintures

À l'étage, dans la première pièce, nous découvrons ses peintures posées contre le mur, en bas de la bibliothèque. Godard en pose une sur le bureau : « C'est un ciel de Delacroix que j'ai refait à la gouache alors que c'était une aquarelle. » Nous proposons de faire une photo : « Ah oui, si vous arrivez à sortir le Rembrandt ou le Vélasquez... » Il va près de la fenêtre et prend la pose avec le Vélasquez.



que j'aimais beaucoup. Il est devenu riche à cette époque. Le père de Madeleine Morgenstern était le directeur d'une société de distribution au Nord et à Paris qui s'appelait Cocinor. Mais quand il écrivait « Une certaine tendance du cinéma français », j'ai beaucoup traîné avec lui. J'étais moins avec Rivette. On pouvait aller voir les films à 14 h et en sortir à minuit parce que c'était permanent. J'abandonnais au bout d'une heure ou deux. Rivette restait jusqu'à la fin. Rohmer avait une autre vie. Il était professeur et habitait dans un petit hôtel en face de la Sorbonne. Il s'appelait Schérer et il s'est mis à écrire « Rohmer » pour ne pas que sa mère sache qu'il menait une vie dissolue de cinéma. Ça faisait trois amis très différents. Avec Schérer—je l'appelle toujours Schérer—, Rivette et Truffaut, c'était de la vraie camaraderie. Schérer était l'un des seuls qui savaient de quelle femme j'étais amoureux, et j'étais le seul à savoir qu'il était amoureux de la femme d'un ancien patron, communiste, du CNC. Rohmer avait dix ans de plus, il faisait la contrebalance à Bazin et Pierre Kast. Dans *Le Livre d'Image*, j'ai un plan de la Libération de Paris. On voit un FFI de dos, avec un fusil dans le dos, en train de parler à une femme à genoux. Pour moi, cet homme de dos a toujours été Pierre Kast. J'espère que c'est vrai.

On a le sentiment que vous n'aviez pas de discussions politiques aux Cahiers à cette époque.

Assez peu. C'était le cinéma. Même les filles, c'était assez secret. Je me souviens d'un moment pendant la guerre d'Algérie. J'étais place de l'Alma avec Rivette. Une voiture passe en faisant « pin-pon OAS ». Moi, je voyais ça comme un plan de Douglas Sirk. Et Rivette m'a injurié. Je ne pourrais pas les définir politiquement à cette époque. Le plus facile à définir, parce qu'il était là dès le début, c'est Straub.

Vous parliez des difficultés de la France. Vous avez vu la dégradation de la situation en 2019 à cause des violences policières. On sent un pouvoir grandissant de la police.

C'est devenu très fort, dégoûtant. Cela dit, je reste dans le cinéma. Je suis suisse. Je ne pouvais pas voter en France, donc je suis venu comme étranger. Une brigade suisse en France... Mais ce que vous dites est vrai partout. En Russie, c'est plus fort qu'en France. J'ai toujours eu une phobie de la police et du service militaire. Je ne suis pas contre les bombes, mais je suis antimilitariste. Et on oublie que dans *Le Livre d'Image*, quand je dis « Je suis du côté des bombes », à l'image un homme caresse une antilope. Les gens ne font plus la liaison, image et texte, ne voient pas quand une image est contredite par le texte. On ne sait pas si l'image passe avant le texte, ou l'inverse.

La première fois, je voyais la caresse. La deuxième fois, le texte déteignait sur l'image. Et je voyais la peur de l'antilope.

Il faut bien deux ou trois fois pour faire un examen. En le montant, je n'ai pas vu la peur de l'antilope au sens où vous le dites. Elle tremble, mais comme un chien tremble dès qu'on le caresse. Notre chien, ancien brancardier espagnol, on le mène à un club trois jours par semaine. On ne sait pas pourquoi, il se met à hurler à la lune. On ne sait pas si c'est de la peur parce que ça le fait penser à autrefois, parce que c'est un chien des rues. On ne sait pas si c'est de la joie, parce qu'il aime beaucoup cet endroit-là. Et c'est très fort. Il faut qu'il hurle à la lune comme dans un roman de Jack London.

J'ai vu récemment le court métrage *Rentrée des classes* de Rozier. Longtemps avant tout le monde, c'est presque le premier film écologique. C'est un film sur la désobéissance civile, comme Thoreau. Je suis pour la désobéissance, mais je reste dans le cinéma. J'ai cru à un moment pouvoir me mêler des affaires du monde. Quand Anne-Marie m'engueule, elle me dit : « *Va dans le monde faire ta révolution, et puis pas de café aujourd'hui !* » (rires).

Il faut surtout garder l'humour.

On voit la peine qu'a *Charlie Hebdo* à trouver d'autres dessinateurs. Je trouve toujours Willem extraordinaire. Si on n'est pas dans une misère trop noire, il vaut mieux dire : « C'est une triste et belle époque. »

L'époque est triste et belle, mais l'art et la pensée artistique sont attaqués aussi par la mystique technologique.

Le capitalisme prône l'individu qu'il essaye d'assommer par la pub, mais en même temps qui reste individu. Oui, c'est triste. Il faut avoir beaucoup de philosophie, ou être très enthousiaste comme Edgar Morin, pour trouver tout merveilleux (rires). Il y a quelque chose qui est nuisible, c'est qu'ils ont toujours besoin d'inventer. Il suffirait de s'arrêter.

En ce moment, je lis un livre de maths que je ne comprends pas très bien, sur Georg Cantor. Il s'est mis à l'écart et est devenu un peu fou. Il s'est mis à penser à l'infini en mathématiques. Ça pose beaucoup de questions et ça devient du texte. J'aime bien suivre l'histoire des mathématiques, sans les comprendre. Russell pose la question : « *Est-ce que l'infini du tout est plus grand que l'infini de la partie ?* » Pour moi, ça n'a pas de sens, car ce n'est que du texte. Il vaut mieux regarder un tableau de Monet.

J'avais un projet sur l'histoire de Niels Henrik Abel, un mathématicien norvégien du 19^e siècle. Il avait cru découvrir l'équation du cinquième degré. Moi qui étais resté à comprendre le deuxième degré, je me suis dit qu'il y avait là quelque chose à comprendre. Il est venu à Paris soumettre son théorème au mathématicien Cauchy de l'Académie des sciences, qui a trouvé que ce n'était pas très intéressant. Il est venu à pied de Norvège et est reparti à pied. Il a fini par démontrer qu'il n'y a pas de solution à l'équation du cinquième degré. Depuis, il y a un prix Abel, comme la médaille Fields. Je pensais faire un film sur ce voyage. Pendant l'aller, il continue à démontrer ce qu'il veut exposer à Paris, et au retour, il commence à démontrer l'inverse.

À l'époque où on militait, on s'était dit : « Plus un mot sans dénoncer la guerre du Vietnam. » On n'allait pas encore tout à fait au bout du pinceau, mais on essayait. On avait des pinceaux et de la couleur. J'avais proposé un film aux Nord-Vietnamiens. On part du bombardement. On part d'une classe qui est en train d'étudier *Bérénice*. On la suit se cacher dans un souterrain et continuer le cours. Au dernier plan ils continuent à étudier *Bérénice* : « *Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous*... » C'est en ça que ce n'était pas bon, c'était trop tactique, trop précis. Mais ce passage dans le Racine, il est dans *Scénario*, mon prochain film. Je vois comment ça se tient, petit à petit, comment va la rivière avant les fleuves, comment vont les chemins.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme et Joachim Lepastier à Rolle, le 18 septembre.

ÉVÈNEMENT



Le Livre d'Image pas à pas : récit de l'aventure d'une pensée.

NOUS TOUS

par Stéphane Delorme

Lorsqu'à la fin du *Livre d'Image*, sur fond noir, la voix reprend, caverneuse, d'outre-tombe, évoquant les idéaux de jeunesse et l'« ardent espoir » inextinguible, dans une parole si personnelle qu'on croit un instant qu'elle ne relève pas de la citation, la voix passe d'une enceinte à l'autre, et nous sommes littéralement balayés par une vague, physique et émotionnelle, emportés si loin que cela ne devient plus tenable, sauf à s'effondrer en larmes. On ressort en comprenant jusque dans notre corps tremblant cette phrase de Rilke, réalisée : « *La beauté est le début de la terreur que nous pouvons supporter.* » Le seul film que Godard a réalisé depuis, *Nos espérances*, une merveille d'une minute pour le festival de Jihlava, est une variation sur la fin du *Livre d'Image*, avec feuilletage d'un iPhone, comme si tout s'arrêta là. On prie mille fois que ce ne soit pas le cas, mais c'est une dernière image possible. Et, comme à la fin des *Histoire(s) du cinéma* une rose venait se poser dans nos mains à la sortie de cette forêt de symboles, nous ne serons pas comme Perceval qui laisse passer le Graal devant lui, nous saisirons la rose, comme nous saisirons l'ardent espoir, parce que c'est tout ce dont nous avons besoin aujourd'hui.

Oui nous sommes vivants. Oui nous sommes encore ici.

Mais si ce miracle est possible, comme à la fin d'*Ordet*, c'est parce que nous avons traversé la nuit. Le film expose au début sa structure, cinq parties comme les cinq doigts de la main, mais *Le Livre d'Image* est un trajet, un grand voyage où nous nous déplaçons dans l'espace comme dans la pensée. Les *Histoire(s) du cinéma* étaient de l'histoire, les histoires du cinéma et du siècle à travers le cinéma, *Le Livre d'Image* est un livre philosophique, qui suit une dialectique serrée, accidentée, chaotique, un trajet, même si tous ses fils sont tissés ensemble. Ce trajet rempli de trous noirs est loin des grandes phrases mélancoliques des *Histoire(s)* miroitant de mille feux : « *Départ dans l'affection et le bruit neufs !* » (Rimbaud).

Le Livre d'Image est d'abord un livre effroyable. Il y a « 1. Remakes », première partie, où la guerre répète la guerre, où les signatures d'armistice sont des mensonges, où l'après-guerre est encore la guerre, où on réanime une guerrière vietnamienne pour encore l'interroger, où Daech rejoue *Païsa*. Le noir ponctue les images heurtées de ce mauvais rêve. Et puis il y a « 2. Les soirées de Saint-Petersbourg », fondée sur Joseph de Maistre, qui nous explique que la guerre est la loi universelle, qu'elle est divine par nature, que la Terre n'est qu'une

immolation, le texte est dément—et nous sommes Adam et Eve de Masaccio définitivement chassés du paradis. On a besoin d'une pause, d'un entracte plus facile qui plaira aux cinéphiles, et c'est « 3. Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages » (Rilke). Les quelques fleurs, c'est l'art, « la seule chose qui survive à une époque, c'est la forme d'art qu'elle s'est créée » (Hollis Frampton), le voyage lui-même, « nous voulons voyager sans vapeur et sans voile » (Baudelaire), et le cinéma, dont le train est l'évidente métaphore (le travelling de *Berlin Express* comparant les voitures à autant de photogrammes). Les motifs éclatent en bouquet de fleurs : fumée bleue (d'un train de western) et vapeur blanche (l'incipit de *L'Idiot* enchaînant avec des femmes dans un bain de vapeur (dans quel film ?)). Mais ce défilé de trains sert aussi à nous faire partir loin : et si l'on voit Manon (Lescout) se frayer un chemin dans un train bondé chez Clouzot, c'est qu'on sait que le film se termine en Palestine.

Voici « 4. L'esprit des lois », suivant les pas de Montesquieu. On croit que la loi humaine va mettre de l'ordre dans le chaos universel décrit par Joseph de Maistre, or la construction de cette partie est cinglante : d'abord l'insurrection dans *La Commune* de Peter Watkins, une foule qui défait la police (« Première sommation, nous allons faire usage de la force », ces mots qui traversent les siècles), les barricades d'Hugo, puis le Code civil trouvé par Lincoln dans *Vers sa destinée*, la démocratie en accéléré—et sans crier gare on passe de la loi à la justice, un gros calembour ridiculise le parquet (*Les Raboteurs de parquet* de Caillebotte) aux ordres des puissants, la loi n'est pas la même pour tous, et se succèdent les infamies (Jeanne au bûcher et la sorcière de *Dies Irae* face à ses juges), puis le dédale de la justice dans le labyrinthe de *La Dame de Shanghai*. L'univers n'était que destruction ? « La société est fondée sur un crime en commun. » Cette violence nous laisse éberlués. Que reste-t-il ? Quelques bribes très actuelles percent comme des fleurs entre les rails : une jeune femme appelle à la grève contre la loi travail, la voix de François Ruffin (« Il faut que ça continue pour faire céder le gouvernement »)—mais tout cela n'est-il pas aussi un remake ? Des phrases répétées encore et encore ? Devant la Bête, la Belle s'évanouit. Nous aussi. Tout est détruit. Une petite animation d'Émile Cohl ponctue avec humour ce chaos comme une tape amicale sur l'épaule.

« 5. La région centrale », au bout de 45 minutes, le dernier carton qui ouvre sur la moitié du film, et n'est donc pas que central, commence par un saut dans le vide : il s'agit maintenant de l'extinction des espèces. L'image devient abstraite, le visage du *Visage* d'Ingmar Bergman regarde à la loupe s'éteindre les espèces, et par un raccourci fulgurant, un carton « Hommage à la Catalogne », cette autre région minuscule. Puis, par antithèse, de la terre qui s'éteint nous passons à *La Terre fertile* d'Alexandre Dovjenko : un raccord entre un homme et une femme, deux amants, et la voix de Godard qui passe de l'un à l'autre, qui dit sur lui : « Si nous étions vivants », et, plus fort, sur elle : « Mais nous sommes vivants ! », comme un sursaut. L'extrait dure près de deux minutes. C'est un pivot. On se perd dans ces grands visages. Le ralentissement excessif, l'image rendue à la sculpture, lui, le visage comme creusé dans la pierre, elle l'œil étincelant, pensant à quoi ? L'image est si concentrée sur les visages qu'on voit à peine qu'en réalité ces deux-là sont dans les bras l'un de l'autre. Le texte insiste sur l'attente et le temps, la voix scandant « temps », c'est la perte de temps, on perd pied. Mais dans cette stase, tout se reconstruit.

Noir. Le film recommence, les motifs inauguraux reviennent comme un *reboot* : la main avec les cinq doigts, Bécassine le doigt levé. Et on glisse à une main qui manipule une clé. Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés*. Qu'est-ce que la clé ? Quelle serrure va-t-on ouvrir ? Carton : « Sous les yeux de l'occident ». « *Unica* » est inscrit sur la clé. *Unica, Arabia felix* ? L'Arabie heureuse est-elle la clé du bonheur de tous ?

Noir. Après le carton « Sous les yeux de l'occident », deux cartons écrits en rouge sur noir, « Heureuse Arabie » et « Les paradis perdus », dérèglent le chapitrage. On repart, paradis perdu-retrouvé de l'Arabie. La région centrale, peut être l'Arabie, ce beau mot guère utilisé aujourd'hui, devenue une utopie. « *Les Arabes n'intéressent pas le monde, les musulmans non plus.* » Il faut attendre dix minutes pour que se déploie le récit d'*Une ambition dans le désert* d'Albert Cossery. Cette fois on entre dans le réel, il faut des plans filmés au paradis. Et c'est ainsi que le film nous emmène loin, par bonds de quatre lieues ou par petits ricochets, comme dans un voyage immense qui défie sa brièveté (1h25). Il y a ce trou de calme : la mer sublime, ces couchers de soleil, les pirates. Puis ces prises de vues en Tunisie aux couleurs électriques, et ces prises de son les cheveux dans le vent. Quinze minutes plus tard, fin du livre de Cossery.

Reprise des images séminales, Bécassine, la main, *Miracle en Alabama*, sous plusieurs angles. Est-ce fini ? « *Voici des roses, de cette nuit écloses* », la chanson rappelle la rose jaune sur le visage de Godard, dernière image des *Histoire(s) du cinéma* : tout finit par une rose, une rose dans la main au bout du chemin. Mais cette chanson vient de *La Damnation de Faust* de Berlioz et, quelques instants plus tôt, une phrase a été jetée avec mépris : « *Aujourd'hui plus personne ne veut être Faust, tout le monde veut être roi.* » Faust, le scientifique fou, Faust, le mythe de l'éternelle jeunesse, comme le vieillard qui s'étourdit à danser dans *Le Plaisir*. Faust, le grand romantique. Faust Godard. Aujourd'hui les princes et les rois narcissiques ont remplacé les romantiques et leur soif d'absolu. Rideau. Générique. Toutes les références et un grandiose « Eux tous » en majuscule, qui résonne avec la phrase de Faulkner de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* ré-entendue dans la partie 3, « *Eux tous profilés sur le fond du vert luxuriant de l'été...* » Eux tous, sur le fond de l'éternel retour des saisons. Nous tous.

Finito ? Non, le film reprend. De nouveau, le doigt de saint Jean-Baptiste. Des images reviennent vite. C'est étourdissant, comme si Godard ne voulait pas quitter son film : *Miracle en Alabama*, Céline, Fantômas, Bécassine... Une phrase sonne soudain comme la seule issue : « *Il doit y avoir une révolution.* » Plusieurs citations s'entremêlent, la polyphonie se transforme en cacophonie. Et d'un coup, le noir, la citation de Peter Weiss (« *Et même si rien ne devait être comme nous l'avions espéré, cela ne changerait rien à nos espérances...* ») avec ce mot toussé, « *ardent espoir* », qui a du mal à passer mais qui est là, comme rendu neuf, audible, vif et nécessaire par cette toux même et ce chahut et ce brouhaha. Rien ne change les idéaux de « *quand nous étions jeunes* ». L'image est faite.

