

La Géo-politique de l'image dans les *Histoire(s)* du cinéma de Jean-Luc Godard¹

Junji Hori

Les *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) de Jean-Luc Godard s'offre comme un collage kaléidoscopique d'innombrables fragments de films et d'actualités. Nous pouvons cependant tout de suite constater que la plupart des fragments appartiennent au cinéma occidental d'avant la Nouvelle Vague. L'inventaire de films cités contient aussi peu d'œuvres contemporaines que venant d'Asie et du tiers-monde. Mais cet eurocentrisme manifeste des *Histoire(s)* n'a curieusement pas fait l'objet d'attentions spéciales, et ce malgré la prospérité intellectuelle des Études culturelles et du post-colonialisme dans le monde anglo-américain des années 90. Il arrive certes que certains chercheurs occidentaux mentionnent brièvement le manque de référence au cinéma japonais dans l'encyclopédie de Godard, mais il n'y a que très peu de recherches qui sont véritablement consacrées à ce sujet. Nous trouvons toutefois une critique acharnée contre l'eurocentrisme des *Histoire(s)* dans un article intitulé « Pacchoro » de Inuhiko Yomota. Celui-ci signale que les films cités par Godard fournissent un panorama très imparfait par rapport à la situation actuelle du cinéma mondial et que ses choix s'appuient sur une nostalgie toute personnelle et un eurocentrisme conscient. Les *Histoire(s)* font abstraction du développement cinématographique d'aujourd'hui de l'Asie de l'Est, de l'Inde et de l'Islam et ainsi manquent-elles de révérence envers les autres civilisations. Il reproche finalement à l'ironiste Godard sa vie casanière en l'opposant à l'attitude accueillante de l'humoriste Nam Jun Paik².

Nous commencerons par jeter un regard critique sur l'eurocentrisme des *Histoire(s)* dans le prolongement de l'analyse de Yomota. Pour ce faire, nous examinerons le choix des morceaux filmiques avec l'aide du concept de « géographie imaginaire » emprunté à Edward Said. Celui-ci fait remarquer, dans *L'Orientalisme* (1978), que l'esprit humain a tendance à réduire une entité étrangère et ambiguë (comme l'Orient) à quelque chose de concevable et d'imaginable. Depuis Echyle et Dante, les Occidentaux ont fait appel à des images et à des idées reçues au lieu d'examiner de près les réalités de l'Orient. Ils ont établi une « géographie imaginaire » qui recourt à « des images en ce sens qu'elles représentent ou tiennent lieu d'une très vaste entité, trop diffuse sans cela, qu'elles permettent de saisir ou de voir. »³ Nous tenterons donc d'éclairer la « géographie imaginaire » de Godard en parcourant la carte universelle déformée par sa conception eurocentrique.

Aussi important et nécessaire que soit ce travail, il ne faut cependant pas se borner à la simple condamnation de la conception géo-politique de Godard, mais réfléchir sur les origines et les caractéristiques de celle-ci. Comme le montre lucidement Michael Witt, pour qu'existe le « Cinéma » tel que Godard le conçoit, il faut qu'il soit, d'une part, en rapport avec la quête de l'identité nationale et, d'autre part, qu'il amène à une révolution au sein du langage cinématographique⁴. Godard formule cette définition du cinéma, aussi réductrice soit-elle, à partir de ses longues recherches sur le septième art, et ce sont précisément elles qui obligent le cinéaste à exclure les films non-occidentaux de sa somme cinématographique (car ils n'appartiennent pas au « Cinéma »). Il est donc nécessaire de critiquer cet eurocentrisme sans pour autant oublier qu'il est le résultat logique de la vie et de l'œuvre de Godard. Aussi allons-nous nous abstenir de simplement mettre en accusation son attitude eurocentrique. Au lieu de ceci, nous tenterons en premier lieu de suivre son parcours intellectuel vieux de plusieurs décennies afin comprendre le contexte historique et personnel de son attitude et de définir les particularités de l'image de l'Europe chez Godard.

1. La « géographie imaginaire » de Godard

La vérité, la solitude, l'unicité : ce sont des mots-clefs qui caractérisent le projet de Godard caressé depuis un quart de siècle et qui culmine dans les *Histoire(s) du cinéma*. À la fin des années 70, il intitulait déjà une série de conférences données à Montréal « Introduction à une véritable histoire du cinéma ». Lors d'une conférence de presse en 1975, il fait mention d'un travail alors intitulé simplement « Aspect inconnu de l'histoire du cinéma ». La recherche de la « vérité » se poursuit encore dans un projet des *Histoire(s)* qui provient de ces conférences. Les titres des trois premiers épisodes des *Histoire(s)* — *Toutes les histoires* (1A), *Une histoire seule* (1B) et *Seul le cinéma* (2A) — montrent succinctement l'intention de Godard :

« Mon histoire du cinéma, ça commence par un chapitre qui s'appelle *Toutes les histoires*, des tas de petites histoires mais dans lesquelles on peut voir des signes. Elle continue en disant que cette histoire est seule, la seule histoire qu'il y ait jamais eu. (. . .) [E]lle est non seulement seule mais c'est la seule qu'il y aura et qu'il y ait jamais eu »⁵.

Il a pour projet de raconter toutes les histoires du cinéma, y compris celles de films jamais réalisés, en soulignant leur unicité et singularité au sein d'une histoire unique, en même temps qu'il recherche ce que seul le cinéma peut produire. Bien que les *Histoire(s)* se fondent sur le concept de montage et de fragment et qu'elles nous donnent cette impression d'être toujours en devenir, sans jamais atteindre au statut d'achèvement et de systématisation, ce film mégalomane se veut l'unique lieu de l'épiphanie de la vérité de l'histoire du cinéma.

Si nous prenons au sérieux cette « ambition démesurée »⁶ de Godard, toutes les histoires particulières devraient prendre place dans sa « véritable histoire du cinéma ».

Mais les *Histoire(s) du cinéma* tiennent-elles vraiment compte de la totalité du cinéma mondial ? Bien au contraire, nous pouvons tout de suite constater que les films cités dans les *Histoire(s)* sont trop limités au niveau de la période et de la provenance pour se poser en tant que les seuls éléments pertinents de l'histoire mondiale du cinéma. Comme le dit Jacques Aumont, « il est clair que pour lui le cinéma est l'affaire d'une Europe à trois (Allemagne-Italie-France), documentaire et profonde, entre deux postulations romanesques, qu'au reste à peu près tout oppose, l'américaine et la russe.⁷ »

Pour comprendre une particularité du regard godardien sur l'histoire du cinéma, il convient d'abord de remarquer ce que le réalisateur a exclu de ses *Histoire(s)*. Il s'intéresse peu au développement du cinéma américain d'après les années 60, à part quelques films sporadiquement cités, dont *Talking to Strangers* (1988) de Rob Tregenza (2A), *Blind* (1986) de Frederick Wiseman (4B) et *Faces* (1968) de John Cassavetes (4B). Il néglige la situation du cinéma hollywoodien contemporain, alors qu'il prend en toute occasion Steven Spielberg pour cible de ses critiques — attitude ambivalente vis-à-vis d'un des représentants de la puissance esthétique et économique d'Hollywood. Au bout du compte, il conserve toujours la perspective historique du jeune critique des *Cahiers du cinéma* qu'il était dans les années 50, dans la mesure où il évoque exclusivement les réalisateurs hollywoodiens dont il a fait l'éloge dans le cadre de « la politique des auteurs ». Tout en déclarant que celle-ci met en valeur la « politique » plutôt que les « auteurs »⁸, il n'inclut effectivement que des films d'auteurs dans ses *Histoire(s)*. Cependant, il invente, comme le suggère Michael Witt⁹, ce que nous pourrions appeler « la politique des producteurs » dans les deux séquences sur Irving Thalberg et Howard Hughes de l'épisode 1A.

