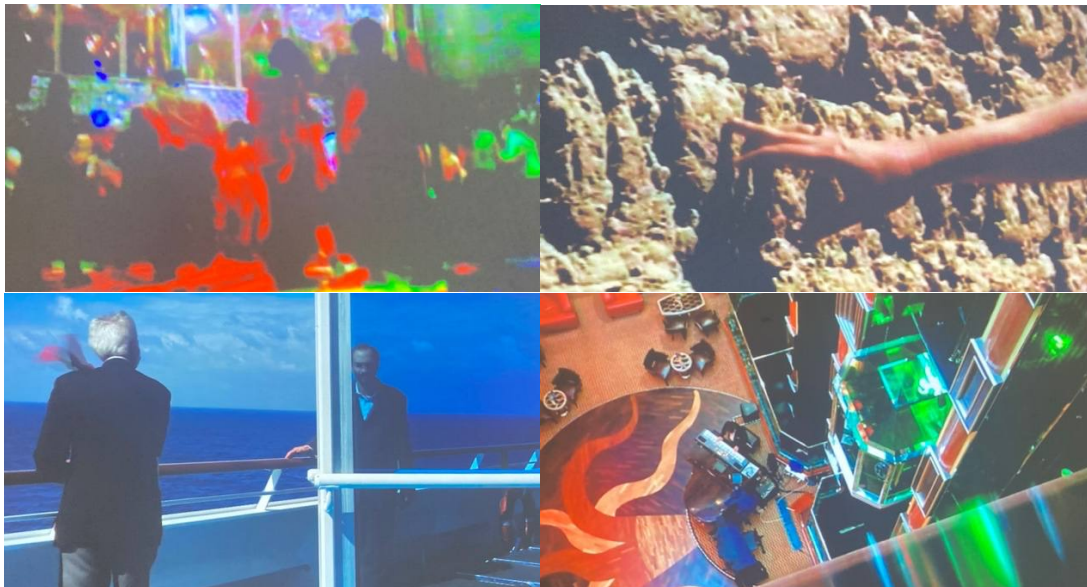


Godard et la Résurrection

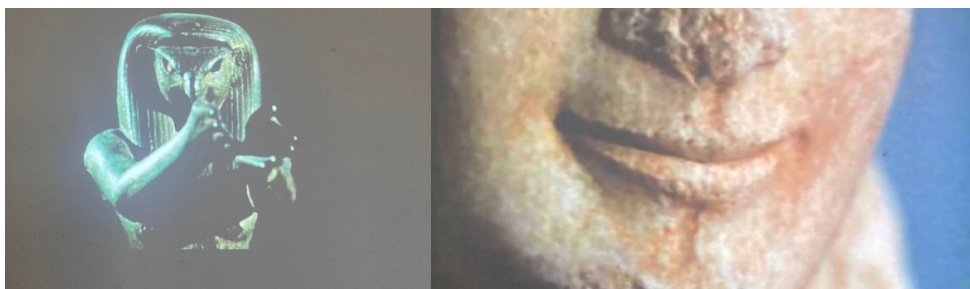


Dans *Film Socialisme*, un paquebot de luxe tourne à l'intérieur de la Méditerranée, de Barcelone à Odessa, en passant par Alger, Alexandrie, Haïfa, Naples, la Grèce (en grec *Hellas* où s'entend l'écho d'*Hélas pour moi*, film de Jean-Luc Godard de 1993, avec Gérard Depardieu). Godard, par le biais d'un « grand hôtel movie », transforme une croisière, où il a infiltré des comparses récalcitrants, en expédition historique, pendant laquelle il s'agit d'évoquer les massacres des marins de la Mer Noire, grâce aux images du *Cuirassé Potemkine*, et la destruction des républicains espagnols, en ranimant des plans de *L'Espoir* et des images d'un film soviétique (de Roman Karmen). Mais que viennent faire, dire, évoquer, au milieu de ces fragments calibrés d'Eisenstein, de Malraux, de Roman Karmen, les images sereines, étales, rêveuses du *Méditerranée* de Pollet ? Godard les jette dans le maelstrom de violences de l'Histoire comme il avait balancé dans la fuite en avant de *Pierrot le Fou* la citation de Rimbaud : *Elle est retrouvée ! Quoi ? L'éternité.*