Tout est dit dans un autre petit film, celui, si beau, pour la Vienne en 2008, qui semble la matrice de la partie centrale du couple de *La Terre* : Godard ralentissait l'image d'un couple des *Hommes le dimanche* de Siodmak, pour détailler chaque regard, chaque geste d'amour, et s'arrêter sur le même motif tendre que celui de *La Terre*, la main sur le front. Le texte disait : « *La catastrophe est la première strophe d'un poème d'amour.* » ■

ÉVÉNEMENT

Le Livre d'Image à chaque pas : libérer la beauté des images pauvres.

L'IMAGE VIENDRA

par Cyril Béghin

De quoi se souvient-on ? Le cinéma enregistre, mais depuis les *Histoire(s)*, Jean-Luc Godard montre que la mémoire des films (leur archivage du siècle, autant que la mémoire que l'on en a) ne va pas sans une part dévorante d'oubli et d'occasions manquées. *Le Livre d'Image* est un voyage au-delà de l'oubli. S'il est à nouveau fondé sur un montage de fragments de films, le malheureux Orphée, qui échouait dans les *Histoire(s)* à se retourner sur Eurydice, en est quasiment absent : il est dit, au début, qu'il est revenu des enfers. A-t-il accepté la perte ? Sommes-nous enfin au temps de la résurrection que promet une formule souvent reprise dans les derniers films de Godard, et ici encore : « *L'image viendra oh ! temps de la résurrection* » ? C'est nous qui traversons d'innombrables ruines visuelles, à l'écran, non pour se souvenir mélancoliquement mais, si l'on y est sensible, derrière la stridence et l'âpreté de ce qui est abîmé, pour atteindre à chaque pas une splendide « *région centrale* », « *ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages* ». La catastrophe a eu lieu, tout a été irradié ; il reste à chaque plan des atomes vibrants, affolants trous noirs ou fibrillations colorées qui aspirent encore le regard. L'espoir est magnétique, c'est d'abord l'œil qu'il attire au cœur de la désolation. Les *Histoire(s)* convoquaient des objets (le verre de lait de *Souppçons*), des mouvements (Cyd Charisse dansant dans *Tous en scène*), des visages (la mère qui hurle du *Cuirassé Potemkine*). *Le Livre d'Image*, exacerbant les contrastes et les couleurs, triturant les formats et les résolutions, malmène les choses et les corps pour n'en garder que des traces radicales : le rouge vif des lèvres de Joan Crawford dans *Johnny Guitar*, le halo totalement blanc du visage d'Edmund dans *Allemagne année zéro*, et quelques plans délavés des *Histoire(s)* elles-mêmes, comme cette main ouverte d'une sculpture de Giacometti sur laquelle est incrusté le mot « image » et dont les doigts ne forment plus, étirés, noir sur blanc, que des lignes grêles, cinq « *ruisseaux d'ombre* » qui nous emmènent.

La ruine des images semble d'abord à l'unisson de la litanie de désastres que scandent les cinq chapitres du film. « *On dirait un mauvais rêve écrit dans une nuit d'orage.* » La première impression est terrible : la voix sépulcrale de Godard, les sons et les plans syncopés, hachés, les niveaux sonores brusquement montés ou descendus comme les couleurs qui apparaissent et disparaissent, les cadres diversement compressés, tout semble jeté là après avoir été « *trouvé à la ferraille* » d'un vidéo-club, recopié et re-recopié, en un assemblage *trash* de restes érodés qui ferait coïncider tous les délabrements, du cinéma, du

monde, du cinéaste. Cette usure universelle donne d'emblée à l'ensemble des allures de geste ultime et de film-testament. Elle rappelle *No Home Movie*, le dernier Chantal Akerman, avec ses sur et sous-expositions vidéo imposant dans l'image de larges aplats vides, et ses longues traversées de désert : le dernier geste conjonduirait donc l'inscription et l'effacement. C'est cependant un autre désert que filme Godard (Akerman traverse le Golan, lui va en Tunisie), et il y met, selon le titre du livre d'Albert Cossery dont il raconte le récit, « une ambition » : *Une ambition dans le désert*. Le génie plasticien de Godard explose dans *Le Livre d'Image*, cette déflagration est son ambition – il est « *du côté des bombes* » comme de celui de la peinture –, logeant des fragments de sensation pure au milieu de toutes les images siphonnées. Il lacère le testament à coups de pinceau, fut-il électronique. Dépasse la ruine, outrepasser le tragique, c'est libérer la beauté des images pauvres, le punctum fascinant ou la saturation extrême qui va les éclairer d'une nouvelle lumière au moment même où elle les défait. Il y a une dialectique de l'usure. Plus qu'à un « *arte povera* » ou à une éthique de bricoleur, la manière de Godard fait penser à certains expérimentateurs de musique *noise* (et les plus fous, ceux de la scène japonaise, Merzbow, Yasunao Tone) chez lesquels le bruit, au sens de ce qui parasite, envahit, efface, est fondateur. Avec les machines, il pousse les images jusqu'au bruit, raison pour laquelle la mer est une vision récurrente : infinie stridulation des vagues, éclaboussements saturés d'un plan de *Vertigo*, lambeaux mouvants d'une image de *La Femme au corbeau* montrant le personnage masculin flottant dans l'eau, et aussi bien, une tempête de neige qui vaporise l'image en nuée de points, ou un bref extrait d'*Après le feu* de Jacques Perconte qui transforme les pixels en un flot magmatique bariolé.

La dialectique de l'usure déplace les inventions du montage. Les *Histoire(s)* créaient des formes de raccord et d'incrustation stupéfiantes et signifiantes, joignant les époques, faisant battre des plans les uns dans les autres, co-animant par alternances rapides des images hétérogènes. Tout en assemblant de grands blocs et de brusques plans disparates, *Le Livre d'Image* se concentre sur d'autres rapports. Entre un extrait d'*Allemagne neuf zéro* et du *Dernier des hommes* par exemple, on voit d'abord passer la densité impénétrable du noir et une fluorescence verdâtre dû, dans chaque plan, à un effet de saturation vidéo : inutile de fragmenter le montage pour intriquer le rapport, c'est cette couleur flottante qui résonne, leur sale dont on découvre la beauté lorsqu'elle reste au-delà du raccord.



Plus tard, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix est brusquement délavée, vidée de ses couleurs et surexposée pour n'en laisser que quelques traits gris ; immédiatement après, un battement d'images repris des *Histoire(s)* fait alterner un profil en couleur d'Hitler et la vision, en noir et blanc, d'une clocharde errant dans une rue. C'est du montage des couleurs, entre elles ou par leurs disparitions, que naît le sens ou l'émotion. À la limite, il n'y a plus besoin de changer de plan ou de film, seulement de couleur ou de saturation : un extrait de *Guerre et Paix*, après une vision d'un champ de bataille, bascule dans une déformation abstraite des teintes pour une scène de réception, parcourant des silhouettes fantômes aux contours baveux comme une aquarelle électronique ; le plan de *Vertigo* qui montre Scottie plonger dans l'eau pour sauver Madeleine, d'abord intensifié vers les bleus et les verts, passe soudain à un rouge inquiétant. Ces modulations instantanées suffisent à l'art du contrepoint, expliqué off dans la dernière partie du film (« Dans l'harmonie, les accords produisent les mélodies. Dans le contrepoint, ce sont des mélodies elles-mêmes dont, à l'inverse, résultent les accords »), les couleurs y tenant lieu de mélodies. Toute la dernière partie, autour d'*Une ambition dans le désert* d'Albert Cossery, joue sur un mode apaisé les mêmes montages du noir, du blanc et des saturations, stabilisant parfois leurs rapports dans les images tournées pour le film en Tunisie : des vues d'un bord de mer ou d'une cahute perdue où la haute définition permet de faire voisiner toutes ces intensités, de les tisser entre elles pour former un paysage, une scène de rue. Le noir est toujours trop noir, les couleurs sont toujours très denses, mais cette palette dramatique agit en détails dans des tout plus vastes, ainsi tissés de contrepoints

muets. Quelque chose, alors, se recompose, une simple image est là, aussi banale qu'immense, splendide.

L'invention formelle la plus surprenante du *Livre d'Image* est en apparence la plus triviale : ce sont les changements de formats du cadre qui allongent ou réduisent brusquement l'aspect d'un plan, suivant les déformations automatiques que l'on trouve aujourd'hui sur tous les téléviseurs pour adapter une image du 4:3 au 16:9, ou l'agrandir au format dit « cinéma ». Le génie de Godard est de s'emparer de l'expérience la plus courante pour en faire une expérimentation esthétique, qui participe aussi de son art du contrepoint. C'est, comme avec les couleurs, sur elles-mêmes que les images basculent, s'écroulent ou s'exhaussent. Un visage s'étire, une explosion dilate le cadre, un mouvement de bras en repousse les bords juste avant un raccord ; l'exaltation, l'oppression, l'inquiétude, frappent alors l'image en une fraction de seconde. Les déformations agissent comme des points de montage, et à certains moments entrent en rythme avec les raccords. Ne seraient-elles pas une réponse à la vieille obsession de Godard quant à Eisenstein, qui aurait moins eu le génie du montage que celui des changements d'angle ? Comme des changements d'angle sur une scène, les étirements et compressions produisent des variations d'émotions. Mais c'est de le faire à partir d'une fragilité ordinaire des images telles que les machines nous les livrent chaque jour, de leur terrible et féconde malléabilité accélérée par le numérique, que le procédé subjugue. La morale de Godard est simple, elle est la condition de la résurrection : il faut, sans cesse, s'emparer des ruines que l'on traverse, et de tout ce qui les produit, « transformer notre apocalypse en armée, ou crever ». ■

ÉVÈNEMENT

LIBER VS BIBLOS & CODEX

Entretien avec Nicole Brenez

Au générique, on trouve quatre noms : Godard, Battaglia, Aragno, Brenez. Nicole Brenez, professeur et programmatrice, travaille pour la première fois avec Jean-Luc Godard. Quel a été son rôle ? Et quel regard porte-t-elle sur le film ?

Comment as-tu rencontré Godard ?

La rencontre a eu lieu en 2004, par images interposées, au Fresnoy dans le cadre de ce qui s'intitulait à l'époque *Collage(s) de France*. Alain Fleischer et Dominique Païni avaient organisé une série d'entretiens à distance, issue d'un projet plus ample qui aurait consisté à filmer en continu Godard au travail dans son atelier de Rolle. Plus tard, j'ai reçu quelques signes amicaux, en particulier une invitation à voir une projection de *Film Socialisme*, ce qui m'a permis d'écrire un texte pour les *Cahiers* (n° 657, juin 2010). En 2015, Jean-Paul Battaglia m'a demandé de trouver pour Jean-Luc Godard une adaptation de *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery réalisée par Jacques Poitrenaud en 1972. Par acquis de conscience sans doute, Godard avait besoin de voir ce film, car le noyau du *Livre d'Image*—qui ne s'intitulait alors pas ainsi—, est l'adaptation d'*Une ambition dans le désert*, un court roman de Cossery. Jean-Paul et moi sommes allés visionner *Mendiants et Orgueilleux* à Saint-Cyr sur une table de montage, mais il n'en est rien resté dans le film. Jean-Luc m'a fait chercher ainsi beaucoup de films dont j'ignorais jusqu'à l'existence. Travailler pour Jean-Luc Godard, cela veut dire ne jamais cesser d'apprendre. Ce qu'on voit dans *Le Livre d'Image*, c'est le « film », au sens de surface, d'un immense continent d'images exhumées, revues, entrelacées, mais aussi d'images évoquées, hypothétiques, écartées—et pourtant latentes car d'autres sont venues en réponse, en opposition, en échos.

Comment procédait-il ? Il envoyait des listes ?

Fondamentalement, toute liberté était donnée d'envoyer ce qui semblait judicieux, mais parfois en effet les demandes étaient précises : par exemple, le projet nécessitait une copie de *La Région centrale* de Michael Snow. Je ne disposais que d'une copie de très mauvaise qualité : « *C'est encore mieux* », m'a dit Jean-Paul et, en effet, que les images soient déjà sculptées par leurs circulations fait partie des ressources plastiques valorisées avec toujours plus de virtuosité par Godard.

« La région centrale » était déjà un titre de chapitre ?

Oui, les titres des cinq parties étaient déjà établis lorsque j'ai été engagée et, à ma connaissance, n'ont jamais changé.

Cette cinquième partie, « La région centrale », part ailleurs, comme un grand bloc qui se détache.

Mon hypothèse serait de considérer les cinq premières parties comme les conditions de possibilité de la sixième, l'adaptation du roman d'Albert Cossery. Ce pourrait être l'une des dynamiques du film. C'est très clair dans la partie inaugurale, « Remakes », qui établit la condition de possibilité stylistique du remploi. Il faudrait ainsi analyser chacune des cinq parties, pour arriver à ce qui se voit soudain réactivé, renouvelé : une partie narrative. On « adapte » bien un texte, sauf que le travail renouvelle les gestes mêmes de l'adaptation, qui ne consiste plus à « acclimater », à « harmoniser », puisque tout le film réinterroge le rapport au texte, au verbe, au logos.

Le voir à Cannes en théâtre Lumière était extraordinaire.

Pourquoi ne pas montrer le film au cinéma ?

J'ai assisté à des projections dans plusieurs pays, et comme le film est en 7.1, parfois les salles ne sont pas suffisamment équipées pour ce qui concerne le son. Par ailleurs, en découvrant le film sur un moniteur TV à Lausanne, j'ai vu les vraies couleurs, « réglées sur mode dynamique » comme précise Fabrice, beaucoup plus éloquentes encore, avec une palette plus vaste. Pour autant, je ne pense pas qu'il existe une « bonne version » technique du film, il consiste plutôt en l'ensemble ouvert de ses variations, de ses exécutions—à la manière d'une pièce de musique. C'est l'une des dimensions passionnantes du film : autant que les capacités et multiformités, exploiter les déficiences et aberrations techniques dans un monde supposé « high-tech ». Par exemple, grâce au *Livre d'Image*, les changements de format deviennent une ressource stylistique au lieu de rester un inconvénient. Le film est en soi expérimental et sa sortie aussi devient expérimentale. Au Théâtre de Vidy puis à l'hôtel de Rotterdam, où « l'accueil » était assuré par Edwin Carels, qui avait intégré le travail des femmes de ménage en une sorte de fusion discrète *in situ* entre *Le Livre d'Image* et *Armide*, on a pu voir des versions dans une formation « orchestre de chambre ». Le Théâtre des Amandiers invente encore une nouvelle acception de l'hospitalité faite au film et ce devrait être une version symphonique. On n'y verra plus la plateforme initiale de Lausanne, qui s'inspirait du séjour de Rolle, un peu comme la troisième salle de *Voyage(s) en utopie* à Beaubourg : le tapis, le fauteuil, les baffles, le livre d'Anne-Marie Miéville, les tableaux aux murs. Cette forme-studio architecturale sera exposée de façon permanente à la Fondation Prada de Milan. À Nanterre, Philippe Quesne et son équipe ont souhaité que tout l'espace des Amandiers soit



© GUYAULT FILMS/GUYAULT

envahi par un corpus d'œuvres, les films et les sons récents de Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Fabrice Aragno, Paul Grivas, pour entourer *Le Livre d'Image*, lui-même montré de plusieurs façons différentes. Ainsi le film se trouve-t-il en expansion permanente, lui aussi ne cesse de changer de support et de format—ce serait alors l'une des choses que l'image imprime au livre. On part d'un geste simple, le remake, d'abord geste d'amour puis geste critique comme en atteste la présence du requin des *Dents de la mer* renvoyé à un avion de la Seconde Guerre mondiale (il vient de *La Bataille de Chine* de Frank Capra et Anatole Litvak, 1941), on monte vers une amplification, puis le montage se prolonge et explose dans le réel.

Comment vois-tu le film dans la continuité de l'œuvre, notamment par rapport aux *Histoire(s) du cinéma* ?

D'abord bien sûr comme une suite, en raison du réinvestissement de certains passages des *Histoire(s)*. Chaque fois qu'un petit morceau en apparaît, cela recomplexifie cet entrelacs de « signes », au sens de Ramuz. Par rapport à *Film Socialisme* et *Adieu au langage*, il offre aussi une radicalisation dans le combat permanent contre le logos. Il y a d'un côté le *biblos* (Bible, Coran, Torah... les livres des dogmes monothéistes), le *codex* (les livres de la loi civile), et de l'autre, il y a le Livre d'Image. Dès lors, tout ce qui ne fait pas loi. *Le Livre d'Image* pour moi, c'est le film à partir duquel on peut penser comment les images sont tout sauf de la loi, non seulement elles ne sont pas des ordres, des règles, des consignes, mais elles défont ceux-ci. Le livre retourne à son origine de *liber*, qui est l'écorce de l'arbre, mais c'est aussi son homonyme, le « liber » qui devient « libre ». C'est un combat, c'est une vraie guerre. Il y a *agôn*, antagonisme fondamental et sans fin, parce qu'on ne se débarrasse jamais complètement du logos et du codex. Cette œuvre nous aide à nous rappeler que l'expérience est riche d'un continent entier de moyens par lesquels on accède autrement aux choses, au monde, à nous-mêmes. Jean-Luc m'avait envoyé une référence à « Doigts et Non-Doigts », la préface de Jean-Paul Sartre aux *Aquarelles* et

dessins de Wols, dont on voit dès le titre qu'il a pu nourrir la « structure manuelle » du *Livre d'Image*. On peut y lire : « *Les Choses, dans ses gouaches, sont innommables : cela veut dire qu'elles ne sont pas de la compétence du langage et que l'art de peindre s'est entièrement dégagé de la littérature.* » Par là *Le Livre d'Image* poursuit le grand rêve d'un cinéma « autonome et révolté » tel que l'avaient conçu Antonin Artaud ou Jean Epstein, ce sont leurs adjectifs. Mais le « Non-Doigt » renvoie aussi au « Non-A » de van Vogt, dont on voit la couverture dans le film, donc à ce qui se libère dès que l'on abandonne le principe d'identité. L'image serait la matière de ce monde non-aristotélien, non-assujéti à l'identitaire. Elle était déjà au travail dans les *Histoire(s) du cinéma*, au service d'une nouvelle forme de pensée historique. Ici elle devient combattante.