Quant au cinéma européen, l'intérêt de Godard ne recouvre pas les pays à la « périphérie » du continent. Dans les *Histoire(s)*, il ne fait aucun cas du cinéma britannique, dont il s'est toujours moqué dès les années 50¹⁰. Il ne s'intéresse ni au cinéma polonais excepté les films d'« expiation » de l'Holocauste, ni au cinéma espagnol excepté quelques films de Buñuel, et encore moins au cinéma portugais sauf qu'il respecte Manoel de Oliveira sans pour autant citer aucun de ses films¹¹. La référence au cinéma nordique se limite à quelques auteurs classiques tels que Mauritz Stiller, Carl Dreyer et Ingmar Bergman, quoique ces deux derniers occupent une place majeure dans les *Histoire(s)*¹². Il est indéniable que ces pays jouent un rôle marginal dans les *Histoire(s)*.

En revanche, le cinéma russe fait l'objet d'une réflexion cohérente dans la carrière de Godard. Il suffit de se rappeler qu'il s'est jadis nommé le « groupe Dziga Vertov » avec ses amis gauchistes et qu'il a développé son idée de montage par opposition au montage eisensteinien. Il est possible de considérer *Les Enfants jouent à la Russie* (1993), film-vidéo étroitement lié aux *Histoire(s)*, comme le point culminant de sa réflexion sur le cinéma russe. Mais le répertoire d'oeuvres citées ne s'étend pas jusqu'au cinéma contemporain. Dans les *Histoire(s)*, Godard mentionne sans doute des films récents tels que *Trois jours* (1991) et *Corridor* (1994) de Sharunas Bartas

(4A) et *Pages cachées* (1993) d'Alexandre Sokourov (4B) — il est assez rare qu'il fasse allusion, hormis aux siens, à un film des années 90. Cependant, la plupart des citations proviennent du cinéma soviétique des années 20 et 30 qu'incarnaient les réalisations d'Eisenstein, de Vertov, de Dovjenko et de Barnet.

L'intérêt limité à une période particulière de l'histoire du septième art et corrélativement l'absence quasi totale de films contemporains s'observent aussi quand il s'agit des cinémas français, allemand et italien, auxquels est consacrée la grande partie des *Histoire(s)*. La référence de Godard au cinéma français se borne aux films de ses camarades de la Nouvelle Vague et à ceux de leurs précurseurs esthétiques — Bresson, Carné, Cocteau, Epstein, Gance, Pagnol, Renoir, Vigo, entre mille autres. Godard fait simplement abstraction de réalisateurs qui ont débuté après la Nouvelle Vague. Le cinéma allemand ne figure pas non plus exhaustivement dans l'inventaire de fragments filmiques des *Histoire(s)* ; il se réduit à quelques auteurs de l'expressionnisme allemand¹³. Godard admire *Sunrise* (1927) de Murnau comme un « film invisible » pour Lotte Eisner (3B) et il met plus l'accent sur la période allemande de Fritz Lang que sur sa période américaine. Il montre également un grand intérêt pour le néoréalisme italien ; surtout pour Rossellini qui est l'un des cinéastes les plus fréquemment cités dans tous les chapitres des *Histoire(s)*. Mais, en même temps, il ne s'intéresse jamais aux successeurs du néoréalisme. Dans sa perspective historique, les cinémas allemand et italien sont morts depuis longtemps. Malgré sa déclaration de raconter toutes les histoires du cinéma (1A), la « véritable histoire du cinéma » telle que Godard la conçoit se réduit aux films qu'il a vus comme critique-cinéphile et qu'il a réalisés comme cinéaste.

À la fin de l'épisode 3A, Godard fait l'éloge du néoréalisme italien. Or comment faut-il juger cet hommage émouvant et à la fois trop naïf ? Cette séquence montre une série d'images tirées de films reconnus tels que *Stromboli* (1950) de Rossellini, *Umberto D* (1951) de De Sica et *La Terre tremble* (1948) de Visconti, accompagnée par une chanson populaire, « La nostra lingua italiana » (1993) de Riccardo Cocciante, qui exalte de façon douceuse la beauté sans égale de la langue italienne. Cet hymne ne manque-t-il pas de montages imprévus de l'image et du son, de fragments intenses d'un morceau de musique, ou encore d'idées originales et critiques sur le néoréalisme ? Dans cette scène « touristique » à l'« exotisme facile », Yomota perçoit « une attitude intellectuelle limitée de Godard, qui s'obstine dans son franco-centrisme et ne met jamais en question son propre parti-pris idéologique »¹⁴. Du moins est-il indéniable qu'il y a moins d'éléments critiques dans cet hommage que dans les autres séquences du film (celle consacrée à la Nouvelle Vague, par exemple).

Au milieu de l'épisode 1B, Godard regroupe les éléments en rapport à l'Afrique. C'est l'une des rares séquences qui ne porte pas sur l'Europe ou les États-Unis. Elle évoque *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé et *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch par leur titre (sans image) et contient quelques photos d'un film inachevé de Godard et Miéville, *La Naissance (de l'image) d'une nation* tourné au Mozambique en 1977-79. Malgré sa puissance évocatrice et poétique, cette séquence comporte deux faiblesses

par rapport à une représentation culturelle critique de l'Afrique. Tout d'abord, au début de cette séquence, c'est un commentaire de Godard sur l'immaturation de la technologie cinématographique qui déclenche le thème africain. Il évoque ainsi le voyage d'André Gide et Marc Allégret au Congo¹⁵ : « Depuis l'arrivée du train en gare ou le goûter de bébé jusqu'à *Rio Bravo*, la caméra n'a jamais changé fondamentalement et la Panavision platinum est moins perfectionnée que la Debie 7 avec laquelle le neveu d'André Gide partit en voyage au Congo. » Pourquoi lui est-il venu à l'esprit, en pensant au non-développement de la caméra, un voyage en *Afrique* ? Eventuellement, cette association d'idées lui vient-elle d'une conception non formulée selon laquelle l'Afrique est considérée comme terre encore vierge et hors de portée de la civilisation et de sa technique. La deuxième faiblesse touche la composition même de la séquence : Godard mélange des éléments venant de cultures différentes. Il associe, d'une part, une image de la momie boueuse d'un Noir (accentuée par les trois mots — « dans la boue » — qui sont cités dans le plan suivant de la dernière page de *L'image* de Beckett) au titre d'un film dont l'histoire se déroule dans une île polynésienne (*Ombres blanches* de W. S. Van Dyke et Robert Flaherty, 1928). D'autre part, il choisit deux morceaux de jazz en guise d'accompagnement de cette séquence : « *India* » (1961) de John Coltrane et « *I've Been Loving You Too Long* » (1965) d'Otis Redding. Ces montages entre l'Afrique et la Polynésie, entre l'Afrique et des jazzmen américains démontrent que l'Afrique telle que Godard la conçoit est l'« Afrique fantôme » (il évoque ce titre du journal de Michel Leiris) qui n'a rien à voir avec la réalité géographique, politique et économique africaine¹⁶.