Mais c'étaient des histoires, *Le Livre d'Image* est plutôt un essai philosophique.

La proposition est d'ordre anthropologique. La philosophie a partie liée au logos, ici il s'agit d'une philosophie en images. *Le Livre d'Image* intègre et déchaîne toute cette tradition magnifique, Artaud, Apollinaire, Epstein, qui a pensé le cinéma comme capable de nous libérer de la loi de l'identité. *Alphaville* déjà racontait comment l'identification prélude au contrôle, ici le film déploie l'image au plus large dans ses dimensions critiques—plastique, sonore, symbolique.

Les citations de Joseph de Maistre sont extraordinairement sombres. Le monde est une immolation constante. Comment sortir de cette noirceur ? Comment vois-tu politiquement le film ?

De Maistre décrit une naturalisation de la guerre. Même si Jean-Luc Godard n'obéit à mon avis pas à une telle conception, peu de cinéastes ont comme lui traité de toutes les guerres qui lui étaient contemporaines, la Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Algérie, le Vietnam, la résistance palestinienne, les massacres des Balkans. Ce sont d'abord la guerre et les luttes qui envahissent les films et obligent à trouver les formes justes,

c'est-à-dire fracassées par la violence, face aux questions de vie, mort et injustice. La fin du *Livre d'Image* me semble claire et affirmative: «*Il faut une révolution.*» À Cannes, Jean-Luc a articulé le film à des révoltes et émeutes, locales mais récurrentes, à ce rugissement émeutier qui s'élève ponctuellement partout dans le monde. Il se trouve en phase avec cette énergie révoltée et révolutionnaire, dont il constitue le symbole dans le monde artistique. Lui aussi a inventé ses propres ZAD, son cinéma est une Zone d'Images au combat, sur un mode offensif et créateur, bien plus que défensif.

La dernière image est une illusion: l'illusion du Plaisir.

C'est peut-être l'élément qui vient du plus loin. L'un des premiers articles du jeune Jean-Luc Godard traitait du *Plaisir* de Max Ophüls, André Bazin l'avait refusé, puis il a été oublié dans les anthologies de textes, l'édition de 1968 comme celle des années 80. Depuis, *Le Plaisir* et les nouvelles de Maupassant qui en constituent la source reviennent souvent dans l'œuvre, comme une cause toujours à défendre, inlassablement. Ce dernier plan d'un homme à terre renvoie aussi à l'image visionnaire que Jean-Luc a donnée de lui mourant, dans sa *Lettre de remerciement à un prix suisse* (2015): il se met en scène chutant et agonisant sur le sol de son séjour, sur le tapis si important pour *Le Livre d'Image* et ses différents accueils. Mais la toute dernière image du *Livre d'Image*, c'est un contrechamp, le regard d'une femme sur un homme qui meurt. Une situation scénographique similaire clôt la partie rilkéenne des «*Rails*», c'est l'autre extrait du *Plaisir*, avec le regard de Danièle Darrieux sur Jean Gabin courant après le train pour lui dire adieu. La dernière image, c'est le dernier regard d'une femme sur un homme qui part. Le film se termine sur un événement profondément sentimental. Comme chez tous les vrais révolutionnaires, la conquête ultime, une fois établie la justice, c'est la justesse d'un sentiment.

Pourquoi *Une ambition dans le désert* a cristallisé son désir?

C'est un livre sur un pays imaginaire, le Dofa, seul pays de la péninsule arabe où il n'y a pas de pétrole, donc pas de guerre. La fin du roman est dans le film: l'alliance révolutionnaire et pacifique du fou et des enfants contre la fausse révolution destructrice fomentée par le potentat. L'alliance s'inscrit dans la galerie des parias, des illuminés et déviants qui peuplent l'œuvre, depuis l'idiot de *Soigne ta droite* jusqu'au professeur Pluggy de *King Lear* coiffé de bandes magnétiques, et qui culmine sans doute avec Roxy dans *Adieu au langage*, figure de pure beauté libre. *Une ambition dans le désert* offrait l'une de ces figures révolutionnaires innocentes, sur un mode doux, joyeux et ironique.

C'est une vision romantique du monde arabe comme «*paradis perdu*». On y croise Delacroix, ou Shéhérazade.

Les premières images du monde arabe sont les images médiatiques, Daech, puis l'on s'achemine vers d'autres représentations. Jean-Luc prend soin de citer Edward Saïd pour que soit bien posée la question de l'orientalisme, que le film prend en charge, sans l'écarter au titre d'un mauvais objet, car il fait partie de l'histoire. La trajectoire mène au monde arabe révolutionnaire rattachant avec des figures angéliques, romantiques mais au sens du premier Romantisme allemand, celui de l'Athenaeum, là où il n'y a plus de différence entre l'art, la révolution et le savoir. Ce n'est pas un film à thèse, mais un film à spectre. Chez Godard, quand on prend en charge une question, il ne s'agit

en aucun cas d'y répondre; d'ailleurs ce n'est pas une question, c'est un champ, le film travaille à en élargir le spectre. Il y a Shéhérazade mais aussi Djamilia, qui pose des bombes dans la kasbah d'Alger pour libérer son pays. Par exemple, soit une interrogation centrale du film: «*Les Arabes peuvent-ils parler?*» Oui, au sens contemporain de la question, parce qu'ils font leurs propres images, mais aussi, non, au sens d'époque de la même question, qui signifiaient qu'ils résistent à la torture. Sur chaque phénomène pris en charge, un film de Godard ouvre un événement au plus large de ce qu'il y aurait à penser, songer, ressentir.

«*Je suis du côté des bombes*», d'où cela vient-il?

D'Albert Cossery, qui soudain s'articule à un autre dandy, le Peter Whitehead de *Terrorism Considered As One of the Fine Arts*, son dernier long métrage dont deux plans figurent dans le film. Avec ce Godard anarchiste, ou du moins libertaire, Durrutti et le George Orwell de la Catalogne ne sont pas loin. L'une des dynamiques fortes du film, à mes yeux, c'est la réarticulation entre communisme et anarchisme. Il y a ici comme un retour à un communisme d'avant la scission Marx/Bakounine en 1871, qui est l'une des catastrophes de l'histoire. Imaginons que la Première Internationale ait su bâtir un cadre politique au sein duquel des positions révolutionnaires même antagonistes pouvaient continuer de travailler et lutter ensemble contre l'ennemi commun: tout le 20^e siècle en aurait été changé, plus de massacres fratricides. Je rêve, le cinéma est fait pour ça, c'est à quoi en tous cas *Film Socialisme* et *Le Livre d'Image* me font songer.

Il mène plusieurs fils de front: la conscience tragique et l'anarchie. Il termine sur «*l'ardent espoir*», mais il aurait pu trancher autrement.

Quand Godard monte, tout est toujours là, en filigrane, en strates patentes et latentes. Les images ne se chassent pas, elles se thésaurisent les unes les autres. C'est aussi le principe du remake. Mais il y a cette chose nouvelle, cette affirmation. Je ne sais pas qui de Jean-Luc ou de Fabrice l'a choisi, mais le mot de passe pour voir le film en ligne était «*ardent espoir*». Ce qui indique quelle en est l'ambition, brûler d'espoir jusque dans le désert, le désert étant celui des luttes perdues.

Il y a une image traumatisante d'une femme défigurée qui marche sur la route. D'où vient-elle?

Elle se trouvait déjà dans les *Histoire(s)*, elle provient d'une archive aussi utilisée par *Après Hitler*, un documentaire de David Korn-Brzoza écrit par Olivier Wieviorka, qui décrit la survie des populations restées victimes après l'armistice: les prisonniers, déportés, exilés, mutilés, malades... C'est la guerre après la guerre, ses ravages après qu'elle est supposée terminée. Curieusement, j'ai d'abord cru qu'elle provenait d'un film de Lech Kowalski, *On Hitler's Highway* (2002), qui suit la survie des prostituées sur l'autoroute construite par Hitler pour envahir la Pologne... Au fond c'est le même chemin sanglant tracé par l'histoire collective, d'un film politique à l'autre.

Le film est plus rythmé par des noirs que les *Histoire(s)*.

Il explore le discontinu, cela a toujours été un chantier esthétique majeur, mais Jean-Luc Godard n'a sans doute jamais été aussi loin. Peut-être parce que, pour peu qu'elle adienne, la révolution se doit d'introduire un discontinu réel dans l'histoire.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme à Paris, le 11 octobre.

ÉVÈNEMENT

IMAGE ET MATIÈRE

Entretien avec Fabrice Aragno

Cet entretien a été réalisé en janvier dernier à l'hôtel Atlanta de Rotterdam, où *Le Livre d'Image* était présenté dans un salon aménagé.

Les différentes présentations du *Livre d'Image* mettent en valeur la dimension artisanale du cinéma de Godard, alors qu'on a plutôt tendance à le conceptualiser. C'est véritablement du « fait main ». On fabrique autant un film que son mode de présentation.

Il y a tellement de gens qui ont lu et écrit sur Godard. En revanche, dans le travail avec lui, les choses arrivent souvent avec naturel et simplicité. C'est déconcertant pour celui qui idolâtre le travail, qui pense que tout a été calculé et réfléchi. Pour le son par exemple, il n'a que deux pistes sur ses magnétoscopes. S'il veut mettre une voix et une musique en même temps, il met une voix d'un côté et la musique de l'autre. On utilise la mixette, mais pas pour mélanger les sons, juste pour les aiguiller, comme un chef de gare. Quand une piste arrive, on peut l'assigner à gauche, au milieu, à droite. Il a juste pensé qu'il fallait une musique et une voix, mais quand on écoute, elles sont séparées.

C'est aussi une façon de travailler en relief. Le son est devant l'image. On appréhende le relief du son, dans l'espace. Même quand les sons se chevauchent, ça reste très clair à l'oreille.

Il n'y a pas de superposition. Ce ne sont que des sons séparés, mais qui peuvent se chevaucher dans le temps. Si c'est dans l'espace, c'est parce qu'ils se coupent la parole. À Lausanne, j'avais mis ses deux haut-parleurs JBL à l'avant. Sur les côtés, j'en avais mis d'autres qui étaient assez similaires. Mais Godard n'était pas d'accord pour uniformiser les haut-parleurs, il voulait les individualiser. Je voyais la chose comme une chorale, alors que ce sont des solistes. Les choses se font par la simplicité et l'expérience. Autre exemple, Cannes. Godard a monté le film en 2.0, ce qui correspondait aux deux pistes audio de ses bandes magnéto. Le film a été imaginé pour être montré dans une situation comme ici, à Rotterdam (pour des petites assemblées dans des « salons » ou des théâtres, ndlr), pas pour

la salle de cinéma classique. Quand le film a été pris à Cannes, j'ai dû faire en sorte que ce qui « tenait » sur son écran de télévision, réglé en mode « dynamique », c'est-à-dire avec un contraste très étendu, et deux haut-parleurs séparés, bien puissants, soit rendu avec des petits haut-parleurs dans l'espace d'un cinéma. Je me demandais si dans le Grand Théâtre Lumière à Cannes, on pouvait installer des haut-parleurs de qualité studio de son. On pouvait imaginer des solutions de mixage. Mais Jean-Luc a dit : « Non, on va faire tout simple. » Comment ? « À la fin du premier chapitre, on passe tout derrière. » C'est d'un simple ! On joue au piano avec les deux pistes, avec de temps en temps une petite variation. À Cannes, la nuit précédant la projection, on a fait la répétition technique. Entendre la voix de Jean-Luc qui part de là, et celle d'Anne-Marie Miéville qui va là, c'était magique. Lumière, c'est une bonne mauvaise salle ou une mauvaise bonne salle, parce qu'elle résonne bizarrement. Mais elle a du coffre ! Elle résiste ou elle



Jean-Luc Godard et Fabrice Aragno sur le tournage d'*Adieu au langage* (2014).

dialogue. Pour *Adieu au langage*, mon sentiment c'était que tout à coup, on était chez « les Anglais », le petit studio au sous-sol chez Jean-Luc. C'est pour ça qu'on avait le 7.1, pour avoir la largeur du 2.0. En fait, c'est un 7.1++. On place les haut-parleurs comme on veut. Le « sub » est un peu plus puissant qu'au cinéma. J'avais dynamisé l'image pour que ça tienne sur un écran de cinéma. Mon image dynamisée, on l'a remise sur un écran dynamique, et ça fait double dynamique. Les couleurs sont encore plus fortes et les blancs encore plus vifs. Voilà les étapes. Mais on ne se dit pas ça au début. C'est le chemin qui nous y amène.

Il y a toujours l'idée de pousser la technique dans ses retranchements, que ce soit avec les petites caméras de *Film Socialisme* ou la 3D artisanale d'*Adieu au langage*.

Jean-Luc ne savait pas s'il allait faire *Film Socialisme* en 35 mm avec Julien Hirsch et son équipe. Il ne se dit pas : « Je vais prendre une nouvelle technologie. » En buvant son café, un matin, il voit une pub pour une caméra haute définition amateur, et il a le courage d'aller chez Fust, le Darty suisse, pour acheter une petite caméra JVC avec trois boutons dessus.



Ensuite il me demande de faire un essai technique, en sous-exposant pour voir comment la caméra résiste dans les basses lumières. Dès qu'on descend dans les fréquences d'image, elle est beaucoup plus sensible, avec un grain particulier. Les couleurs ont une autre tenue. Je lui ai montré ces essais en disant : « Cette caméra n'a aucune qualité, mais ses défauts sont intéressants. » Je le revois, il était à côté des commandes de son Studer 48 pistes, et il m'a dit avec un grand sourire : « Ah voilà, faites l'image, allez-y ! » Il a parlé à son spécialiste de la vidéo, Pierre Binggeli, avec qui il travaillait depuis *Grandeur et décadence*... et qui lui a enseigné toute la technologie vidéo pour les *Histoire(s) du cinéma*. Pierre m'a regardé : « On ne va pas faire un film avec cette caméra-là ! » Lui, c'est un vrai professionnel de la vidéo, pas moi, et je n'ai rien à perdre. Je n'ai pas eu beaucoup d'autres propositions pour faire l'image ou le son ailleurs, et je m'en fous. On achète une caméra Sony professionnelle EX1 et on tourne d'abord avec elle la partie dans le garage (la deuxième partie de *Film Socialisme*, ndlr). Ensuite, pour préparer la croisière, on sort le Canon 5D. Le gros problème de la Sony EX1, c'était que les optiques étaient collées à la caméra, sans offrir un point à la main. Alors qu'avec le 5D, on pouvait penser aux optiques. J'ai acheté une série d'optiques Leica Reflex, j'ai montré deux ou trois images à Jean-Luc qui m'a demandé si je préférais la Sony ou le Canon. Je lui ai répondu que la Sony, c'était de l'aquarelle, un peu plat, et que le Canon, c'était du fusain, avec un contraste et une profondeur de champ plus petits. Je préférais le fusain, évidemment, et Jean-Luc aussi. Pour *Adieu au langage*, c'est un peu la même chose. On a commencé la 3D en achetant

une caméra Panasonic 3D professionnelle à 20 000 francs, à l'automne 2010. C'est comme la Sony, tout en un, mais sans aucun défaut. Tu as beau chercher dans tous les coins, c'est pisseux et sombre, c'est figé, déprimant. Et on ne peut pas séparer les deux images de la 3D. Comme on avait une bonne expérience avec le Canon, j'en ai acheté un deuxième, avec une deuxième série d'optiques, et je me suis mis à bricoler. D'abord, j'ai essayé avec deux caméras à la main, mais ça faisait horriblement mal. Et puis j'ai pris deux petites caméras, des Flip Mino—c'était avant les iPhone—que j'ai mises sur un petit support. Je suivais avec la première caméra quelqu'un qui allait dans la cuisine, avec la deuxième quelqu'un qui allait sur le balcon. Ça faisait le grand écart, comme les petits pains de Chaplin. J'ai réuni les deux caméras et ça faisait de la 3D. J'ai aussi fait des essais de surimpressions d'eau dans la profondeur. J'ai filmé un couple de pianistes qui joue une pièce de Ravel à quatre mains. À certains moments, l'homme doit poser sa main sur celle de sa compagne. J'ai filmé ça en 3D et je me demandais ce que ça faisait de mélanger de la 3D et de la 2D. C'est possible de déplacer un plan dans la profondeur. Pour le rendre un peu transparent, j'ai rajouté des textures d'eau. J'ai montré plusieurs essais à Jean-Luc et j'ai fait une copie cinéma—un DCP, n'importe qui peut en faire, il y a des open source sur Internet, ça prend du temps parce qu'ils sont plus lents que les professionnels mais c'est gratuit. Godard a gardé cette idée de séparer les images et les surimpressions. Pour *Le Livre d'Image*, c'est encore plus simple, c'est du montage. Le travail consistait plutôt à lui apporter des images ou des DVD, à construire les étagères.

Il faut construire concrètement sa base de données ?

On vide tout après chaque film. Tous les livres et les DVD finissent dans des sacs poubelles. Et puis on reconstruit des étagères. Ce sont les étagères du scénario : il y a la séquence 1, la séquence 2, etc. On y place les livres, les DVD. Et puis, il faut racheter des magnétoscopes qui tiennent le coup, parce que ce sont des appareils DV-Cam et ça ne se vend plus. J'ai acheté tout ce que je pouvais trouver comme DV-Cam d'occasion. Deux sont morts, j'en ai démonté les pièces pour en fabriquer un troisième, qui tient encore. Les cassettes aussi, c'est très compliqué : j'en ai commandé aux États-Unis, mais il n'y a plus de stock. Jean-Luc a commencé à monter avec Nicole Brenez, qui est venue en archéologue, et Bernard Eisenschütz, mais lui était occupé avec la restauration de *L'Atalante*.

Est-ce qu'il y a une continuité de titre avec *Adieu au langage* ? Parce que *Le Livre d'Image*, c'est aussi le livre sans écriture.

Il y a eu plein de titres. L'un des premiers, c'était *Tentative de bleu*. Il y avait beaucoup de peinture au début. Quand on démonte tout après *Adieu au langage*, on lui pose la question du prochain projet. Il nous répond qu'il y a pensé, il nous dit tout de suite qu'il y a cinq chapitres : les remakes, la guerre civile, *L'Esprit des lois* de Montesquieu, *La Région centrale* et le roman d'Albert Cossery *Une ambition dans le désert*. Pour les remakes, il avait tout de suite pensé à un chapitre sur les trains. Il voulait mettre des invités dans un vrai wagon avec des compartiments, et passer, lui, d'un compartiment à l'autre. J'ai cherché des trains à compartiments, mais il n'y en a plus. Assez vite, il a fait une espèce de scénario, à partir des étagères. Il a fait un collage sur papier, un premier livre. *Adieu au langage*, c'était sur des cahiers d'école, des Clairefontaine. Là, il est passé au Moleskine. C'est un très bel ouvrage de peu de pages, beaucoup d'images, quelques phrases et des traces de Tipp-Ex. Les feuilles restent volantes. Ce livre, c'est la première étape du film. L'une des premières pages montrait une photo des étagères, avec la légende « scénario représentant mise en scène ». Ensuite chapitre 1, chapitre 2, etc., avec déjà le catalogue de chaque séquence. Et ça parle du temps, de l'absence de temps. Je suis ému d'entendre Jean-Luc parler tout seul. On est vraiment avec lui dans sa chambre. Chaque fois qu'il fait une coupe, il colle une image dans le cahier de montage, en indiquant le time-code du DVD d'origine. Quand il y a une musique, il fait un petit trait vert pour l'indiquer. Il le fait pour que je retrouve les sources et puisse refaire le montage au propre. Dans le livre, il y avait déjà le couple magnifique de *La Terre* de Dovjenco. Jean-Luc a une vieille VHS très granuleuse de *La Terre*, j'étais assez content d'apporter une copie mieux définie du film, avec des nuances de gris et des noirs très denses. Et là, il était fâché. Il m'a dit que je n'avais rien compris, que sa VHS granuleuse était plus forte. Parce qu'elle vient d'un passé, d'un ailleurs. C'est déjà matié, c'est un souvenir de cinéma, c'est passé par sa matière à lui.

Dans *Le Livre d'Image*, beaucoup d'extraits sont poussés vers la couleur pure, comme s'il s'agissait de tirer un suc pictural de chaque image. Sur les images des égorgements de Daech, on ne voit que du rouge qui se mélange au vert-bleu de la mer. Oui, là, on a mis le rouge à fond. Parce que l'écran vidéo maintenant arrive à donner plus que l'écran de cinéma.

Jean-Luc aimerait bien faire de la peinture. Dans *Film Socialisme*, tout dégoulinait sur le bateau, avec ces lumières LED qui portent bien leur nom. Jean-Luc dit que l'image de mauvaise qualité, il en fait de la peinture.

Dans les plans que vous avez tournés en Tunisie, il y a cette même intensité de la couleur pure. Comme si on retrouvait une évidence des vues Lumière avec l'intensité de la lumière et des couleurs du numérique d'aujourd'hui.

La lumière à l'origine était aussi très blanche. Vers la fin, Anne-Marie Miéville dit un très beau texte, sur le monde étouffé par les lettres de l'alphabet. Et on voit une petite humanité qui joue au football sur une côte qui a l'air pré-historique. C'est Jean-Paul Battaglia qui l'a tournée avec un appareil photo. Telle quelle, l'image n'a pas d'intérêt, mais dès qu'on rajoute de la matière picturale, c'est moins défini et on se projette beaucoup plus. C'est magnifique. Le cinéma, c'est vraiment se projeter, pas s'immerger.

Au début des « Soirées de Saint-Petersbourg », il y a cette séquence de bal avec des mouvements de caméra virtuoses mais où la couleur bave de partout.

Ce qu'il a fait est génial. Il a pris un outil, le Guiston, un ampli vidéo fabriqué pour les home cinemas de la fin des années 90 pour améliorer le signal des lecteurs VHS. Il y a cinq ou six boutons qui servent à monter le signal, à mettre plus de piqué. Jean-Luc l'utilise pour pousser la chroma. Ensuite, sur les magnétoscopes, il pousse encore la chroma et la lumière. Sur cet extrait de *Guerre et Paix* de Sergueï Bondartchouk, je ne sais pas comment il a fait ça, cette sauce. L'image devient un fantôme. J'ai pris un Blu-ray du film, j'ai essayé de retrouver ces textures avec les outils de Da Vinci, qui est l'un des meilleurs logiciels d'étalonnage, mais c'est impossible. C'est tellement magnifique, ces dégradations. Il y a du bleu, du rouge, qui apparaissent dans le noir. Comme son Guiston déconne un peu, il est allé tellement loin dans la déformation du signal que le signal se perd. Ce n'est pas dégrader, c'est l'inverse. C'est redonner de la matière. Du coup, ça devient une image. Dans un texte sur la peinture panoramique de la fin du 20^e siècle, il est écrit que ce n'est plus de la peinture, puisqu'on ne peut plus prendre de distance par rapport à l'image. C'est complètement similaire à la VR aujourd'hui, où il n'y a pas d'image, et donc pas de montage. La HD aussi, c'est dangereux, puisqu'on a de moins en moins de distance avec l'image. Tandis que là, on redonne de la distance donc ça devient une image. Avant, c'était juste un extrait de film.

***Le Livre d'Image* joue une partition mélancolique proche des *Histoire(s) du cinéma*, mais il y a quelque chose de très différent à la fin, avec cette explosion d'espoir.**

Ça, ça vient de *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss. Vu que c'est Godard qui le dit, à son âge, à ce moment-là du film, ça résonne chez chacun. S'il dit que l'espoir va se répandre, qu'il y en aura de plus en plus, ça veut dire au contraire que le monde va être de plus en plus terrible... Pas besoin d'avoir de l'espoir pour que le monde aille mieux. Il a rajouté ça après. Comme il monte en cassette, on ne peut rien rajouter avant, on ne peut pas insérer un plan. Si on rajoute, c'est après. Il y a les cartons, la fin du film, et après il pense encore à un truc, et il rajoute.

Dans sa tête, le film était terminé?

Oui. Ensuite, on a fait un cahier « rajouts et changements », où il indique : « Là, on va couper », comme on fait en 35 mm. Il a fait trois ou quatre livres. On en a édité un, en limité, qui est « le livre des sous-titres » pour Cannes, en français et en anglais. Il en a fait un autre, deux ans avant, pour Wild Bunch, en format Moleskine carré, qui met en scène le montage avec des pages en vis-à-vis, comme deux écrans, les images et les textes qui se répondent en face-à-face, qui dialoguent ou pas. Ce n'est plus une image après l'autre, c'est une image à côté de l'autre. Au début du *Livre d'Image*, on a pensé travailler sur trois écrans. Comment on met en place quelque chose qui peut dialoguer ou pas ?

Dans *Adieu au langage*, il y avait aussi cette idée de transformer le spectateur en monteur, grâce à ses clignements d'yeux. Là, il y a l'idée que l'œuvre doit d'abord être accueillie pour encore mieux accueillir le spectateur. Ça marche dans les deux sens.

Celui qui accueille le film doit proposer, pas à Godard, mais au film et à ses spectateurs, une autre forme. L'auteur devient aussi celui qui accueille. Pour le projet de présentation au Théâtre Vidy-Lausanne, Jean-Luc a juste dit qu'il aimerait qu'on transporte son salon : « *Autant que les gens voient le film comme je le vois.* » C'est à l'opposé du mot américain « shooting », c'est recevoir. Un film, c'est recevoir la lumière quand tu le fabriques, et te projeter. Tandis qu'eux, ils veulent « shooter » et ensuite être immergés. Tu es mort au tournage puis noyé à la projection.

« L'Arabie heureuse » était déjà dans le projet d'exposition à Beaubourg en 2004. Est-ce que l'intérêt de Godard pour la région a été revivifié par les révolutions arabes, qu'il y voyait la région d'une révolution qui n'a pas eu lieu ?

Peut-être, mais c'était déjà dans ses tiroirs. Pour ses prochains projets, il sort des trucs de ses tiroirs. Le prochain s'appelle *De Natura Rerum* mais il aura sûrement changé quand je vais le revoir la prochaine fois (Fabrice Aragno montre sur son iPhone des listes envoyées par Godard : « social / capital ; femme / social ; enfant / femme ; animaux / enfant ; nature / animaux », ndlr). Il voudrait faire quelque chose sur Bérénice. Il nous parlait aussi d'un roman d'Alberto Moravia, *Les Ambitions déçues*, après *Une ambition dans le désert* d'Albert Cossery. Voilà, des histoires d'ambition. Il a besoin d'avoir un terrain sur lequel il va mettre les bâtons où vont se cristalliser des idées.

Le rythme des longs métrages, c'est tous les quatre ans. Est-ce que le long métrage marque une étape d'un travail en continu ?

C'est un travail en continu. Il emmagasine des choses, il prend des notes, lit des livres. On fait place nette sur les étagères, et elles se remplissent petit à petit à nouveau. C'est comme tous les artistes. C'est le support sur lequel ils vivent. C'est le journal intime.

Il s'est affranchi du cycle écriture, préparation, tournage.

Il a dit qu'il ne voulait plus tourner avec des acteurs. Pour *Adieu au langage*, il y a eu trois tournages qui se sont succédés sur trois ans, mais Jean-Luc n'a commencé le montage qu'à la toute fin de ces tournages, en 2013. La première chose



Conformation du *Livre d'Image* dans le studio de Casa Azul Films, à Lausanne, en 2017.

qu'on a tournée, ce sont les séquences avec Mary Shelley, mais ce sont les dernières qu'il a montées. Il y a le titre et mes bricolages avec la 3D. Il écrit un scénario, qui est plutôt un collage d'images. On commence à chercher des acteurs, ça le fatigue mais il le fait quand même. Jean-Paul Battaglia a fait le casting à Paris et moi en Suisse. On se dit qu'on va prendre les acteurs en France et les actrices en Suisse, plus un acteur suisse qui jouera le professeur Davidson. Il y a deux hommes et deux femmes. On fait des essais de couples, et à la fin, il ne sait pas qui pourrait être le premier couple, et qui le deuxième. Alors il dit : « *Eh bien, on va faire le film deux fois, une fois avec le premier couple, une fois avec le deuxième.* » Et puis : « *On va faire une première partie, la nature, et une deuxième partie, la métaphore.* » Il a peur du tournage mais une fois qu'il est dedans, il est excité. Rendre une idée concrète sur un plateau est toujours complexe, on ne sait pas si ce qu'on dit va être compris, ressenti. Et puis une fois qu'on y est... Jean-Paul et moi, on fait en sorte que ça se passe bien. Lui est dans la parole, le social, avec les acteurs et les actrices. Moi, je m'occupe du matériel, du son et de l'image. Les choses se font facilement, il n'y a pas de souci. Jean-Luc aimerait être aussi direct qu'un peintre. Peut-être que son prochain projet, ce ne sera que du papier.

*Entretien réalisé par Joachim Lepastier
à Rotterdam, le 25 janvier.*

ÉVÈNEMENT

GENÈSE

Entretien avec Philippe Quesne,
directeur et programmateur du Théâtre Nanterre-Amandiers

D'où vient l'idée d'accueillir Jean-Luc Godard aux Amandiers ?

Lorsque Jean-Luc Godard a annoncé à Cannes qu'il n'envisageait pas la diffusion au cinéma pour *Le Livre d'Image*, j'ai écrit à Nicole Brenez en pensant immédiatement qu'un théâtre pourrait les intéresser. Assez naturellement, on a commencé à correspondre avec Jean-Paul Battaglia, Fabrice Aragno et Nicole Brenez. Ils transmettent ce qu'ils savent de la parole de Godard, et lui en retour leur fait confiance. Je leur ai fait visiter le théâtre en étant très ouvert au type de lieux que nécessitent la projection et l'installation, avec un dispositif sonore assez spécifique, et même un format d'image dont rêve Godard, une image qu'on tient dans la main. Il est très intéressé par les supports récents comme les écrans plats HD qui sont vraiment noirs quand l'image s'éteint. L'équipe a eu envie de me proposer plus de films que *Le Livre d'Image*, de définir une sorte de genèse. Nous montrerons des courts métrages et les derniers longs depuis *Éloge de l'amour* (2001), mais aussi des vidéos, aussi bien le clip de France Gall (*Plus Oh!* en 1996) qu'un court moment où Fabrice Aragno a filmé la projection cannoise depuis la cabine. Il se peut qu'il y ait aussi des salles sans images, avec juste du son. C'est important d'extraire la parole de Godard pour faire des rebonds. La force de ses propos est un bon point d'entrée pour un public plus mixte que celui des cinéphiles érudits. Nous avons ajouté *King Lear*, puisque ça avait du sens dans un théâtre. Et puis, c'est un film déjà « fait maison », ce qui n'empêche pas l'épique : il y a un cheval et le lac « à la Caspar David Friedrich », même s'il a tourné à 100 mètres. Nous montrerons aussi des œuvres de collaborateurs proches, Fabrice Aragno et Anne-Marie Miéville. Plus qu'une collecte d'œuvres, c'est presque une arborescence. Fabrice Aragno présentera un triptyque avec beaucoup d'images d'eau, de lac, de tempêtes, qu'on peut mettre en regard de *Film Socialisme*.

Comment ces films vont-ils être présentés ?

L'idée est d'installer ces rapports de films partout dans le théâtre. Le bâtiment va être rénové, il va perdre le cachet de sa construction de 1976. Pourquoi ne pas finir l'histoire de ce lieu par cette traversée incroyable du 20^e et du 21^e siècle ? On livre à Godard et à son équipe toutes les salles du niveau zéro, les loges, les salles de répétition, la salle de couture, la petite salle du planétarium, pour permettre au visiteur de circuler dans l'œuvre. Ce n'est pas une classification. Certains films seront installés pour dix personnes dans une loge. C'est comme une exposition de 14h à 22h. La plupart des films sont montrés en boucle, selon leur volonté. L'idée n'est pas de surenchérir en inventant des décors, mais de restituer le trouble qu'il y a à parcourir une arborescence. Ce bâtiment n'est ni un musée ni une crypte. C'est un lieu de travail, très fantomatique, on peut s'attendre à voir surgir d'autres images et des acteurs invisibles. Mais il n'y a pas le côté mortifère d'un lieu d'archive. On croise des signes graphiques étonnants : du lino bleu, des couleurs saturées. On s'est raconté des histoires. Cette salle avec des vieux placards où les techniciens se changent ? On va mettre *Adieu au TNS*. Cette loge un peu stressante ? Mettons-y France Gall. On ne s'assiéra dans les gradins que pour les quatre longs métrages, d'*Éloge de l'amour* à *Adieu au Langage* en 3D, qui seront dans une salle qui ressemble à un petit cinéma. Ce parcours de films conduit au *Livre d'Image* sur le grand plateau mais en configuration réduite, comme ils ont envie de le montrer.

Quelle est la disposition spécifique pour *Le Livre d'Image* ?

Le film est programmé quatre séances par jour, à heures fixes, 80 personnes face au plus grand écran plat qui existe, et la multi-diffusion sonore. Tout le monde est sur scène. Le gradin est monté sur le plateau comme un îlot, un radeau. Fabrice m'a dit qu'il



n'envisageait pas la déco «salon», avec l'environnement d'objets, les tapis, les lampes qu'il y avait au Théâtre Vidy-Lausanne. Être posé sur une scène, c'est déjà assez fort. J'aime bien ce grand écart entre la télévision relativement réduite et l'une des plus grandes cages de scène de Paris. C'est créer de l'intime à l'endroit du spectaculaire, dans une forme de ruine d'un théâtre.

Comment définiriez-vous le rapport de Godard avec le théâtre ?

Il a beaucoup nourri les gens du spectacle vivant, avec le style de jeu de la Nouvelle Vague, puis quand il s'est demandé comment faire entrer le réel et la politique sur scène en écrivant avec l'histoire. En voyant *Le Livre d'Image* j'ai été frappé par le rapport aux guerres et aux conflits, qui est très théâtral malgré le peu d'images tournées. Il condense sur une «scène» un archivage de notre époque.