Nous pourrions résumer la géographie imaginaire de Godard dans la thèse suivante : plus il s'éloigne du cœur de l'Europe, plus sa mise en scène des fragments manque de réflexion critique sur la réalité politique et historique de la région dont elle s'occupe. Dans les *Histoire(s)*, les pays asiatiques sont complètement négligés ou traités de manière biaisée. La petite scène sur l'Inde dans l'épisode 1B est constituée par les évocations successives du *Tombeau hindou* de Fritz Lang (1959), de *La Croisée des destins* de George Cukor (1956) et d'*India Song* de Duras (1974). Là aussi, Godard mélange différentes périodes de l'histoire du pays — de l'époque où régnèrent les maharajahs à l'Indépendance — pour créer une image purement fictive de celui-ci. Il ne s'intéresse ni au vrai visage de l'Inde, ni même au fait qu'elle est le pays qui produit le plus grand nombre de films au monde. Quant au cinéma du Moyen-Orient, il lui arrive parfois de rendre hommage à quelques cinéastes comme Youssef Chahine et Samira Makhmalbaf, mais il ne cite jamais leurs réalisations, sinon qu'il montre, dans le dernier épisode, une image tirée de *Nos guerres imprudentes* (1995) de Randa Chahal Sabbag avec des citations successives d'*Ici et ailleurs*. Quant au cinéma d'Extrême-Orient, Godard a perdu tout intérêt pour le Viêt-Nam depuis la fin de la guerre. Comme le signale Yomota, alors qu'il a été jadis sympathisant du maoïsme, il n'évoque pas non plus les réalisateurs chinois de la cinquième génération comme Chen Kaige et Zhang Yimou qui ont vécu l'échec de la Révolution culturelle¹⁷.

Quelle est l'attitude de Godard à l'égard du cinéma japonais dont il faisait l'éloge

dans les années 50 et 60 ?¹⁸ Nous énumérons ici les évocations sporadiques liées au Japon dans les *Histoire(s)* et essayons d'éclairer les motifs de ces citations. Godard évoque d'abord une scène des *Amants crucifiés* (1954) de Mizoguchi « moins pour les vertus du film que pour ceux de son titre » comme le dit Jacques Rancière¹⁹, d'autant plus qu'elle est montée en alternance avec la chasse au lièvre de *La Règle du jeu*. L'enjeu de ce rapprochement repose sur une rime visuelle entre les lièvres et la femme qui échappent tous les deux aux poursuites. Il est donc raisonnable de penser que Godard n'était pas obligé de mettre ici un film japonais ; il aurait pu évoquer *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang ou *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray. Il en est de même pour les autres mentions. Dans l'épisode 4B, il monte une photo de *L'Empire des sens* (1976) de Nagisa Oshima avec le visage mélancolique de Chantal (Nicole Ladmiral) du *Journal d'un curé de campagne* (1951) de Bresson. Dans le même épisode, il associe un cliché de *La Femme des sables* (1964) de Hiroshi Teshigahara à Natalie Wood dans *La Fièvre dans le sang* (1961) d'Elia Kazan. Ces films japonais ne sont pas cités pour leur propre valeur, ni même pour leur exotisme, mais simplement parce qu'ils sont, par hasard, convenables pour représenter la « fatale beauté » des femmes. Les seules choses qui importent à Godard, ce sont les films japonais qu'il a vus dans sa jeunesse, pas le « cinéma japonais », encore moins le Japon comme entité politique, économique, culturelle et géographique.

2. Du tiers-mondisme à l'Histoire de l'Europe

L'absence quasi totale de films non-européens et non-américains dans les *Histoire(s)* et le manque de réflexion subtile sur les périphéries et le dehors de l'Europe nous indiquent que la « géographie imaginaire » de Godard n'est pas loin de celle de Hegel. Celui-ci exclut d'abord l'Afrique (à part l'Égypte et le Maghreb) du théâtre de son histoire universelle : « ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est un monde anhistorique non-développé, entièrement prisonnier de l'esprit naturel et dont la place se trouve encore au seuil de l'histoire universelle. »²⁰ Il situe ensuite l'Orient au commencement de la lumière de l'esprit et de l'histoire du monde. Mais dans le théâtre hégélien de l'Histoire, l'Asie joue uniquement un rôle secondaire, car « [c]e pays nous présente la genèse de tous les principes religieux et politiques, mais ce n'est qu'en Europe qu'ils se développèrent. »²¹ Nous pourrions affirmer que la conception géographique du monde dans les *Histoire(s)* est si dépourvue d'exactitude et d'équilibre qu'elle descend directement du point de vue raciste et eurocentrique de Hegel. Tout de même, plutôt que de critiquer l'attitude eurocentrique, sinon raciste, de Godard dans les *Histoire(s)* — cela ne serait pas une entreprise productive, puisque son inclination est trop manifeste — nous voudrions éclairer le pourquoi et le comment de son attachement à l'Europe. En d'autres termes, nous chercherons d'abord à savoir depuis quand il a commencé à borner la portée de sa pensée à l'Europe et quels sont les éléments qui sous-tendent ce changement, pour présenter finalement les particularités de la notion godardienne de ce continent.

La problématique du réalisateur a subi des changements progressifs durant les quatre dernières décennies. Un de ces changements peut se résumer en une formule : « de la politique à l'Histoire ». Nous pourrions l'appeler, d'après Alain Bergala²², une transition de l'« Histoire proche » qui correspond aux actualités télévisées et aux événements contemporains, à l'« Histoire lointaine » qui concerne la mémoire de l'Holocauste et de la Seconde Guerre mondiale, parsemée de souvenirs d'enfance de Godard. Nous voudrions souligner qu'il y a aussi, parallèlement à ce changement, une transition du tiers-mondisme à l'Histoire européenne.

Godard a manifesté un grand intérêt pour les événements contemporains qui ont eu lieu en dehors de l'Europe vers 1968. Bien qu'il ait déjà fait mention de la guerre d'Algérie dans *Le Petit soldat* (1960) et de la guerre du Viêt-Nam dans *Pierrot le fou* (1965), c'est à partir de *Loin du Viêt-Nam* (1967) et de *La Chinoise* (1967) qu'il commence à s'intéresser d'une façon sérieuse aux mouvements politiques du monde entier tels que celui contre la guerre du Viêt-Nam, la révolution culturelle chinoise, les Black Panthers et le mouvement de libération de la Palestine. Son gauchisme tardif l'a poussé à visiter Londres, Cuba, les États-Unis, le Québec, la Tchécoslovaquie, l'Italie et la Palestine en moins de deux ans. Grâce à cette série de voyages d'étude, il a pu observer de près la situation politique locale et en profiter pour la création de ses nouveaux films comme *One Plus One* (1968), *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *One American Movie* (1969, inachevé) et *Jusqu'à la victoire* (1970, inachevé). Il est donc possible de dire que Godard et ses camarades du groupe Dziga Vertov se sont engagés dans le tiers-mondisme au sens large du terme, en même temps que bien d'autres étudiants et intellectuels à cette époque-là.

Lorsqu'il commence à s'intéresser à l'Histoire, au lieu de la politique, à la fin des années 70, il a abandonné le tiers-mondisme pour s'enfermer dans la réflexion sur l'histoire de l'Europe, en particulier celle de la Seconde Guerre mondiale et du génocide du peuple juif. C'est en 1978 qu'il se rend dans un pays du tiers-monde pour la dernière fois ; l'atelier Sonimage avait accepté, sur la demande du gouvernement mozambicain qui venait d'accéder à l'indépendance, d'examiner les voies et possibilités pour la création d'une chaîne télévisuelle nationale. Dans le projet qui s'est intitulé *La Naissance (de l'image) d'une nation*, Godard et Miéville ont essayé d'analyser le processus au travers duquel la population d'un pays naissant obtient une identité nationale par l'intermédiaire de la fabrication et la reconnaissance de sa propre image. À cause notamment d'un différend avec Ruy Guerra, directeur de l'Institut national de film en Mozambique, ils n'ont pas pu réaliser leur rêve d'installer la télévision comme dispositif radical de communication dans une « terre vierge » non encore balisée d'images médiatiques²³. Mais toujours est-il que Godard a visité une dernière fois un pays du tiers-monde tel qu'il en fréquentait à la fin des années 60. Nous pouvons discerner ici le dernier geste d'engagement tiers-mondiste du cinéaste.