Les Amandiers s'ouvrent aux cinéastes et aux artistes.

Si des gens pensent que leurs œuvres ont une raison d'être dans un théâtre, alors on y va. Ces dernières années, nous avons accueilli aussi bien le philosophe Bruno Latour que l'artiste suisse Milo Rau, mais aussi Apichatpong Weerasethakul (*Fever Room* en 2016), Marie Losier, un dialogue entre Alain Cavalier et Mohamed El Khatib, et prochainement Bertrand Mandico. Le théâtre va fermer à la fin de la saison. Il va rester l'atelier décor, monumental et rempli de structures métalliques. C'est là où a été tourné *La Reine Margot*. Je l'ai fait visiter à Mandico en me disant que ça pouvait lui donner des idées. En 2021, il y produira *Conan la Barbare*, un péplum théâtral, en revenant à la source du roman et des comics. Mandico a envie d'avoir plus de temps de répétition avec les acteurs. Ce projet parle aussi des conditions de production de cinéma, qui dépense plus d'argent que nous mais offre moins de temps de travail avec les acteurs.

Alléger les conditions de production, c'est ce qu'a toujours cherché à faire Godard.

Je n'ai jamais vu son garage et sa salle de montage, mais je comprends sa démarche : il cherche le luxe de ne plus dépendre d'une équipe, d'aller comme un peintre vers la maîtrise totale, à l'échelle de sa main. Pour lui, pouvoir tout faire depuis sa cuisine, c'est aller vers l'écriture pure. C'est une vie consacrée à défendre l'autonomie de l'artiste, son intégrité intellectuelle, artistique, financière. Pour *King Lear*, il faudrait montrer la conférence de Golan et Globus se plaignant d'avoir été arnaqués : « Il prenait le Concorde, il n'y a pas Marlon Brando, Woody Allen n'apparaît qu'à la fin... » Il y a toute cette matière à rêverie d'un artiste qui déjoue les systèmes et envoie balader l'institution.

Il y a vraiment une transplantation de l'atelier dans le théâtre.

L'artiste et son lieu, ça permet de comprendre les œuvres. Il y a un film génial où on voit Francis Bacon dans le bazar de son atelier, et on comprend son rapport à la violence, à son homosexualité. Le rapport à son atelier est délirant. Comme Jean-Pierre Raynaud qui avait tapissé sa maison de carrelage blanc, Giacometti qui, en sortant de son lit, vivait dans la terre, ou Sir John Soane, architecte et collectionneur anglais qui vivait et travaillait dans son cabinet de curiosités. On pourrait faire une histoire de l'art par les lieux des artistes. On est dans leur cerveau. Je pense qu'un jour, Godard va mouler sa maison. Il lui restera ça à montrer.

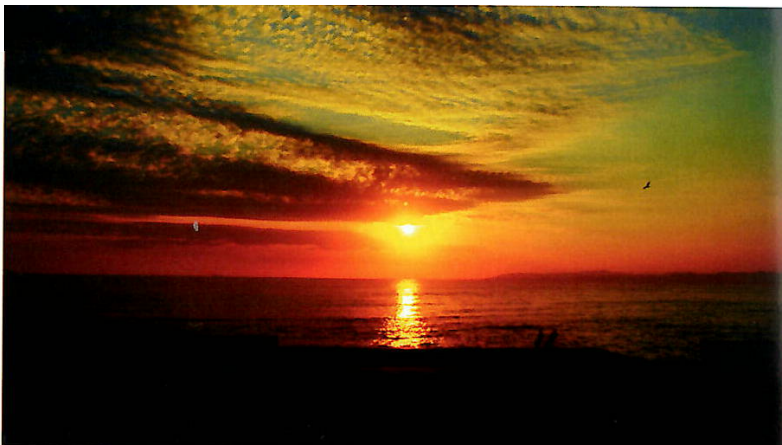
Entretien réalisé par Joaël Lepastier à Paris, le 9 septembre.

Vogue Paris – Octobre 2019

Le mythe: **Jean-Luc Godard**

«Il y a les cinq doigts. Les cinq sens. Les cinq parties du monde», commence par expliquer Jean-Luc Godard au début du *Livre d'images* pour justifier la structuration du film en cinq parties. Un film d'images, au sens propre : un collage, sans tournage, sans narration, une mise en rapport de boucles vidéo où la mise en perspective est laissée au spectateur, dans l'esprit de ses *Histoire(s) du cinéma*, il y a plus de vingt ans. Un objet cinématographique, une pensée par l'image – ou peut-être une image de la pensée – que projette le théâtre des Amandiers dans le cadre du Festival d'automne, accompagné d'autres réalisations de Godard, d'Anne-Marie Miéville et Fabrice Aragno projetées dans tous les espaces du théâtre. (JH)

Jean-Luc Godard: Nanterre-Amandiers ouvre le livre d'images.
Du 4 au 20 octobre. nanterre-amandiers.com





TROIS LECTURES DU LIVRE D'IMAGE

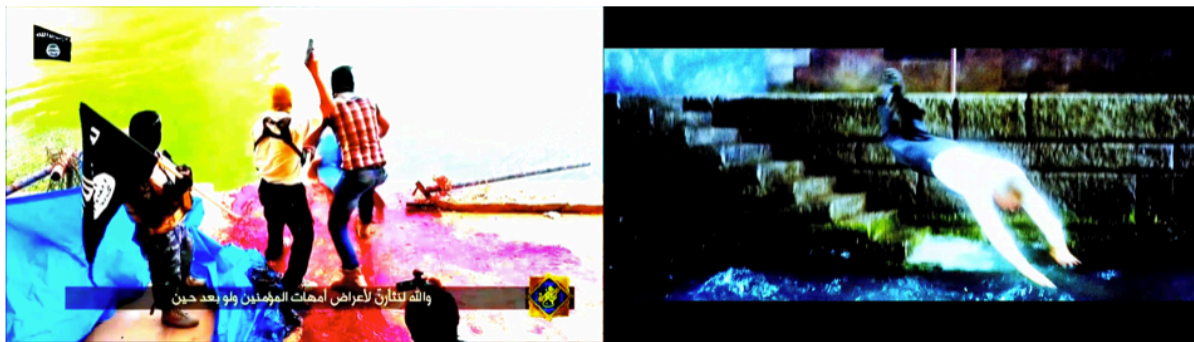
LA MÉTAMORPHOSE par Corentin Lè

La métamorphose des extraits qui composent *Le Livre d'Image*, projeté et accompagné durant ce mois d'octobre d'un [parcours de films au Théâtre Nanterre-Amandiers](#), nous permet d'envisager au moins trois modalités de lecture des fragments réemployés.

1. Lecture analogique

Introduite par les *Histoire(s) du cinéma*, la question de la mutation des extraits dans un nouveau montage était déjà au cœur de *Vrai faux passeport*, moyen métrage réalisé par Godard en 2006. Dans cette « *Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films* », les extraits, évalués selon deux barèmes, « *VRAI* » ou « *FAUX* » et « *BONUS* » ou « *MALUS* », n'ont plus de valeur en eux-mêmes. Comme dans tout montage intertextuel, ils ne peuvent être considérés que par analogie^[1] avec les extraits qui les précèdent et les succèdent, puis au regard du chapitre au sein duquel ils s'intègrent. Tous les extraits qui font suite à un film de propagande nazie sont par exemple suivis d'un « *BONUS* », quand une scène des *Dix Commandements* de DeMille, venant après *L'évangile selon Saint-Matthieu* de Pasolini et *Ordet* de Dreyer, se voit estampillée d'un « *MALUS* ». Il en va de même dans *Le Livre d'Image*, où le sens des fragments réemployés est autant conditionné par la relation qu'ils entretiennent avec les autres extraits qu'avec la chronologie chapitrée du film.

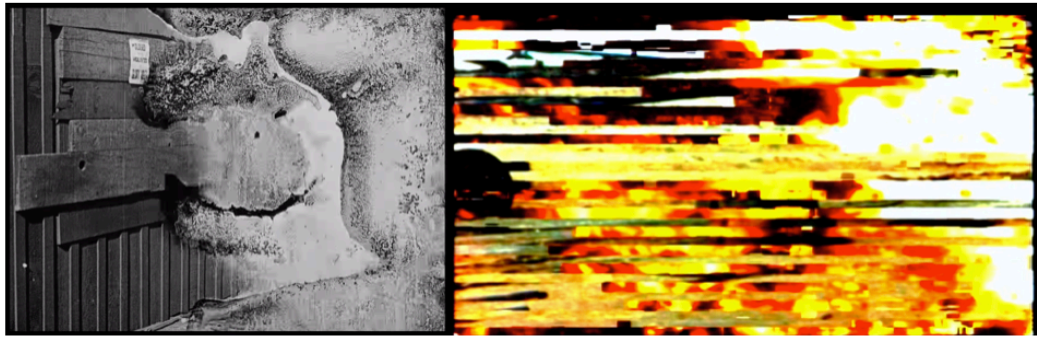
Au cours du chapitre *Remakes / Rime(ake)s*, le sauvetage de Madeleine / Judy par Scottie dans la baie de San Francisco succède ainsi, après quelques plans, à une exécution perpétrée par l'État islamique, dans laquelle des prisonniers sont assassinés puis jetés dans l'eau (images ci-dessous). Le sens de cet extrait tiré de *Vertigo* est bouleversé par la présence de cette courte et glaçante archive vidéo. Symboliquement, il ne s'agit plus pour Scottie d'aller sauver une femme en détresse, mais d'aller récupérer un cadavre. Les deux extraits partagent à ce titre un objectif commun : figurer la mort pour susciter la peur. En premier lieu chez l'internaute, qui devient le spectateur d'une entreprise de terreur, puis chez Scottie, effrayé à l'idée de voir Madeleine / Judy périr sous ses yeux. L'exécution et la tentative de suicide relèvent en cela communément d'une mise en scène. Elle consiste par exemple à faire apparaître à l'image plusieurs éléments qui viennent servir une propagande mortifère dans la première vidéo. Un témoin cagoulé porte le drapeau de l'État islamique, qui fait office de signature, et le sang des précédentes victimes est laissé là, trace visible des exécutions précédentes, tandis que, dans la partie inférieure de l'image, un soldat tient un caméscope à la main pour filmer la même scène selon différents points de vue. Dans *Vertigo*, la mise en scène passe également par le choix d'un lieu et par un ensemble de signes trompeurs, qui poussent Scottie à sauver Madeleine / Judy. La distinction entre ces deux fragments, troublée par le vertige des correspondances^[2], se cache alors seulement dans la nature fictive de la scène d'Hitchcock, là où l'acte de (se) tuer, contrairement aux exécutions djihadistes, se situe à l'image et seulement à l'image. Quoiqu'il en soit, ce type de lecture par analogie implique de replacer les extraits cités dans leur contexte initial, afin de pouvoir mesurer les mutations plus ou moins complexes engendrées par leur emploi.



2. Lecture anatomique

Avec *Le Livre d'image*, Godard ne cesse de malmenager son corpus et de le déformer. La reproduction des extraits, parfois méconnaissables, n'implique plus une stricte copie mécanique héritée de l'imprimerie (dont le cinéma serait selon Benjamin l'incarnation^[3]), mais est à l'origine même de ces transformations plastiques^[4]. Une autre lecture, centrée sur l'anatomie plastique des images, devient alors possible. On pourrait à ce titre repérer un premier type de transformation des images et des sons dans *Le Livre d'image*, qui tiendrait aux nombreux dysfonctionnements techniques qui le caractérisent. Le format des images change par exemple d'un plan à l'autre, quand les extraits ne sont pas redimensionnés en cours de route. La vitesse de lecture des images s'avère chaotique, perturbée par des décélérations et autres saccades. La bande-son évolue quant à elle continuellement, passant d'un canal latéral à un autre pour jouer avec notre perception de l'espace.

C'est que *Le Livre d'image* s'engouffre pleinement dans la profusion des supports de visionnage et d'écoute contemporains^[5]. Les redimensionnements renvoient en cela au caractère mutant des images numériques et à leurs facultés d'adaptation : quand un rideau de cinéma s'ouvrait jadis pour s'adapter à un format donné, une même image peut aujourd'hui adopter différentes dimensions selon l'écran sur lequel elle est diffusée^[6]. Le défilement saccadé de certains fragments, en prolongeant ceux déjà présents dans les œuvres pré-numériques de Godard (notamment les *Histoire(s) du cinéma*), peut désormais se référer aux multiples *bugs* qui mettent parfois en péril la fluidité d'une lecture sur un ordinateur. En travaillant de la sorte la plasticité des images et des sons pour en affirmer la matérialité, Godard livre un passionnant travail de détérioration inclusive dans la lignée du *Decasia* de Bill Morrison, qui faisait de la moisissure de la pellicule le cœur d'un film guidé par la dissolution de la matière – à la différence près que la pourriture de la pellicule y produisait des formes circulaires et ondulatoires, quand le dysfonctionnement numérique implique plutôt des lignes, des rectangles et des carrés (images ci-dessous : à gauche *Decasia*, à droite *Le Livre d'image*). Il est d'ailleurs significatif que le film s'ouvre sur un bip strident et continu. Ce signal sonore est généralement celui qui accompagne le *power-on self-test* (« auto-test au démarrage ») qui, au lancement d'un système d'exploitation informatique, avertit d'un éventuel problème d'alimentation, de carte mère ou de carte mémoire. Ici, ce n'est pas un ordinateur qui se met difficilement en route, mais la salle de cinéma ou le fichier diffusant le film qui subissent l'apparition primordiale d'une détérioration. Dans *Le Livre d'image*, le dysfonctionnement s'affirme comme un point d'origine.



3. Lecture chromatique

Un autre type de métamorphose plastique réside dans le travail sur les couleurs et sur la luminosité des fragments, et permet une troisième lecture en prolongement de la précédente. De par son effusion graphique permanente, *Le Livre d'image* déploie en effet une large gamme de couleurs et de lumières intensément saturées. Les teintes chromatiques y sont en perpétuelle mutation, et les contrastes, particulièrement prononcés, rendent certains fragments méconnaissables^[7]. Ce type d'altération s'inscrit dès lors dans la perspective d'une libération picturale qui va à l'encontre d'une reproduction photoréaliste du monde. En se comparant à un peintre travaillant l'image-matière^[8], Godard applique au fond ce que disait Goethe au sujet des couleurs chimiques : « *la matière apparaît sous forme de couleur* »^[9]. Dans la mesure où elle permet de révéler de nouvelles lignes de fuite au sein des images réemployées ou de déplacer le centre de gravité qui régissait au départ leur composition (images ci-dessous), la colorisation dans *Le Livre d'image* se rapproche en cela de nombreux films expérimentaux qui se sont attelés à reconfigurer la dimension chromatique des images pour en dévoiler la substance. C'est le cas de *Royaume* ou de *Bleu* de Marc Hurtado, mais aussi de l'œuvre récente de Jacques Perconte, deux cinéastes chez qui le ciel peut devenir vert, l'herbe rouge et les vagues ou les nuages se révéler aussi étincelants que l'or sur un tableau de Klimt. En ce qui concerne le contraste et la luminosité, le travail de Patrick Bokanowski dans un film comme *La Femme qui se poudre* peut ici trouver une résonance à travers les différents fragments en noir et blanc convoqués dans *Le Livre d'image*. La présence de flou et d'importants contrastes y rend impossible la délimitation stricte des formes par l'absence de netteté, créant des zones troubles où la lumière déborde et où les figures s'entrelacent.



C'est d'ailleurs au sujet de ces deux types de compositions chromatiques (changement de la teinte colorée et de la luminosité des images) que la voix-off de Jean-Luc Godard murmure, dans le dernier tiers du *Livre d'image*, l'un des plus beaux aphorismes du film :

« *Nous parlions de ce que l'on voit dans un rêve, et nous nous demandions comment, dans l'obscurité totale, peuvent surgir en nous des couleurs d'une telle intensité. Elles sont le produit de notre savoir concernant la lumière. Le savoir voit.* »

Notes

1. Cf. BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. » *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p. 49–67, disponible [ici](#).
2. Au regard du chapitre *Remakes / Rime(ake)s*, ces deux extraits entretiennent tous deux un rapport étroit avec la répétition. À la fin de la vidéo djihadiste, un second prisonnier s'apprête à être exécuté *in extremis* avant que l'extrait ne soit brusquement interrompu, quand la tentative de suicide de Madeleine / Judy fait quant à elle écho au destin de Carlotta Valdés, l'arrière-grand-mère maternelle de Madeleine qui s'est suicidée.
3. Cf. BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936
4. Cf. l'actualisation la thèse benjaminienne à l'aune de la reproduction numérique dans : DOUGLAS Davis, «The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis : 1991-1995) », in *Leonardo*, vol. 28, N° 5, Third Annual New York Digital Salon (1995), pp. 381-386
5. Le mixage du film a été optimisé pour une diffusion sonore en Dolby Surround 7.1, tandis que Godard a un premier temps considéré que son film devait être projeté sur un écran de télévision, avec deux haut parleurs. Cf. l'entretien accordé à *Débordements* en juin 2018.
6. En témoigne la pluralité des modes de diffusion possibles du film. Mis en ligne pour la première fois après sa présentation à Cannes sur la plateforme de streaming MUBI en décembre 2018, *Le Livre d'image* s'est volontairement rendu disponible en piratage. Sa diffusion à la télévision en avril 2019, puis sa présence au théâtre Nanterre-Amandiers, relèvent par ailleurs d'une volonté de court-circuiter le formatage induit par une exploitation traditionnelle en salles.
7. Un extrait d'*Après le feu* subit par exemple une infime saturation. Dans l'entretien qu'il nous a accordés, Jacques Perconte nous confiait toutefois ne pas avoir remarqué au premier visionnage la saturation des couleurs de son propre film.
8. Jean-Luc Godard a employé ce terme d'image-matière dans un [entretien](#) publié dans *Les Inrocks* à l'occasion de la diffusion du film sur Arte.
9. Cf. GOETHE J. W., *Traité des couleurs*, Éditions du Centre Triades, 1980 (1810), Paris, p. 198

Sonore-visuel.fr – 1^{er} octobre 2019

AGENDA
Projection

JEAN-LUC GODARD. « LE LIVRE D'IMAGE » ET PARCOURS DE FILMS

Théâtre Nanterre-Amandiers - Nanterre
du 04 octobre 2019
au 20 octobre 2019

Cet automne, Nanterre-Amandiers invite Jean-Luc Godard et déploie Le Livre d'image. Pour montrer ce dernier opus, le cinéaste a souhaité sortir des salles de cinéma et investir des lieux inhabituels. Le film sera ainsi présenté à Nanterre-Amandiers, accompagné par d'autres de ses œuvres et celles d'artistes proches, le tout diffusé dans l'ensemble des espaces du théâtre.