En 1977, Godard et Miéville ont quitté Grenoble pour s'installer à Rolle, en Suisse. Après l'échec au Mozambique, Godard n'invoque plus que les héritages spirituels et historiques de l'Europe pour concevoir son projet de film. Il se réfère

uniquement à la peinture européenne et à la musique classique dans *Passion* (1981) et aborde explicitement des thèmes chrétiens telles que la naissance de Jésus dans *Je vous salue Marie* (1982), la résurrection dans *Nouvelle Vague* (1990) ou encore l'incarnation dans *Hélas pour moi* (1993). Bien qu'il s'attache à la Seconde Guerre mondiale pendant la préparation et la réalisation des *Histoire(s) du cinéma*, il se contente de réfléchir sur la transformation du cinéma européen à travers l'horreur nazie et les camps de la mort et fait abstraction de l'influence de la guerre sur le cinéma asiatique. Nous pouvons alors proposer une nouvelle périodisation de la filmographie godardienne : dès que Godard s'est retiré à Rolle, les « années Europe » ont commencé.

Godard donne une place charnière à l'art cinématographique qui, malgré son origine européenne, est réceptif aux civilisations non-européenne :

« Qui, du reste, a appelé le cinéma "art" ? Uniquement les Occidentaux. L'histoire du cinéma est intéressante à faire comme le dernier chapitre de l'histoire de l'art, qui est lui-même le dernier chapitre d'un certain type de civilisation indo-européenne. Les autres civilisations n'ont pas eu d'art. Non qu'il n'y ait pas eu des poteries en Chine, des romans au Japon, au Mexique, c'est pas ça, c'est que l'idée de l'art est européenne. Ce n'est pas par hasard qu'on parle de l'Europe aujourd'hui, c'est parce qu'elle va disparaître. (. . .) [I] n'y a que l'Occident qui ait eu cette idée-là. Il y a renoncé lui-même par masochisme, je ne sais pas. Le cinéma était même un mouvement vers d'autres civilisations, car quand tu regardes un Lubitsch, (. . .) [ç]a te raconte quelque chose que tu retrouves dans les *Mille et Une Nuits*. Les autres formes d'art n'avaient pas ça. Elles étaient strictement européennes et, à un moment donné, sous l'influence du cinéma, elles ont changé. La période nègre de Picasso, elle est venue à l'époque où il y a le cinéma. C'est pas parce qu'il y avait le colonialisme, c'est parce qu'il y avait le cinéma. »²⁴

Bien qu'il considère le cinéma comme l'« opérateur qui a permis à la catégorie d'art de quitter le terrain européen »²⁵, Godard ne recourt jamais à cette puissance libératrice dans ses propres films. Dans son atelier en Suisse — comme le centre vide du continent — il rassemble solitairement des fragments de la grande tradition européenne de l'art et porte par-là le deuil du Vieux continent au bord de la disparition.

L'eurocentrisme de Godard dans les *Histoire(s)* s'inscrit donc dans un glissement général de son intérêt pendant les deux dernières décennies. Mais il se lit aussi dans la mise en place du thème de l'enfance dans ses films des années 80. D'après un article de Bergala singulièrement intitulé « Godard a-t-il été petit ? »²⁶, malgré le fait qu'il ait été élevé dans une famille bourgeoise cultivée où l'on aurait dû faire des clichés de famille, il ne possède aucune photo d'enfance. De plus, au niveau artistique, contrairement à Truffaut qui a tourné des films à partir d'éléments autobiographiques, il n'a évoqué son enfance dans ses films que tout récemment, bien qu'il en parlait épisodiquement lors d'entretiens. Ces souvenirs s'introduisent d'abord de façon indirecte dans *King Lear* (1987), *Le Dernier mot* (1988) et *Nouvelle Vague* (1990), dont les histoires se déroulent au bord du lac Léman où il a passé son adolescence. Une photo

de Godard enfant qui ne devrait pas exister est mise en scène au début de *JLG|JLG* (1994), ce qui marque la deuxième phase du thème de l'enfance dans sa filmographie. Il est à noter que ce thème n'a rien à voir avec une nostalgie de sa jeunesse. Le cinéaste garde plutôt une distance critique entre le présent et le passé en tentant de ne pas se réapproprié, adulte, une image mélancolique de l'enfant qu'il a été.

Au milieu de l'épisode 3A des *Histoire(s)*, Godard montre la même photo avec la légende « 1944–1994 », la situant à la suite des évocations d'un passage de *Crève-cœur* d'Aragon, de la « collaboration » des acteurs français partant pour le studio de Munich et de photos des *Visiteurs du soir* (1943) de Marcel Carné comme film de résistance par excellence. Il fait entendre en même temps l'allocution de général de Gaulle lors de la libération de Paris du 25 août 1944 (« Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! Mais Paris libéré ! ») et évoque la scène d'« Albert des Capitales » de Duras où l'on inflige des tortures à un « délateur » misérable dans une pièce sombre : « [F]aut frapper, que c'est vrai, que c'est juste. »²⁷ À travers ces montages, Godard essaie de situer son enfance dans un contexte historique plus large, plutôt que de simplement raconter l'histoire biographique de la collaboration passive de sa famille pendant la guerre.

Parce qu'il a été tout imprégné de la grande tradition littéraire de l'Europe, le retour à l'enfance par l'intermédiaire du lieu de tournage et de la photo signifie également, chez Godard, le retour à la culture européenne. Il confesse d'ailleurs à maintes reprises sa prédilection particulière pour le romantisme allemand :

« Je me souviens que l'Allemagne m'a formé et que je me suis laissé former par l'Allemagne. Tout seul, Novalis m'a fait connaître Sartre et Camus. Un livre d'Albert Béguin, *l'Âme romantique et le rêve*, écrit en 1937, fait toujours partie de mes livres de chevet. C'est vraiment par le romantisme, très précisément, que j'ai commencé : Goethe, *Wilhelm Meister*. Donc je me sentais une espèce de dette, même si je n'étais jamais allé en Allemagne. »²⁸

À partir des années 80, l'inventaire des auteurs cités contient très peu de non-européens. Il ne cite plus jamais *Le Petit livre rouge de Mao (La Chinoise)*, ni LeRoi Jones (*One Plus One*), ni de chants révolutionnaires de Cuba (*Gai savoir*). À l'épisode 4B des *Histoire(s)*, nous entendons exceptionnellement un poème de Mahmoud Darwish qui a été déclamé par une jeune fille arabe dans *Ici et ailleurs*. C'est en effet une des rares réminiscences de son engagement d'autrefois dans le tiers-mondisme.

L'eurocentrisme de Godard s'inscrit donc dans cette double mutation des deux dernières décennies : le retrait du mouvement tiers-mondiste et la mise en place du thème de l'enfance. Mais pourquoi, plus essentiellement, Godard s'est-il retiré de son engagement politique ? Qu'est-ce qui lui a fait renoncer à son intérêt pour la réalité extra-européenne ? Ici une série de questions se posent : dans les années 60–70, s'est-il vraiment intéressé à la réalité politique du tiers-monde ? Son « engagement politique » n'a-t-il pas jamais rien eu à voir avec la situation réelle extra-européenne ? Nous voudrions affirmer que Godard n'a jamais renoncé à ses racines européennes même

dans les années 60–70 et que c’est justement pourquoi il a été obligé de développer une méthode de « l’entre-deux ».