[EN SAVOIR PLUS](#)

[En savoir plus](#)

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Cet automne, Nanterre-Amandiers invite Jean-Luc Godard et déploie Le Livre d'image. Pour montrer ce dernier opus, le cinéaste a souhaité sortir des salles de cinéma et investir des lieux inhabituels. Le film sera ainsi présenté à Nanterre-Amandiers, accompagné par d'autres de ses œuvres et celles d'artistes proches, le tout diffusé dans l'ensemble des espaces du théâtre.

Le Livre d'image est un film en cinq chapitres comme les cinq doigts de la main, composé à partir d'images prises dans la mémoire du cinéma et des arts. Jean-Luc Godard en sature les couleurs, organise successions et surimpressions, décalages ou variations de formats et de rythmes. Il les redouble de sa voix, de sons, de textes lus et de musiques, souvent en décalé – comme on se construit une maison avec les ruines d'un château – en adaptant les formes et jouant des contrastes. Il parcourt alors les grandes données de l'histoire humaine qui ont traversé ses films : la guerre, la loi, l'autre, l'ailleurs, le couple, l'impossible innocence, le langage, l'amour. Voici vingt ans, il présentait le dernier épisode d'Histoire(s) du cinéma. La vidéo, comme « cimetière du cinéma », permettait l'exploration de l'Histoire du septième art et de ses mutations. Le Livre d'image reprend les mêmes éléments pour regarder cette fois « un siècle finir dans le suivant » : notre présent décrit par la mémoire du cinéma.

Dans une société saturée d'images, Jean-Luc Godard fait évoluer le cinéma dans sa forme et dans sa présentation, poursuivant l'une des ambitions de cet art les plus accomplies : être une pensée par l'image et une image de la pensée. Poème cinématographique de la destruction et pourtant de l'espérance, Le Livre d'image expose avec fureur et bonté les possibles d'un cinéma qui reflète le monde et continue de se réinventer.

« Te souviens-tu encore comment nous entraînions autrefois notre pensée ?

Le plus souvent nous partions d'un rêve...

Nous nous demandions comment dans l'obscurité totale

Peuvent surgir en nous des couleurs d'une telle intensité

D'une voix douce et faible

Disant de grandes choses

D'importantes, étonnantes, de profondes et justes choses

Image et parole

On dirait un mauvais rêve écrit dans une nuit d'orage

Sous les yeux de l'Occident

Les paradis perdus

La guerre est là... »

Jean-Luc Godard



Surprise

GODARD REVIENT À NANTERRE

JLG investit les Amandiers pour diffuser «*Le Livre d'image*», son dernier film, et d'autres encore.

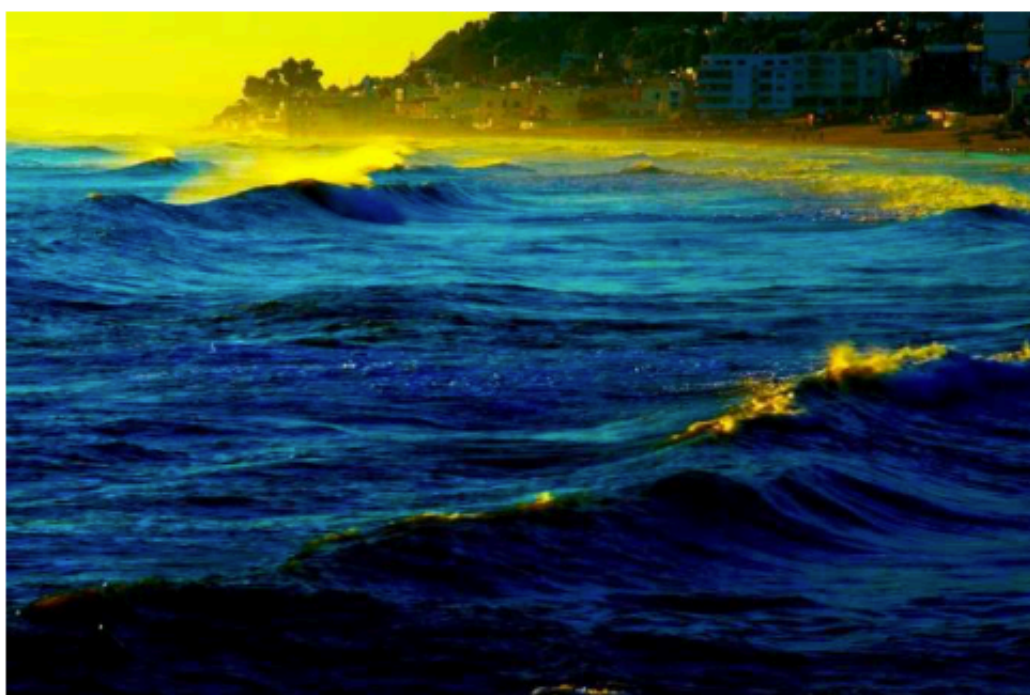
Tout un symbole : plus de cinquante ans après avoir suivi de près le Mouvement du 22 mars, qui agitait la faculté en préambule de Mai 68, Godard revient ici, à Nanterre, par la grande porte. Lui qui a toujours plus ou moins rechigné à l'idée de sortir des salles de cinéma – on se souvient du semi-échec de l'exposition «*Voyage(s) en utopie*», au Centre Georges-Pompidou en 2006 – a donc accepté cette fois de jouer le jeu. En exploitant tous les espaces du théâtre pour offrir plus qu'un écran à son dernier film, *Le Livre d'image*, présenté à Cannes en 2018. Ce collage fiévreux en cinq chapitres (le remake, la Russie, les trains, Montesquieu, les pays arabes) fait autant appel aux sens et aux sentiments qu'à la pensée. Il ne faut pas se laisser intimider : à travers le formidable magma visuel et sonore agencé par le cinéaste, on peut toujours trouver de quoi être intrigué, stimulé, ému.

Parallèlement à la projection de ce film, on pourra aussi profiter d'un parcours déambulatoire proposant à la fois les longs métrages des années 2000 (*Eloge de l'amour*, *Notre musique*, *Film Socialisme*, *Adieu au langage*) et des essais vidéo plus rares (comme *Dans le noir du temps*), qui seront diffusés en continu. Un pass à la journée sera proposé (10 euros). On aura donc le temps de mieux faire connaissance avec une œuvre toujours réputée coriace. Le fait d'avoir la possibilité de circuler a un avantage certain : le visiteur pourra à son tour zapper, aller et venir, tramer des associations, bref, faire lui-même son propre montage godardien. — J.M.

Jean-Luc Godard | Du 4 au 20 oct.
Théâtre Nanterre-Amandiers, 7, av. Pablo-Picasso,
Nanterre, 92 | 10 € le pass à la journée.

De projection en projection, le visiteur déambule. Et fait lui-même son propre montage.

GODARD : « LE LIVRE D'IMAGE », UN POÈME HURLÉ À NOS CONSCIENCES ÉTEINTES



CRITIQUE. « Le livre d'image », un film de Jean-Luc Godard, assisté de Fabrice Aragno et Jean-Paul Battaglia. Archéologie: Nicole Brenez. au Festival d'automne du 4 au 20 octobre 2019.

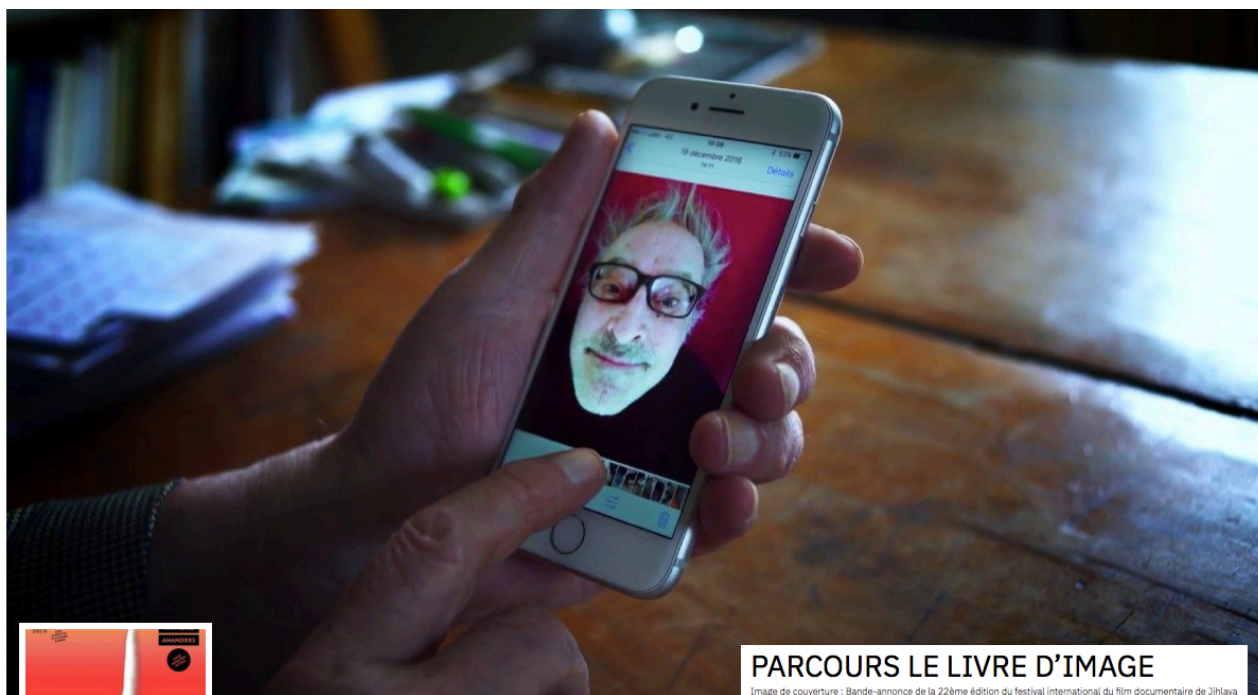
Vous nous invitez dans votre intérieur, merci. Evidemment, on en sort sonné, le moins qu'on puisse dire, c'est que vous nous avez ébranlé. La séance terminée, malgré ce décor méticuleusement élaboré pour que nous nous sentions confortables, nous sommes soulagés. Soulagés de ne plus être exposés à cette violence, à cette fureur, celle qui pourtant, règne assourdie au centre de notre quotidien. Les tapis d'Orient confortables et rassurants, qui recouvrent le sol, ceux que l'on rencontre dans toute bonne maison bourgeoise, sont plissés, disposés pour nous faire trébucher. Le malaise que vous avez créé en nous, nous désirons l'oublier, comme on le fait des actualités télévisées, des articles des journaux, des documentaires alarmistes.

Mais voilà, on ne se débarrasse pas aussi facilement de l'art. La forme cinématographique que vous avez inventée est prégnante. Vos images ne font qu'évoquer, elles ne démontrent pas. Votre voix ne fait que suggérer, elle n'explique pas. C'est ce qui déclenche la pensée. Et l'éclat fracassant des bombes à nos oreilles est si proche... Tel un Goya contemporain, vous nous exposez à la laideur en la magnifiant. Votre oeuvre chuchotée est un poème hurlé à nos consciences éteintes. Même les couleurs sauvages et fauves dont vous avez peint votre film sont tonitruantes. Ces bribes de notre monde, issues du cinéma, d'internet, de la télévision, brossent un tableau violent qui nous agresse et nous remue. Il est parcouru de fulgurantes beautés et d'une Arabie heureuse. Vous l'avez créé consciencieusement, y instillant votre art, louvoyant d'ellipses en éclairages, de documents en fictions, vous, Jean-Luc Godard, créateur incompris par un public gavé d'images où se mélangent futilité et écrasante réalité.

Oui, Bécassine se tait, faut-il vraiment que les maîtres du monde s'en méfient? Comment se frayer un passage dans cette foule dense et sévère refusant de « Laissez passer » ceux qui la dérangent, qu'ils soient clairvoyants ou ravagés. Une foule où chacun rêve d'être roi plutôt qu'un Faust visionnaire, exposé aux questions inconfortables. Vous lui offrez ces fragments d'authenticité comme un cadeau qu'elle aimerait ignorer, trop occupée à son égoïste et aveugle tâche. Vous parlez « d'espérance immuable » et cela vous fait tousser. Alors dansons maintenant. Jusqu'à la chute. Inéluctable?

« (...) On dirait un mauvais rêve écrit dans une nuit d'orage
Sous les yeux de l'occident
Les paradis perdus
La guerre est là... » -Jean-Luc Godard

Culturieuse

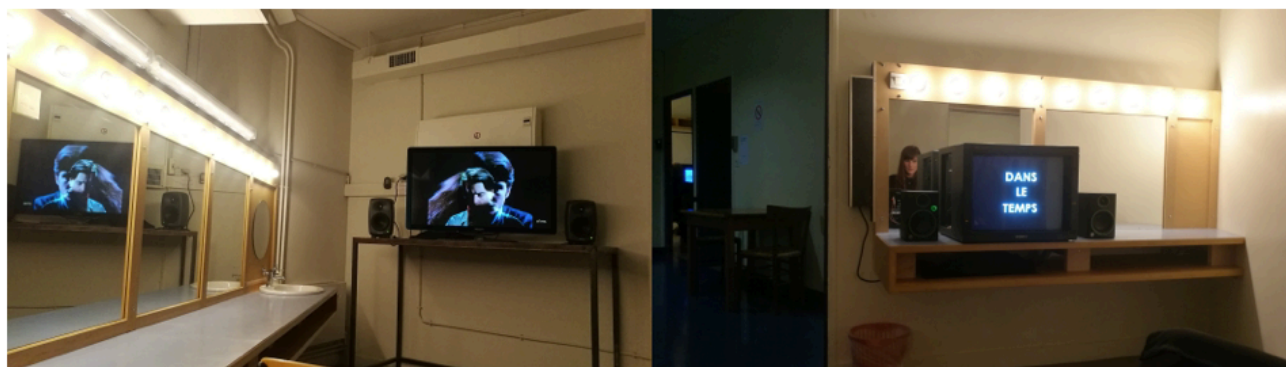


PARCOURS LE LIVRE D'IMAGE

Image de couverture : Bande-annonce de la 22ème édition du festival international du film documentaire de Jihlava

LE MIROIR par Corentin L , Thomas Lequeu

L'une des premières salles du parcours consacré au *Livre d'image* aux Amandiers diffuse *Reportage amateur (Maquette expo)*, dans lequel Jean-Luc Godard présente à l'aide d'une maquette son projet d'exposition, *Collages de France*. Si la vidéo ne donne qu'un aperçu de ce qu'aurait pu donner cet ambitieux parcours resté à l'état d'ébauche (qui deviendra *Voyage(s) en Utopies*), elle renseigne surtout sur la façon dont Godard a conçu ses œuvres récentes : comme un collage d'images, de textes et de sons qui, dans le cas d'une exposition, associe la déambulation spatiale à un montage suivant un trajet ouvertement réflexif. Dans une salle intitulée « *Le Réel* », sont ainsi positionnés d'immenses miroirs d'un côté et de l'autre de la pièce afin que les visiteurs regardent leur propre image se multiplier. On retrouve cette idée dans l'ensemble du parcours aux Amandiers, conçu par ses collaborateurs Nicole Brenez, Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia et le directeur du théâtre Philippe Quesne. Des miroirs se trouvent dans la plupart des pièces, reflétant les visiteurs dans le noir des vieux téléviseurs ou dédoublant les films sur les glaces qui recouvrent les murs des loges (images ci-dessous :   gauche la pièce n 14, *Libre promenade dans Le gai Savoir* de Fabrice Aragno ; à droite la pièce n 5, *Dans le temps* d'Anne-Marie Miéville).



Le film est déjà commencé ?

Le parcours se compose de plusieurs dizaines de films réalisés par Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Fabrice Aragno ou Paul Grivas, diffusés en boucle de manière à pouvoir entrer dans une pièce (loges, salons, vestiaires, mais aussi cuisines et autres ateliers entourant la salle principale du théâtre) pour regarder un film déjà en cours. Les images et les sons existent dès lors de façon autonome, et la durée de certaines œuvres sélectionnées, trop importante pour être vues dans leur totalité, aboutit à un visionnage de fragments épars, de bouts de films pris à la volée, permettant de constituer son propre montage à partir des morceaux glanés sur l'ensemble du parcours. C'est notamment le cas des longs-métrages d'Anne-Marie Miéville tels que *Nous sommes encore ici* (1h20) ou *Après la réconciliation* (1h24)^[1]. Dans ces deux pièces souvent vides, les images défilent sans spectateur, loin du tumulte et des files d'attente qu'auraient pu provoquer l'étroitesse des lieux, pour vivre leur vie en toute indépendance (image ci-dessous : la pièce n 12, vide, où est diffusé *Nous sommes encore ici* d'Anne-Marie Miéville).