Malgré le fait qu’il ait mené beaucoup de voyages à la fin des années 60, Godard est essentiellement d’une nature sédentaire. Pourquoi a-t-il échoué dans ses projets, entre autres, au Viêt-Nam, à Cuba et en Palestine²⁹, alors qu’il est arrivé tant bien que mal à réaliser ses films à Londres (*One Plus One* et *British Sounds*), en Tchécoslovaquie (*Pravda*) et en Italie (*Vent d’est*), c’est-à-dire à l’intérieur de l’Europe ? Cela ne suggère-t-il pas un manque de volonté pour aborder de front la réalité extra-européenne ? Lorsqu’il a participé au projet de *Loin du Viêt-Nam* (1967) de Chris Marker, il n’a pas pu aller à Hanoï à cause d’une interdiction de l’autorité vietnamienne. L’alternative qu’il a trouvée consistait à méditer sur l’écart culturel et la distance géographique entre la France et le Viêt-Nam. Il en est de même pour le processus de transformer, en collaboration avec Miéville, une matière fragmentaire tournée en Palestine et intitulée *Jusqu’à la victoire* (1970), en *Ici et ailleurs* (1974). Il ne s’agissait plus d’étudier de près le mouvement politique des Palestiniens, encore moins de faire de la propagande pour l’OLP, mais de rendre compte de la distance entre « nous » et « eux », c’est-à-dire le travail disjonctif de la conjonction « et ». C’est en évitant d’aborder frontalement la réalité du tiers-monde que Godard a développé son idée du montage et une méthode de « l’entre-deux ». Il ne suffit plus de célébrer simplement la puissance esthétique de cette méthode. Il faut aussi tenir compte de ses possibles origines du point de vue historique, politique et idéologique.

3. La notion de l’Europe chez Godard

Godard a une prédilection particulière pour les écrivains de la troisième République. La liste de ses auteurs préférés contient non seulement les romantiques allemands et ses héritiers de la première moitié du vingtième siècle (notamment Thomas Mann et Hermann Broch), mais aussi des écrivains francophones de la Belle Époque et de l’entre-deux-guerres (dont certains sont plus ou moins démodés aujourd’hui). Il s’agit, entre autres, de Valéry, Péguy, Élie Faure, Malraux, Charles Ferdinand Ramuz, Aragon, Bernanos, Gide, André Suarès et Denis de Rougemont. En revanche, de même que les films contemporains manquent cruellement dans les *Histoire(s)*, les auteurs d’après-guerre sont rarement évoqués, sauf dans l’épisode 4B qu’encadrent, au début, un texte de Michel Foucault et ceux de Bernard Lamarche-Vadel, Hollis Frampton, Georges Bataille et Maurice Blanchot à la fin. Si les *Histoire(s)* nous donnent l’impression d’être nostalgiques, c’est notamment à cause de sa sympathie, partagée avec les intellectuels de sa génération, pour la littérature de la troisième République.

Or, à l’aube de la Belle Époque, un poète avait conscience d’une Europe dépassant la simple expression géographique. Paul Valéry s’est trouvé obligé de repenser son sentiment sur et sa conception du continent lorsque deux conflits se sont succédés sur le globe : la guerre sino-japonaise (1894–95) et celle hispano-américaine (1898). La

pensée et la technique européennes ne se limitaient alors plus à exister à l'intérieur de l'Europe. Non seulement une nation extrême-orientale qui se réforme sur le modèle européen envahit le territoire chinois, mais de plus une nation issue du Vieux continent triomphe d'une nation européenne. Dans l'avant-propos de *Regards sur le monde actuel* (1931), Valéry parle d'une sorte de pression extérieure qui s'est exercée tout à coup sur lui :

« Un choc qui nous atteint dans une direction imprévue nous donne brusquement une sensation nouvelle de l'existence de notre corps en tant qu'inconnu (. . .). Ce coup indirect en Extrême-Orient, et ce coup direct dans les Antilles me firent donc percevoir confusément l'existence de quelque chose qui pouvait être atteinte et inquiétée par de tels événements. Je me trouvai "sensibilisé" à des conjonctures qui affectaient une sorte d'idée virtuelle de l'Europe que j'ignorais jusqu'alors porter en moi. Je n'avais jamais songé qu'il existât véritablement une *Europe*. »³⁰

Soit par le développement des nations qui naissent de l'esprit européen, soit par les éventuelles « invasions » islamiques en Europe, ce sont en général les menaces extra-européennes qui donnent lieu à la naissance de la conscience européenne³¹.

La pression extérieure qui pourrait obliger Godard à formuler une identité européenne, c'est la culture américaine menaçant l'art européen. L'opposition entre l'« art » et la « culture » se résume succinctement dans un monologue de Godard dans *JLG/JLG* : « Il y a la culture qui est de la règle, qui fait partie de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art, qui fait partie de l'art. Tous disent la règle : cigarettes, ordinateurs, t-shirts, télévision, tourisme, guerre. (. . .) Personne ne dit l'exception. »³² Le fait que la quasi totalité des auteurs d'œuvres d'art évoqués dans le film soient européens — Flaubert, Pouchkine, Dostoïevski, Gershwin (seul américain qui figure sur la liste), Mozart, Cézanne, Vermeer, Antonioni et Vigo — vérifie l'idée godardienne de l'art comme foncièrement européenne. En revanche, la culture est caractérisée par tout ce qui évoque le capital américain : la vente, la diffusion et la distribution. Godard considère donc l'opposition entre l'art et la culture comme celle entre le Vieux et le Nouveau continent.

Cependant, l'intérêt repose sur le fait que, malgré cette pression exercée par la culture américaine, Godard ne recourt jamais à une collectivité supranationale et européenne. Dans la conférence londonienne « Screening Europe » en 1991, il nie la nécessité d'une identité collective :

« Nous avons dans l'Europe plus ou moins perdu notre identité, principalement à cause d'une acceptation de la culture américaine. (. . .) Mais je ne pense pas que le remède à cette identité perdue soit d'essayer de construire une identité plus grande pour l'appeler "européenne". »³³

Son idée de l'Europe s'oppose donc à la tradition du fédéralisme soutenue et enrichie par d'innombrables intellectuels depuis Proudhon et Victor Hugo aux fédéralistes européens d'aujourd'hui, dont la version culturelle remonte à Denis de Rougemont.

Bien que celui-ci soit évoqué amplement à travers son manifeste du personnalisme *Penser avec les mains* (1936) dans l'épisode 4A des *Histoire(s)*, son idée postérieure d'une « Fédération des Régions », prenant appui sur la pluralité des allégeances et les sources communes de l'esprit européen³⁴, ne semble pas impressionner le cinéaste.

Cette indifférence pour le fédéralisme se confirme également au début de l'épisode 3A, lorsque Godard retranche un appel conclusif à la fédération du texte hugolien qu'il cite. La plus grande partie de « Pour la Serbie » (1876) proteste contre le silence unanime de l'Europe sur la répression sanglante de l'Empire Ottoman vis-à-vis des Serbes. Mais le véritable objectif de ce manifeste repose sur l'affirmation de la nécessité de la fédération continentale, que Hugo présente éloquemment dans la conclusion :

« Ce qui se passe en Serbie démontre la nécessité des États-Unis d'Europe. Qu'aux gouvernements désunis succèdent les peuples unis. (. . .) La République d'Europe, la Fédération continentale, il n'y a pas d'autre réalité politique que celle-là. (. . .) Ce que les atrocités de Serbie mettent hors de doute, c'est qu'il faut à l'Europe une nationalité européenne, un gouvernement un, un immense arbitrage fraternel, la démocratie en paix avec elle-même, toutes les nations sœurs ayant pour cité et pour chef-lieu Paris, c'est-à-dire la liberté ayant pour capitale la lumière. En un mot, les États-Unis d'Europe. »³⁵

Godard néglige complètement cette conclusion et termine la citation par une évocation du « petit enfant dans le ventre de sa mère », qui incarne pour Hugo la question à l'échelle de l'humanité en opposition à la simple diplomatie gouvernementale. Il souligne ainsi son côté humaniste et philanthropique plutôt que son versant politique et fédéraliste.

Pour mieux éclairer les caractéristiques de l'Europe selon Godard, il est intéressant de faire une comparaison entre celui-ci et Milan Kundera. Le romancier tchèque immigré en France tient à la culture de l'Europe moderne depuis Cervantes et déclare que « [l]e seul contexte où l'on peut saisir la valeur d'un roman est celui de l'histoire du roman européen. »³⁶ Pour Godard également, comme nous l'avons vu précédemment, l'idée de l'art est foncièrement européenne. Mais, selon Kundera, le statut de la culture européenne se dégrade peu à peu aujourd'hui, situation dont Godard se rend également pleinement compte :

« Au Moyen Âge, l'unité européenne reposait sur la religion commune. A l'époque des Temps modernes, elle céda la place à la culture (à la création culturelle) qui devint la réalisation des valeurs suprêmes par lesquelles les Européens se reconnaissaient, se définissaient, s'identifiaient. Or, aujourd'hui, la culture cède à son tour la place. Mais à quoi et à qui? (. . .) Je n'en sais rien. Je crois seulement savoir que la culture a déjà cédé la place. »³⁷

Ils sont à peu près d'accord sur la dégradation actuelle de la culture européenne. Mais leurs opinions divergent sur ce point : tandis que Godard rejette l'idée de l'élaboration

de l'identité européenne, Kundera se retourne vers le passé glorieux du continent pour façonner une identité collective. Ainsi définit-il Européen comme « celui qui a la nostalgie de l'Europe »³⁸. En revanche, le cinéaste ne recourt pas au concept de la communauté culturelle européenne dans laquelle subsisteraient la même tradition, la même mémoire et la même expérience.

Si Godard n'approuve pas l'idée d'une fédération européenne et d'une identité européenne, quelle est donc l'image godardienne du continent ? *Passion* (1981), un des films produits au début des « années Europe » de Godard, modifie légèrement les motifs qui lui ont été familiers depuis longtemps, tels que le bégaiement visuel et la juxtaposition d'éléments hétérogènes, pour les faire varier dans un contexte différent. Le film juxtapose plusieurs langues européennes — le français, le polonais, l'allemand et l'italien — et les accents régionaux correspondants en français. Ce babélisme, souligné par le bégaiement d'une ouvrière (Isabelle Huppert), suggère une image de l'Europe comme espace transnational et hybride qui regroupe des éléments hétérogènes tout en gardant leur fragmentarité. Cette image de l'Europe se raffine dans *Allemagne neuf zéro* (1991), dont le héros fantomatique Lemmy Caution (Eddie Constantine), un espion de l'Ouest qui erre dans l'ex-Allemagne de l'Est, est avant tout une figure transnationale. Le film présente une situation polyglotte : en dehors du français et de l'allemand que parle Lemmy avec l'accent américain, on entend aussi le russe de Dimitri (Anton Mossine), l'allemand du Moyen Âge et même le bas-allemand. De plus, on trouve une scène dans laquelle Lemmy rencontre Don Quichotte (Robert Wittmers) qui, en citant Rilke en allemand, s'égaré dans une mine délabrée de lignite, à Tubingen, avec Sancho Panza qui pousse une Trabant en panne. Godard juxtapose simplement les éléments venant de plusieurs pays européens, sans en faire la moindre synthèse. L'Europe telle qu'il l'imagine se présente comme un collage kaléidoscopique de morceaux de son héritage qui conserve leur fragmentarité et leur hétérogénéité et s'oppose ainsi à l'idée de l'Europe comme unité et totalité³⁹.

Incompatible avec l'identité européenne établie sur des sources communes, l'Europe de Godard ressemble à un modèle dialogique illustré notamment par Edgar Morin. Celui-ci abandonne « toute Europe une, claire, distincte, harmonieuse », réfute « toute idée d'une essence ou substance européenne première » et conteste le mythe selon lequel « [l]es sources juives, chrétiennes, grecques, latines semblent avoir conflué pour former une synthèse harmonieuse, qui est à la fois le substrat spécifique et le dénominateur culturel commun de l'Europe »⁴⁰. Il invoque, en revanche, ce qu'il nomme le « principe dialogique » pour penser la complexité de l'Europe :

« [C]e qui fait l'unité de la culture européenne ce n'est pas la synthèse judéo-christiano-gréco-romaine, c'est le jeu non seulement complémentaire, mais aussi concurrent et antagoniste entre ces instances qui ont chacune leur propre logique : c'est, justement, leur *dialogique*. »⁴¹

Ce principe dialogique n'est pas loin de la méthode godardienne de juxtaposer plusieurs éléments hétérogènes sans qu'ils se fondent en une unité. Il n'y a donc rien

d'étonnant à ce que la définition de l'Europe donnée par Morin — « un *Complexe* (. . .) dont le propre est d'assembler sans les confondre les plus grandes diversités et d'associer les contraires de façon non séparable » — convienne parfaitement à l'image de l'Europe suggérée par Godard⁴².

Dans la foulée de la Première Guerre mondiale, Valéry a proposé les trois conditions essentielles qui définissent une véritable population de l'Europe, « petit cap du continent asiatique » : l'Empire romain, le christianisme et la pensée grecque. « Toute race et toute terre qui a été successivement romanisée, christianisée et soumise, quant à l'esprit, à la discipline des Grecs, est absolument européenne. »⁴³ En tant qu'admirateur précoce du romantisme allemand et cinéaste abordant des motifs chrétiens, Godard s'inscrit dans la lignée de l'esprit européen. Mais à travers la décomposition et le ré-assemblage de l'héritage spirituel de l'Europe, il expose une toute autre image du continent qui n'est pas celle de l'orthodoxie. Tantôt il rapproche, selon ce que nous pourrions appeler la méthode de libre association, le camp de Dora et une hystérique de Freud (Claudia Michelsen), qui devient tout à coup Charlotte Kestner que retrouva Goethe en 1816 à Weimar (*Allemagne neuf zéro*), tantôt il invente un enchaînement de Manet, Zola, Catherine Hessling de *Nana* (1926), Berlin, la UFA et Goebbels (l'épisode 3A des *Histoire(s)*). L'Europe de Godard s'offre comme un ensemble hétérogène et anachronique d'éléments artistiques, philosophiques et historiques. En opposition aux sources dogmatiques de l'Europe définies par Valéry, l'Europe de Godard se manifeste comme une hétérodoxie sur le savoir du continent.