À l'inverse des visiteurs qui ne sont que de passage, les images et les sons semblent pouvoir pleinement investir ces pièces feutrées et exigües, composées d'un écran et de quelques chaises et fauteuils disposés ça et là. Les œuvres ne se contentent d'ailleurs pas seulement d'habiter l'espace, mais y circulent aussi librement. L'ouverture des portes et la proximité des pièces permettent notamment aux sons de voyager d'un lieu à un autre. Ils résonnent et produisent une disharmonie typiquement godardienne, sorte de cacophonie d'éléments hétérogènes qui livre quelques fulgurances, associant par exemple le son des tirs de fusil dans *Prières pour Refusniks* aux images de torture de *Dans le noir du temps*, le tout accompagné de la version allemande du *Livre d'image*, dont la bande-son est diffusée dans un couloir à proximité. L'une des plus belles œuvres du parcours, *Suite(s) Lacustre(s)*, installation vidéo réalisée par Fabrice Aragno à partir d'images tournées pour un projet de long-métrage, met en scène ce déferlement des images et des sons par-delà les espaces qui leur sont initialement alloués. Une coulée d'eau déborde de la salle grâce à l'ouverture d'une porte, au-dessus de laquelle se trouve un panneau d'issue de secours, avant qu'un plan nocturne d'où émane la lumière d'un bateau ne soit justement projeté dans le couloir, hors du lieu où l'installation semblait au départ se jouer (images ci-dessous : la pièce n°8 s'ouvrant sur un couloir).



Histoire(s)

Les images et les sons qui entourent *Le Livre d'image* encouragent ainsi une déambulation ininterrompue à travers les coulisses du théâtre. Le visiteur explore les salles de répétition, chemine dans de longs couloirs, passe d'une loge à une autre pour rejoindre les vestiaires, sans qu'à aucun moment ne soit dissimulée la vocation première de ces espaces. Les films cohabitent avec un autre niveau de langage, plus prosaïque, celui des plans d'évacuation, des étiquettes de rangement, des mises en garde en tout genre (ici « *Merci de nous rendre vos badges !!!* », là « *Interdit de fumer* »). On confond les cartels et les notes de service, s'attendant presque à découvrir un message caché dans ces dernières. Une bouteille d'eau à moitié vide oubliée sur un meuble, les corbeilles à papier dans chaque loge, ou encore le fouillis de l'atelier couture participent de cette même mise en scène d'un travail toujours en cours, où les coulisses apparaissent comme une installation dédaléenne aboutissant aux œuvres majeures présentées dans les deux grandes salles du théâtre^[21]. Tandis que le matériel technique au sein des petites pièces s'avère parfois obsolète (vieux postes de télévision, enceintes cabossées, etc.), les salles principales se trouvent quant à elles dotées de grands écrans suspendus dans le vide – évoquant notamment l'installation de Christophe Cardoen et Patrick Bokanowski^[23], citée par Godard dans *The Old Place* et *Dans le noir du temps*, où un écran blanc tenu par des bras articulés est agité frénétiquement comme sous l'effet d'une tempête.

Le parcours des Amandiers suit par là une trajectoire passant de la diffusion domestique des images (avec des écrans de télévision ou d'ordinateur qui font face à des fauteuils dans un espace restreint) à leur projection à grande échelle (salles de cinéma et autres gradins). Le trajet épouse l'idée d'une genèse du *Livre d'image* où des travaux préparatoires représentent autant d'étapes dans la maturation de l'œuvre définitive, ce que renforce encore le choix de ne présenter qu'une seule vidéo par salle, dans des espaces qui forment une suite de petits ateliers. Les digressions sont dès lors nombreuses : l'atmosphère intimiste des loges peut à la fois accueillir le discours amoureux, avec *Couple représenté en Mars et Vénus* d'Anne Marie-Miéville, le clip *Plus oh!* réalisé pour France Gall ou le faussement érotique *Armide*, ainsi que de brefs essais politiques, avec une série de moyen-métrages tournés par Godard dans les années 1980. Les vestiaires sont de leur côté propices aux adieux (avec *Adieu à TNS*, dans la pièce n°15), la salle de ping-pong au décalage comique (avec *Film Catastrophe* de Paul Grivas, dans la pièce n°9), quand l'atelier de couture accueille justement un *patchwork*, filmique celui-là, avec *King Lear* (images ci-dessous : à gauche la pièce n°23, *Il y avait quoi* (pour *Éric Rohmer*) de Jean-Luc Godard, présenté au bout d'un couloir ; à droite la pièce n°26, *King Lear* dans l'atelier de couture).



Demande à la poussière

Le parcours proposé permet ainsi de retracer le fil d'une œuvre en gestation, mais donne également un aperçu de l'une de ses possibles fins dans une obscure cuisine où est diffusé *Poussières* de Fabrice Aragno (image ci-dessous : la pièce n°27). Dans ce court-métrage qui ne dure qu'une minute, on aperçoit, à travers les particules poussiéreuses qui flottent près d'un projecteur de cinéma, la danse du *Plaisir* de Max Ophüls sur laquelle se referme *Le Livre d'image*. De sorte que le film lui-même, plus vivant que jamais après avoir été décliné sous toutes ses formes, semble nous inviter à le rouvrir une dernière fois avant de retourner à la poussière.



Notes

Exposition Parcours Le Livre d'Image

Lieu : Théâtre Nanterre-Amandiers
Date : Du 04 au 20 octobre

1. ↑ Leur visionnage intégral exigerait de faire l'impasse sur d'autres films ou de rester un certain moment sur place.
2. ↑ Le parcours est accompagné de la projection des derniers longs-métrages de Godard dans les salles principales du théâtre, parmi lesquels *Film Socialisme* et *Adieu au langage* précédé des 3 *Désastres* dans la salle transformable, mais aussi les *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* et *Le Livre d'image* dans la Grande salle, en haut des gradins pour le premier, sur la scène pour le second.
3. ↑ D'après Irmgard Emmelhainz Ortiz, Jean-Luc Godard aurait filmé lui-même cette installation en visitant l'exposition *Projections, les transports de l'image* au Fresnoy entre novembre 1997 et janvier 1998. Cf. Irmgard Emmelhainz Ortiz, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Palgrave Macmillan, 2019, p. 258

Jean-Luc Godard, Corentin Lè,
Thomas Lequeu

✉ Réagir

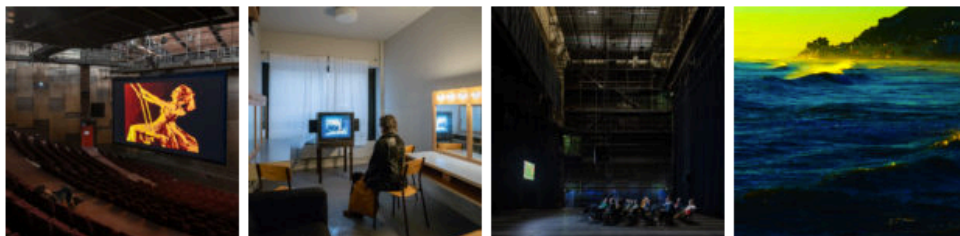
THÉÂTRE



Jean-Luc Godard investit le théâtre des Amandiers avec le parcours « Le Livre d'image »

08 OCTOBRE 2019 | PAR ANNE VERDAGUER

C'est un parcours en forme de genèse que propose le théâtre des Amandiers autour de l'oeuvre de Jean-Luc Godard « **Le Livre d'image** » primée à Cannes en 2018. Une expérience à la fois sonore, visuelle et sensorielle, qui envahit l'ensemble du lieu, coulisses compris et qui permet une immersion totale dans l'univers du grand cinéaste.



Jean-Luc Godard filmé de dos face à un écran blanc se pose la question de l'image. Première rencontre avec le maître au détour d'une salle du **Théâtre des Amandiers** transformée en sas noir. Muni de son itinéraire à la main, le visiteur s'aventure dans les entrailles et les sous sols du bâtiment, où tous les espaces semblent avoir été utilisés, y compris la cuisine, l'atelier couture et bien sûr les loges, pour déployer cet opus en forme d'hommage au cinéaste. Aussi prolifique et singulier qu'est son oeuvre, ce parcours présente à la fois des courts métrages ou films signés Godard ou de ses proches collaborateurs (Fabrice Aragno, Anne-Marie Miéville, ou Paul Grivas donc certains ont aidé à la conception des lieux) mais aussi des installations comme ces suite(s) lacustre(s), un triptyque d'images, signées Fabrice Aragno (chef opérateur et collaborateur de Godard depuis 2002) qui invitent à la contemplation et à la rêverie, et qui rappelle peut-être l'idée finalement abandonnée de faire du « **Livre d'image** » un film-sculpture pour trois écrans.

Sur l'origine du projet, le directeur des Amandiers explique dans un entretien aux Cahiers du cinéma que lorsque Jean-Luc Godard a annoncé lors de sa **conférence de presse surréaliste à Cannes** qu'il souhaitait sortir des salles de projection et investir des lieux inhabituels pour son film, il a pensé que le Théâtre des Amandiers pourrait l'intéresser. Sachant aussi que le bâtiment, datant de 1976, sera rénové prochainement, Philippe Quesne, lui même sur le départ, s'est demandé pourquoi ne pas « finir l'histoire de ce lieu par cette traversée incroyable du 20^{ième} et du 21^{ième} siècle »?

Et la rencontre fonctionne. Car au delà du plaisir de découvrir l'envers du décor du théâtre, l'impression de pénétrer dans l'oeuvre de Godard est assez troublante... par la présence d'une voix, d'une musique, d'un lino bleu, d'une image de Piccoli sur un vieux téléviseur au détour d'une loge, ou d'un Jean-Luc Godard en sérigraphie sur quatre écrans, à la façon de Warhol... c'est l'impression d'un temps figé, oublié, voir même d'une certaine solitude. Un ensemble qui peut donner aussi une sensation de désordre mais qui résonne assez bien avec la façon de faire du cinéaste qui a opéré pour son dernier opus une sorte de « découpage » et de « décalage » de l'image d'apparence anarchique.

Le directeur des Amandiers préfère lui parler d' « arborescence » pour décrire ce parcours, ou encore de « rapports de films » et d'une volonté de rester fidèle au type de dispositif sonore ainsi que de format d'images dont rêve Godard (une image « qu'on peut tenir dans la main »). Jean Luc Godard que l'on voit d'ailleurs au travail dans plusieurs making off, où il parle de ses techniques, de « la règle » et de « l'exception », pour décrire la culture et l'art dans l'un de ses aphorismes dont il a le secret.

Le film « **Le Livre d'image** » en 6 parties, est lui présenté en point d'orgue de ce parcours, sur le grand plateau, mais avec une jauge très réduite dans les conditions que Godard aurait sans doute jugé les plus appropriées ... celui ci n'ayant apparemment pas été directement mis à contribution sur ce projet... mais on connaît le côté imprévisible et secret du personnage, qui fait toute sa légende.

Jean-Luc Godard, parcours Livre d'image, présenté au **Théâtre Nanterre-Amandiers** centre dramatique national du 4 au 20 Octobre 2019. Dans le cadre du Festival d'Automne.

Crédit photos

© Martin Argyroglo



09 octobre 2019

Un théâtre pour JLG

LE LIVRE D'IMAGE

Jean-Luc Godard

Aux Amandiers, à Nanterre

LA CHRONIQUE

CINÉMA D'ÉMILE

BRETON

Pour un mois, tous les week-ends d'octobre, un commando Godard (Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia, Mitra Farahani, Nicole Brenez) s'est emparé, avec la complicité du directeur, Philippe Quesne, du Théâtre des Amandiers, à Nanterre. Vingt-neuf films de JLG et ses proches, Anne-Marie Miéville, Fabrice Aragno, Paul Grivas, sont programmés tous les vendredis, samedis et dimanches du mois dans les lieux les plus inattendus, de la grande salle aux loges, et même dans la cuisine. Vingt-neuf films, dont le dernier, *le Livre d'image*, auquel est réservée la grande salle. C'est un grand film et pourtant ce n'est pas un film comme on l'entend d'ordinaire. Quelque chose comme un tombeau du cinéma, monument à la gloire de l'art qu'il a tant aimé et qu'il a si bien servi. C'est un film et ce n'en est pas un en ce sens que, si ce sont bien des images extraites de films du siècle écoulé, elles ont toutes été numérisées,

remontées, c'est-à-dire mises en rapport les unes avec les autres et pour certaines peintes de couleurs crues, violentes. Et c'est un long cauchemar que déroule ce montage heurté, guerres, désastres cosmiques. Si des images d'un film allemand

Quelque chose comme un tombeau du cinéma.

d'avant-guerre sont immédiatement suivies d'extraits d'un film soviétique, la voix, celle de Godard, qui accompagne le film dit « *elle était devenue terrible, la langue de Goethe quand on l'entendait dans la nuit des petites gares russes* ». Désespoir.

Ce film est écrasant, parce que, de tant d'images qu'on connaissait, que pour beaucoup on reconnaît au passage, et que l'on n'aurait jamais cru aussi noires, suinte d'abord l'horreur. Horreur et pourtant ce film est très beau. Beau de l'efficacité du montage qui enchaîne sur les *Dents de la mer* un avion de combat. Beau de ces couleurs jamais vues dans un film parce qu'elles ont été travaillées sur la pellicule même. Beau, parce que, dit le commentateur : « *On pense avec ses mains.* » Et c'est vrai : c'est bien avec ses mains que Godard, maniant des kilomètres de pellicule pour leur faire dire, grâce à sa batterie d'ordinateurs, ce qu'il voulait partager avec ses spectateurs : le désespoir devant ce gâchis, et ce qui lui – nous – reste, l'art de faire : « *Même si rien, dit-il, ne devait être comme nous l'avions espéré, cela ne changerait rien à nos espérances.* » Car il y a là aussi, images fugaces, Bécassine, « *dont les maîtres du monde devraient se méfier parce qu'elle se tait* ». Et Rimbaud. Et des fleurs. Et des enfants qui, dans un pays arabe imaginaire, conspirent avec un fou pour changer leur vie. Et, par-dessus tout, l'incroyable résonance d'une bande-son à sept pistes qui permet une diffusion à partir de l'écran, mais aussi de divers lieux de la salle. Ce qui interdit la diffusion dans les salles ordinaires. Et donc, cet impératif : ne pas le rater à Nanterre. ●

Godard à Nanterre Qui arrive aux Amandiers par le bout du parc André-Malraux (ce qui n'est pas anti-godardien) est accueilli par ces phrases de Hollis Frampton tirées du *Livre d'image* : « *La seule chose qui survit à une époque, c'est la forme d'art qu'elle s'est créée. Aucune activité ne deviendra un art avant que son époque ne soit terminée.* » Le dernier film de JLG, après sa présentation à Vidy-Lau-

sanne, n'est donc peut-être pas pour rien projeté à nouveau sur une scène de théâtre, celle de Nanterre-Amandiers, au moyen d'un écran de télévision et d'enceintes déployant les multiples dimensions de sa bande sonore. Un admirable parcours de films, conçu avec Nicole Brenez et Fabrice Aragno, le prolonge ou l'introduit, à travers les sous-sols et les coulisses, en mettant l'accent sur les démêlés

critiques de Godard avec divers types d'institutions (théâtre et télévision donc, musée, entreprises, et le cinéma lui-même) ainsi que sur le travail, « avec lui » dans plusieurs sens du terme, de sa compagne, la cinéaste Anne-Marie Miéville, à qui doivent tant les multiples dernières périodes de son œuvre, *L.C.*, « *Parcours livre d'image* ». Théâtre Nanterre-Amandiers (92). Jusqu'au 20 octobre.

09
OCTOBRE

Mais que vient donc faire Godard à Nanterre ?

CINÉMA

Sacré l'an dernier à Cannes avec une Palme d'or spéciale, "Le Livre d'image", dernier film de Jean-Luc Godard est présenté au théâtre des Amandiers sous forme d'installation. Jusqu'au 20 octobre, les participants pourront "visiter" le film et plonger dans l'univers du célèbre réalisateur de la Nouvelle Vague.

Par **Chloé Sarraméa**

Partager cet article [f](#) [t](#) [✉](#)



"Parcours Livre d'image" (2019), de Jean-Luc Godard au théâtre Nanterre-Amandiers. © Martin Argyroglo

On connaît Jean-Luc Godard comme un grand cinéaste. Celui qui a initié le mouvement de la Nouvelle Vague en France, celui à qui on doit *Le Mépris*, *À bout de souffle* ou *Pierrot le Fou*. Les années ont passé, les films aussi et le succès a grandi. Le cinéaste aux éternelles lunettes noires est devenu une légende. Tous couronnés d'un succès critique et public, ses films sont entrés au panthéon du cinéma.

***Le Livre d'image*, une expérience immersive**

En 2018, Godard, vieux monsieur de 88 ans, fait souffler un vent subversif sur la Croisette. Il présente à Cannes un long-métrage aussi spécial sur le fond que sur la forme : *Le Livre d'image*. Construit comme un assemblage de vidéos superposées entre elles et juxtaposées avec des sons ou des voix enregistrées, le film s'apparente davantage à une œuvre d'art vidéo qu'à un long-métrage de cinéma. C'est sans doute pour cette raison que le cinéaste n'a pas souhaité le sortir en salle. Il est alors directement diffusé à la télévision, sur Arte, en avril dernier.