Conclusion

La « géographie imaginaire » de Godard, révélée par son choix de morceaux filmiques dans les *Histoire(s)*, montre ainsi amplement son manque d'intérêt pour la réalité historique et culturelle du monde non-européen. Mais malgré son attitude eurocentrique et aussi arrogante, l'image de l'Europe qu'il propose est intéressante en ce sens qu'elle est celle d'une Europe fragmentaire et dialogique contraire à la fédération européenne et à l'Europe unitaire. Face à ce paradoxe, comment pouvons-nous juger son passage d'une participation active dans le tiers-mondisme à la réflexion mélancolique sur le destin de l'Europe ? D'une part, son eurocentrisme actuel nous laisse dans le doute sur l'effectivité de son engagement tiers-mondiste à la fin des années 60. D'autre part, vu son image originale de l'Europe, nous ne pouvons pas être totalement d'accord avec l'opinion courante selon laquelle le projet politico-esthétique de Godard dans les années 90 est moins radical que les entreprises ouvertement politiques du groupe Dziga Vertov. Pour estimer justement la signification de son évolution, il nous reste encore à mener une étude comparative sur les deux époques à la fois continues et discontinues de sa carrière cinématographique.

NOTES

1 Le présent article est un résultat de recherches subventionnées par la Japan Society for the Promotion of Science. Je tiens également à remercier Jacques Aumont pour sa lecture vigilante du manuscrit, et Arnaud Galeotti, Wafa Ghermani et Laurent Stehlin pour leur aide précieuse quant à l'expression en langue française lors de la révision de cet article.

2 Inuhiko Yomota, « Pacchoro », Inuhiko Yomota et Junji Hori (eds), *Godard, l'Image et l'Histoire* (en japonais), Tokyo, Sangyo Tosho, 2001, p. 203–236. Le titre désigne le verlan de l'« Europe » utilisé dans les milieux jazz japonais. D'après Yomota, ce mot dénote une attitude eurocentrique de non-européens.

3 Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, trad. fr. par Catherine Malamoud, Seuil, 1980, p. 83. Voir surtout la deuxième section du chapitre 1, « La géographie imaginaire et ses représentations : Orientaliser l'Orient ».

4 Michael Witt, « Qu'était-ce que le cinéma, Jean-Luc Godard ? An analysis of the cinema(s) at work in and around Godard's *Histoire(s) du cinéma* », Elizabeth Ezra and Sue Harris (eds), *France in Focus : Film and National Identity*, Oxford, Berg, 2000, p. 23–41. Le « Cinéma » de Godard se réduirait à cinq périodes particulières du cinéma mondial : le cinéma russe des années 20, le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres, le néoréalisme italien, le cinéma hollywoodien classique des années 40 et 50, et la Nouvelle Vague française.

5 Jean-Luc Godard et Serge Daney, « Godard fait des histoires » (1988), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Cahiers du cinéma, 1998, p. 173.

6 *Ibid.*

7 Jacques Aumont, *Annésies*, P.O.L., 1999, p. 115.

8 « François (Truffaut) a dit “politique des Auteurs”. Aujourd'hui on n'en garde que le mot “auteurs” mais ce qui était intéressant, c'était le mot politique. Les Auteurs, c'est pas important. » (« Godard fait des histoires » (1988), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p.162. Cette idée se formule sous la forme de maxime dans l'épisode 3B des *Histoire(s)* : « La politique des auteurs, pas les auteurs, les œuvres. »

9 Michael Witt, *art. cit.*, p. 27.

10 « Il faut vraiment se creuser la tête pour trouver quelque chose à dire sur un film anglais. On se demande pourquoi. Mais c'est comme ça. » (Jean-Luc Godard, « Désespérant » (1958), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Cahiers du cinéma, 1985, p. 137.)

11 En commentant *Allemagne neuf zéro* de Godard, Oliveira professe sa préférence au cinéma : « Ce que j'aime dans ce film, c'est la clarté des signes alliée à leur profonde ambiguïté. C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication. » (« Godard et Oliveira sortent ensemble » (1993), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 270.) Godard fait dire la deuxième phrase d'Oliveira au metteur en scène de *For Ever Mozart* et ce plan est cité dans l'épisode 4B des *Histoire(s)*.

12 À titre d'exemple, une barque sur la rivière provenant des *Fiancés de Glomdal* (Dreyer, 1925) à la fin de l'épisode 2A et deux personnages de *La Prison* (Bergman, 1949), qui semblent nous regarder d'un air soucieux durant tout épisode 1B, appartiennent à ces images qui se gravent dans la mémoire avant même toute tentative d'interprétation.

13 Une longue citation de *Lili Marleen* (1980) de Fassbinder dans l'épisode 1A est l'une des rares références au cinéma allemand d'après-guerre.

14 Inuhiko Yomota, *art. cit.*, p. 225.

15 Marc Allégret a accompagné Gide au Congo en 1925–26. L'année suivante, Gide accuse la misère du colonialisme dans *Voyage au Congo* et parallèlement Allégret débute par le documentaire du même titre.

16 Yomota considère la liaison entre l'Afrique et les jazzmen américains comme « une combinaison grossière de l'image et du son » due au manque d'estime envers d'autres civilisations (*art. cit.*, p. 224). Nous pourrions cependant justifier ce choix par l'intermédiaire de *Moi, un noir*. Celui-ci montre des

jeunes gens qui réservent un excellent accueil aux films hollywoodiens et français allant jusqu'à se surnommer, par exemple, Edward G. Robinson et établissent ainsi déjà une présence culturelle étrangère. Il n'empêche que l'Afrique de Godard est d'une nature strictement imaginaire.

17 Inuhiko Yomota, *Ibid.*, p. 223.

18 Non seulement a-t-il écrit un texte d'hommage sur Mizoguchi en 1958, mais il a également imité le mouvement de la caméra de la séquence finale de *L'Intendant Sansho* (1954) à la fin de *Pierrot le fou* (1965).

19 Jacques Rancière, « La sainte et l'héritière », *Cahiers du cinéma*, n° 537, juillet-août 1999, p. 59. Mieux vaudrait signaler que Godard n'a pas admiré les films de Mizoguchi pour leur exotisme, mais pour leur valeur formelle qui les met sur le même rang que les chefs-d'œuvre occidentaux. Dans le texte sur Mizoguchi, il nie d'abord l'exotisme en citant un commentaire de Jean-José Richer : « il [Mizoguchi] a su dépasser définitivement le stade attrayant mais mineur de l'exotisme pour rejoindre un plan plus profond où nous n'avons plus à en craindre les prestiges fallacieux ». Il évoque ensuite *Les Contes de la lune vague après la pluie*, chef-d'œuvre qui place Mizoguchi « sur un pied d'égalité avec Griffith, Eisenstein et Renoir ». (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, p. 122–123.) Ce film est évoqué aussi bien par son titre dans l'épisode 4B que par son extrait dans *L'Origine du 21^{ème} siècle* (2000).

20 G. W. F. Hegel, *La raison dans l'Histoire*, trad. fr. par Kostas Papaioannou, Librairie Plon, 1965, repris dans la coll. « Bibliothèques 10/18 », 1979, p. 269.

21 *Ibid.*, p. 274–275.

22 Il considère la phrase suivante, qui vient de Fernand Braudel, comme la clef du changement de la problématique godardienne : « Une histoire avance vers nous à pas précipités ; une autre histoire nous accompagne à pas lents » (cette phrase apparaît sur écran au milieu de l'épisode 4A). cf. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, *Cahiers du cinéma*, 1999, p. 224–229.

23 À propos de la situation médiatique au Mozambique après l'indépendance et de la rencontre et du désaccord entre la société Sonimage, Guerra et Jean Rouch, voir Manthia Diawara, *African Cinema : Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 93–103.

24 Jean-Luc Godard et Serge Daney, « Godard fait des histoires » (1988), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 166.

25 Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Nathan, 2002, p. 116.

26 Alain Bergala, « Godard a-t-il été petit ? » (1990), *Nul mieux que Godard*, p. 167–170.

27 La phrase originale de Duras est : « Plus ils frappent, plus il saigne, plus c'est claire qu'il faut frapper, que c'est vrai, que c'est juste. » Marguerite Duras, « Albert des Capitales », *La Douleur*, P.O.L., 1985, p. 153.

28 Jean-Luc Godard, « *Allemagne année 90 neuf zéro*, la solitude de l'histoire », *Le Monde*, le 5 septembre 1991.

29 En outre, il a laissé un film inachevé (*One American Movie*) aux États-Unis et a abandonné un projet sur la communication au Québec.

30 Paul Valéry, « Regards sur le monde actuel et autres essais » (1931), *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 914.

31 Alain Badiou critique ce processus dans sa « Note sur l'Europe » : « Rien ne s'édifie jamais sur la peur. Or la seule "unité" manifeste de l'Europe est celle de la peur où elle est de tout ce qui n'est pas elle, sans exception : "l'intégrisme" islamique, l'immigration, le "totalitarisme", l'effondrement des états socialistes, la Chine, les USA . . . L'Europe est une constante et dérisoire réglementation de la peur. » (*Penser l'Europe à ses frontières*, Strasbourg, Éditions de l'Aube, 1993, p. 88.)

32 Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, p. 16–18.

33 Jean-Luc Godard, « Jean-Luc Godard in Conversation with Colin MacCabe », Duncan Petrie (ed.), *Screening Europe : Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London, BFI, 1992, p. 103. Voici la phrase originale : « We have in Europe more or less lost our identity, mainly through an acceptance of American culture. (. . .) But I don't think the cure for this lost identity is to try to construct a bigger identity and call it 'European'. »

34 Parmi les écrits gigantesques de Denis de Rougemont sur le fédéralisme européen, nous nous référons principalement à *Lettre ouverte aux Européens*, Paris, Albin Michel, 1970.

35 Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Politique, Actes et Paroles IV, après l'exil*, coll. « Bouquins », R. Laffont, 1985, p. 949–950.

36 Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 180.

37 *Ibid.*, p. 158–159.

38 *Ibid.*, p. 159.

39 En analysant l'épisode 3A des *Histoire(s)*, James Williams souligne le caractère transnational et trans-esthétique du projet godardien qui s'opposerait à l'idée même de l'Europe comme unité et totalité : « a detailed analysis of Godard's use of European painting and art in Chapter 3A and of the effects of his poetic and historical formulation of montage will reveal that what he is elaborating in *Histoire(s) du cinéma* is really a 'trans-national' and 'trans-aesthetic' project sustained in part by resistance to the very idea of Europe as a unity and whole. » (James Williams, « European Culture and Artistic Resistance in *Histoire(s) du cinéma* Chapter 3A, *La Monnaie de l'absolu* », Michael Temple et James S. Williams (eds), *The Cinema Alone : Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 118–119.)

40 Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 1987, p. 27, p. 71.

41 *Ibid.*, p. 28.

42 *Ibid.*, p. 25–26. Le principe dialogique de Morin est étroitement lié à sa méthode, caractérisée notamment par la notion de complexité. Celle-ci peut s'appliquer non seulement à l'image godardienne de l'Europe, mais aussi à l'univers filmique du réalisateur tout court depuis les années 80. Voir Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : 1979–1985, ouverture de l'ère de la complexité esthétique », in Marc Cerisuelo (ed.), *Jean-Luc Godard (2) au-delà de l'image*, Paris, Lettres Modernes, 1993, p. 7–33.

43 Paul Valéry, « Note (ou L'Européen) » (1922), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1013.

ジャン＝リュック・ゴダール 『映画史』における映像の地政学

堀 潤 之

本論文はまず第一に、ジャン＝リュック・ゴダールの映像作品『映画史』（1988–98）に見られるヨーロッパ中心主義を批判する。しかし、彼のヨーロッパ中心主義は、40年以上におよぶ彼の映画の・知的探究の必然的な帰結という側面を持っているため、それを単に批判するだけでは不十分である。したがって、本論文は続いて、それを映画作家の1968年以後の道程に位置づけなおし、さらに作品から浮かび上がる特異なヨーロッパ像の諸特徴を指摘する。

第一節「ゴダールの《心象地理》」では、『映画史』に引用されている膨大なフィルム断片を通じて浮かび上がるゴダールの「心象地理」（エドワード・サイード）を、四方田犬彦による先行研究を参照・補完しながら描き出す。ゴダールは『映画史』で「あらゆる映画の歴史」を語ると言っているが、実際には彼が引用するフィルム断片は、ほとんどがヌーヴェル・ヴァーグ以前の西洋圏の映画に限られている。本節では、『映画史』のフィルム断片が、ほぼ古典的ハリウッド映画、ドイツ表現主義、1920～30年代のロシア映画、イタリアのネオレアリズモ、フランスのヌーヴェル・ヴァーグとその先駆者たちの映画に尽きていることを細かく検証する。さらに、彼のアフリカ表象とインド表象は、地理的、政治的、経済的実体とはほとんど関係のない空想的な性質を持っていることを指摘する。以上から、ゴダールの「心象地理」は、ヘーゲル的な地理感覚から遠くないものであることが分かる。

第二節「第三世界主義からヨーロッパの歴史へ」では、まず、1968年前後に世界各地の闘争に関心を抱き、ロンドン、キューバ、アメリカ合衆国、ケベック、チェコスロヴァキア、イタリア、パレスチナなどを精力的に訪問して、その体験をみずからの映画製作に生かしていたゴダールが、1977年にスイスのロールに移住して以来、ヨーロッパの芸術的・歴史的形象にしか興味を示さなくなった経緯を記述する。この関心の変化は、1980年代後半から彼のフィルムに登場し始めた「幼年期」のモチーフと関連している。スイスのブルジョワ家庭の中で、ヨーロッパの文学的伝統に浸って青少年期を過ごしたゴダールにとって、このモチーフは間接的にヨーロッパ的なものの再導入を意味している。さらに、現時点から振り返ると、ゴダールが『ヒア & ゼア・こことよそ』などで活用した「間の方法」は、ヨーロッパの外部の現実を直視しないための便法という一面をも持ち合わせていたことが示唆される。

第三節「ゴダールにおけるヨーロッパの観念」では、ゴダールの構想するヨーロッパ像を、彼の発言とフィルムの分析によって浮かび上がらせる。ヴァレリーが指摘したように、「ヨーロッパ」という意識を形成するのが、ヨーロッパ外からの圧力であるとするなら、ゴダールにとっての「外的

圧力」は、資本と結びついたアメリカ文化である。しかし興味深いのは、ゴダールがだからといって文化的記憶を共有する「ヨーロッパ」という集合的アイデンティティを必要としないことである。彼はヴィクトル・ユゴーやドゥニ・ド・ルージュモンといった人物の著作を作品中で引用しながら、彼らが推進したヨーロッパ連邦の構想には全く興味を示していない。ゴダールの構想するヨーロッパは、『新ドイツ零年』などの作品に見られるように、異種混淆的な文化的形象が総合的な文脈を形成しないまま併置される空間である。そのようなヨーロッパは、ミラン・クンデラの言う、共通の文化的記憶への郷愁に基づくヨーロッパという考えと対極に位置し、逆に、エドガール・モランの提唱する、複数の異質な要素が統合されることなく渦巻く場としてのヨーロッパという「対話的」なモデルに近いものである。

ヨーロッパ中心主義的でありながら、独創的なヨーロッパ像を提示してもいるこのような『映画史』のパラドクスは、ゴダールのジガ・ヴェルトフ集団期と1990年代を政治的・美学的観点から比較考察する必要性を促している。