"Parcours Livre d'image" (2019), de Jean-Luc Godard au théâtre Nanterre-Amandiers. © Martin Argyroglo

Les Amandiers, territoire d'immersion

***Le Livre d'image* est un parcours dans les songes de Godard.** C'est une œuvre qui parle du cinéma post World Trade Center et d'un chemin qui mène vers l'ère des tout-puissants studios hollywoodiens. Construit en cinq chapitres distincts, le long-métrage du réalisateur franco-suisse est avant tout une expérience visuelle et sensorielle unique. Présenter le film comme une installation qui se visite dans les salles d'un théâtre est aussi innovant que l'œuvre en elle-même : les spectateurs peuvent s'immiscer dans le cerveau du cinéaste et prendre le temps et l'espace nécessaires pour décrypter les images du long-métrage.



"Parcours Livre d'image" (2019), de Jean-Luc Godard au théâtre Nanterre-Amandiers. © Martin Argyroglo

À l'initiative du cinéaste, le film est diffusé à Nanterre avec d'autres œuvres de l'univers godardien : certains longs-métrages du réalisateur, dont *Notre musique* (2004), *Éloge de l'amour* (2001), *Adieu au langage* (2014) ou encore *Film Socialisme* (2010), mais aussi des films de sa femme, Anne-Marie Miéville comme *Nous sommes tous encore ici* (2000) et *Après la réconciliation* (1997).

Godard n'est pas attendu à Nanterre et c'est dommage : face à cette succession d'images et de questions, on aimerait parfois disposer de réponses supplémentaires. Mais, soyons rassurés, à Nanterre en ce mois d'octobre pluvieux, plane l'ombre solaire du père du cinéma français.



"Parcours Livre d'image" (2019), de Jean-Luc Godard au théâtre Nanterre-Amandiers. © Martin Argyroglo

Jean-Luc Godard, *parcours Livre d'image*, du 4 au 20 octobre au théâtre des Amandiers dans le cadre du festival d'Automne.

Partager cet article [f](#) [t](#) [e](#)

NANTERRE

Jean-Luc Godard dévoile son Livre d'image aux Amandiers

Depuis le 4 octobre dernier et jusqu'au 20 octobre prochain, le théâtre des Amandiers propose des week-ends permettant de se plonger dans l'univers du cinéaste Jean-Luc Godard.

Par la rédaction - 11 octobre 2019

Le dernier film du cinéaste Jean-Luc Godard est diffusé chaque week-end au théâtre des Amandiers depuis le 4 octobre dernier et ce, jusqu'au dimanche 20 octobre prochain. Un parcours films est prévu dans l'ensemble du théâtre. Le dernier film de Jean-Luc Godard, le Livre d'image, sera diffusé à quatre reprises chaque vendredi, chaque samedi et chaque dimanche.

D'une durée de 85 min, l'œuvre se compose de cinq chapitres constitués à partir « d'images prises dans la mémoire du cinéma et des arts », indique l'annonce de l'événement. Après en avoir saturé les couleurs (augmentées artificiellement par logiciel, Ndlr), Jean-Luc Godard agrmente les images de sa voix, de sons, de textes lus et de musiques. Le but est de parcourir « les grandes données de l'histoire humaine qui ont traversé ses films : la guerre, la loi, l'autre, l'ailleurs... ».

En parallèle de la diffusion de cette œuvre particulière, il sera possible de suivre un parcours film entre 14 h et 22 h, afin de découvrir ou redécouvrir la filmographie de Godard, à l'instar de King Lear ou Éloge de l'amour, le tout pour 10 euros la journée. Le programme complet figure sur le site internet nanterre-amandiers.com.

CREDIT PHOTO : CasaAzulFilms-EcranNoir

Maze.fr – 14 octobre 2019

Agendart – Godard, rencontres et expositions

par CHLOË BRAZ-VIEIRA



Tous les quinze jours, la rédaction “Art” de Maze vous propose une sélection d’évènements culturels à ne pas manquer. Au programme cette semaine : une artiste allemande, de la BD belge, du street-art, des performances et rencontres avec de jeunes pousses de la scène artistique contemporaine pour finir sur un combo danse et impressionnisme.

Le livre d’image, Jean-Luc Godard © Casa Azul Films / Ecran Noir

Cinéma/Théâtre – Jean-Luc Godard aux Théâtre des Amandiers de Nanterre

Le plus français des réalisateurs suisse va littéralement occuper le Théâtre des Amandiers de Nanterre avec son *Livre d'images*. Présenté en 2018 au Festival de Cannes où il a obtenu une Palme d'or spéciale, ce film explore la mémoire cinématographique et artistique de Jean-Luc Godard. Plutôt que de le présenter dans des salles de cinéma, le réalisateur souhaitait que son film investisse des lieux plus inhabituels. Tous les week-end du 4 au 20 octobre, de 14 à 22h, les visiteurs auront ainsi l'occasion de découvrir ce long métrage mais aussi d'autres oeuvres telles que des long-métrages réalisés depuis 2000 (*Film socialisme* en 2010, *Adieu au langage* en 2014), des courts et de ses collaborateurs directs (Anne-Marie Mieville sa compagne et Fabrice Aragno). Une expérience immersive co-produite par le Festival d'Automne et qui permettra aussi d'explorer les recoins du Théâtre de Nanterre.

Le livre d'image de Jean-Luc Godard. Dans le cadre du Festival d'Automne, au *Théâtre des Amandiers* de Nanterre (7 avenue Pablo Picasso, Nanterre – RER A Nanterre-Préfecture). Du 4 au 20 octobre. Pass à 10€. Séances du Livre d'image sur réservation uniquement.

Les Inrockuptibles - 16 - 22 octobre 2019

RECOMMANDÉ

A Paris, balades musicales dans le quartier de **Pigalle** et sonorités jazz à l'**Institut du monde arabe**, **Godard** à Nanterre et du **cinéma** en Vendée.

Parcours *Livre d'image*

Jusqu'à dimanche, il est encore temps d'aller parcourir *Le Livre d'image* de Jean-Luc Godard, film présenté à Cannes en 2018 et qui n'est jamais sorti en salles. A cette projection s'ajoute celles des autres œuvres du cinéaste dans l'ensemble des espaces du théâtre Nanterre-Amandiers.

A ne pas manquer!

Cinéma Jusqu'au 20 octobre, dans le cadre du Festival d'Automne, théâtre Nanterre-Amandiers



Claire Azou Films/Ecran Noir productions

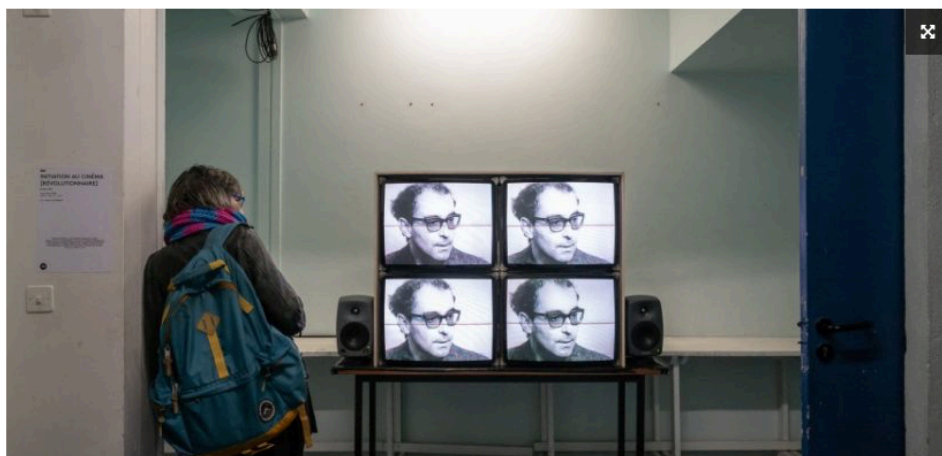
Le Livre d'image de Jean-Luc Godard (2018)

Troiscouleurs.fr - 16 octobre 2019

[ENTRETIEN] Philippe Quesne décrypte pour nous l'énigmatique expo conçue autour du « Livre d'image » de Godard



Léa André-Sarreau - 16 octobre 2019



Jusqu'au 20 octobre, le théâtre des Amandiers invite à prolonger l'expérience poétique et politique du *Livre d'image* de Jean-Luc Godard à travers un parcours artistique où dialoguent d'autres de ses œuvres et celles de ses proches collaborateurs. Conçue comme un itinéraire immersif au sein d'un lieu singulier et labyrinthique, l'exposition nous conduit, au fil des projections et des installations, à retracer la genèse de cet essai cinématographique puissant. Pour saisir certains de ses mystères, on a rencontré dans ce lieu chargé d'histoire Philippe Quesne, qui a imaginé l'événement avec Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia et Nicole Brenez. Résultat : un entretien passionnant, à l'image des œuvres géniales et cryptiques de Godard.

Lors du Festival de Cannes en mai 2018, Jean-Luc Godard annonçait qu'il n'envisageait pas de diffuser *Le Livre d'image* en salles. Est-ce à ce moment-là qu'est née l'idée d'accueillir le film aux Amandiers, dans un cadre plus libre que celui de la salle de cinéma ?

Le projet a effectivement germé à cette époque. Rapidement, nous avons eu envie de montrer le film hors des sentiers battus. Nous sommes entrés en contact avec les collaborateurs proches de Jean-Luc Godard, notamment Nicole Brenez qui a travaillé sur *Le Livre d'image*, et ils ont eu envie de nous confier l'accueil du film, de compléter son parcours tout en retraçant sa genèse, mais aussi de faire découvrir le Godard plus politique des années 1980 à travers ses courts-métrages et ses vidéos.

En quoi était-ce si important de révéler cette facette plus engagée de Godard ?

Il y a chez Godard une traversée de l'époque très active, qui est aussi profondément politique dans sa volonté d'inventer un nouveau processus de production au cinéma, de revendiquer l'autonomie de l'artiste en s'affranchissant des circuits classiques. *Le Livre d'image*, c'est l'aboutissement d'une carrière qui permet à un artiste génial de travailler librement, sans dépendre d'une institution. Godard a su réinventer les conditions d'existence de son travail, et ce film est l'une des traces de cette évolution jalonnée de questionnements : comment repousse-t-on les limites, comment finance-t-on l'art ? Le parcours devait témoigner de tout cela, en montrant comment certains films de montage très fragmentaires des années 1980 [*Armide*, 1987, *Puissance de la parole*, 1988, *Le Dernier mot*, 1988, *ndlr*] contiennent les prémisses du *Livre d'image*, un essai sans images tournées. Je pense aussi à cette interview de 1969 dans laquelle Godard, inspiré par le cinéma russe, explique déjà qu'il faut arrêter de tourner pour simplement assembler. On parle beaucoup d'écologie en ce moment ; il y a un peu de ça dans ce que dit Godard : arrêtons de produire, au sens large.



Il y a un peu plus de cinquante ans, Jean-Luc Godard prenait part au Mouvement du 22 mars qui agitait la faculté de Nanterre en préambule de Mai 68. Était-ce aussi une manière de le faire revenir symboliquement sur ses pas en l'invitant ici ?

On se souvenait bien-sûr de ces événements, mais ce n'était pas très présent dans notre esprit, nous ne voulions pas tomber dans l'anecdotique ni le raccourci historique par rapport à Mai 68. C'est peut-être seulement maintenant que le théâtre est occupé que l'on réalise qu'il est porteur de rémanences, notamment avec la ville de Nanterre qui a profondément muté. C'est un lieu passionnant, à mi-chemin entre une moyenne et une grande ville, les banquiers de la Défense, un quartier populaire en train de s'éteindre et un campus étudiant... C'est aussi une bulle au milieu d'une forêt, un espace protégé du monde qui permet d'éviter le côté angoissant d'une rétrospective.

Le théâtre des Amandiers est un peu un anti-musée : on y déambule au hasard, comme dans un lieu de vie. Qu'est-ce que cette scénographie prosaïque permet de révéler de l'essai cinématographique de Godard ?

Nous voulions vraiment prendre en compte l'histoire du lieu, sans intervenir en changeant les décors. Les salles sont des plateaux utilisés de façon non traditionnelle : nous y avons ajouté des fauteuils pour les transformer en salons au milieu desquels on a le droit de se perdre. Comme le théâtre est un lieu de travail, nous dévoilons l'arrière-scène, les coulisses – par exemple à travers les loges, où sont montrés des films plus intimes. Le parcours s'articule aussi autour d'un thème conceptuel, celui de l'archéologie. Contrairement aux galeries d'art aseptisées – qui ne conviennent pas à Godard –, le théâtre des Amandiers permet de travailler avec du matériel d'époque déjà à disposition, comme des écrans télé des années 1990.

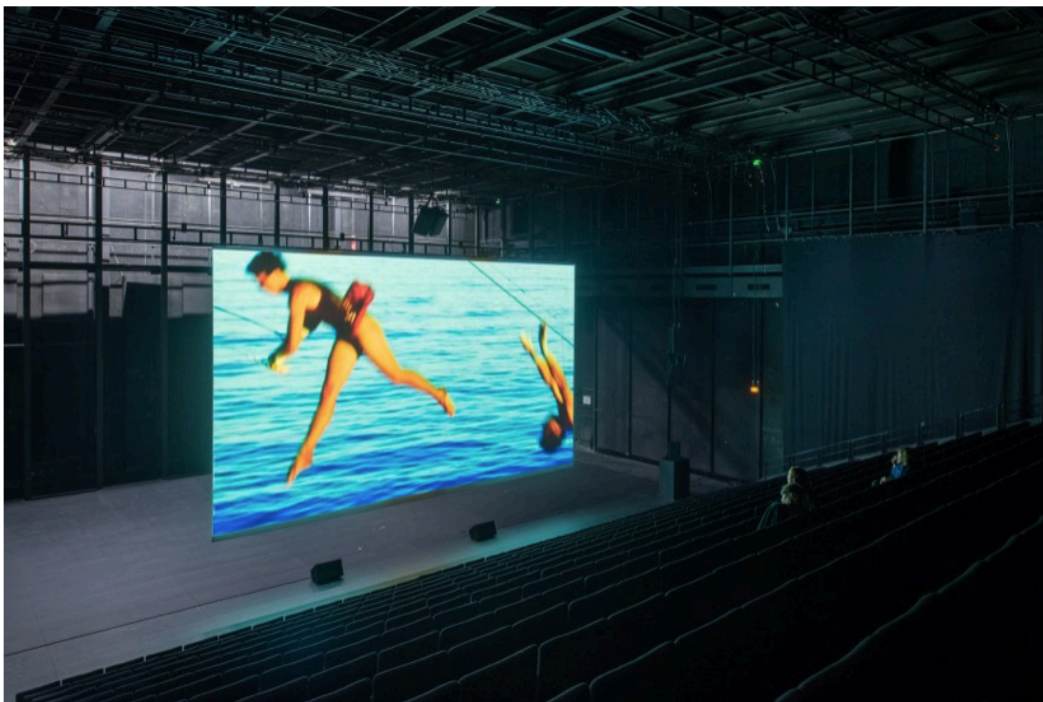


Les pièces communiquent mais ont chacune une ambiance sonore propre, ce qui perturbe notre écoute, comme dans une symphonie. Etait-ce une façon d'attirer l'attention sur le son dans l'œuvre de Godard ?

La dimension sonore chez Godard est très puissante, il fallait la retranscrire comme une arborescence, en la faisant cohabiter avec l'espace du théâtre. Dans certains couloirs, le son produit un effet de contamination, donne une sensation de collage punk spontané, d'où émerge en off la propre voix de Godard en train de tisser des liens entre ses films. Ce dispositif est à l'image de son œuvre, tout en réflexions sur elle-même, en rebonds. Les bruits permettaient aussi de faire résonner la violence du *Livre d'image*, qui évoque beaucoup les conflits historiques du Moyen-Orient. Le son des mitraillettes, des bombardements, des guerres, se mêlent à des extraits plus mélancoliques sur l'amour, comme des réverbérations plus douces.

Est-ce que cette dimension immersive et éclatée de l'expo est aussi une manière d'inciter le spectateur à refaire son propre montage du cinéma de Godard ?

Oui, il y a l'idée d'un œuvre d'art à reconstituer, d'un espace mental, mais aussi d'une promenade picturale. Godard est un peintre, il travaille sur des couleurs saturées, une typographie accentuée. Toute une innutrition avec l'histoire de l'art que le parcours retrace comme un chemin pour mener autrement vers *Le Livre d'image*. Par exemple, le fait de projeter *Le Livre d'image* sur un écran réduit permet un rapport plus intime : l'écran devient comme un tableau que l'on peut tenir dans sa main et emporter avec soi, à la façon d'un peintre qui remballage son cadre. Cette immersion permettait aussi de questionner le rapport de Godard aux nouveaux moyens technologiques. Chez lui, il y a toujours une préoccupation autour de ces procédés modernes – qu'est-ce que l'écran plat apporte comme contrastes, comme qualité de noir, de couleurs ? – mais pour mieux les déjouer. Ils lui servent à expérimenter, pas forcément à prouver que la technologie est l'avenir.



Images: Jean-Luc Godard / Parcours « Livre d'Image » – Théâtre Nanterre-Amandiers ©Martin Argyroglo



Tags: expo Jean-Luc Godard Le Livre d'image Nanterre Philippe Quesne Théâtre des Amandiers