Le voyage initiatique de *Méditerranée* ne conduit pas vers des explications rationnelles de ce qui s'est tramé pendant des millénaires dans cette région du globe mais « de l'autre côté, où il est encore interdit d'aller », ainsi que le formulent les mots de Sollers dont le commentaire (qui sert de voix off au film) repère une « accumulation de mémoire » dans la rhapsodie des images sérielles, répétées, afin de propulser celles-ci au-delà des sentiers (guerriers) de l'Histoire vers l'enchevêtrement (pacifique) des Mythes. Jusqu'où ? Jusqu'au moment « où l'on n'est plus qu'un point perdu et lointain » dans l'immensité infinie de la mer – point figuré par une image de barque minuscule dissoute par la lumière à l'horizon.



Godard avait besoin des images de *Méditerranée* pour ramener un peu de paix éternelle, et beaucoup de beauté, dans les tumultes du XX^e siècle qu'il explore depuis la proue de son bateau (lequel fera bientôt naufrage, ironie de l'Histoire, face à l'île du Giglio, couché sur un gros rocher, dérisoire répétition comique – 32 morts, tout de même – de la fin tragique du Titanic) ; depuis aussi la dunette de cette Cinémathèque flottante, où, pendant que la croisière s'amuse, des lambeaux de l'histoire du Cinéma tentent de rappeler aux touristes indifférents les tueries qui hantent les ports où ils accostent pour se distraire. Mais qu'est-ce qui fait retour ici ? Sont-ce des films ? Des images plutôt. Des fantômes de films. Films fantômes oui parce que réduits à quelques images, comme un linceul troué de leur vitalité passée, images rares et pourtant merveilleusement, surnaturellement vivantes en leur brièveté. Quand *Film Socialisme* ramène *Méditerranée* dans ses plis, c'est chaque fois en n'empruntant qu'une petite partie du plan convoqué, en tronquant sa durée, en compressant son extension dans le temps, en comprimant son identité temporelle, *filmique*, pour la livrer à l'état d'*images* : plus que des citations ce sont des injections, des piqûres de rappel. Des injonctions aussi. À quoi ? À se souvenir ? À méditer ? Non, à être, à revivre, à vivre éternellement. À être image à jamais, pour toujours.



Pourquoi ce passage du film à l'image ? Parce que, peut-être, comme l'indique, le rappelle, le psalmodie à l'infini Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* : « *l'image viendra au temps de la résurrection* ». Citation attribuée (par lui) à Saint Paul, introuvable chez Saint Paul. Mais forgée par Godard en tordant du côté de l'image le prêche de Paul sur la résurrection des hommes promise par la résurrection du Christ, au chapitre 15 de la première lettre aux Corinthiens. Chapitre où il n'est question d'image que pour dire (au verset 49) que nous sommes faits à l'image du premier Adam, créé de terre et de chair, et qu'au temps de la résurrection notre corps sera un corps spirituel, à l'image du corps du second Adam, le Christ. « Frères, si les morts ne ressuscitent pas, le Christ non plus n'est pas ressuscité. Et si le Christ n'est pas ressuscité, votre foi est sans valeur. » C'est

de corps que parle Paul, alors que ce qui importe à Godard, ce n'est pas le corps, c'est l'image. Abracadabra. Au fond de la cornue de son surmoi protestant, Godard transforme les corps en images, inventant leur résurrection, comme un alchimiste produit de l'or à partir du plomb. De la notion de corps glorieux, il extrait celle d'*images glorieuses* – ressuscitées. Il précise ainsi de quelle éternité nous parlait Rimbaud, enrôlé théoriquement au même titre (dans le même bateau) que saint Paul : l'éternité des images. Attention : Elle est retrouvée ! Quoi ? L'éternité. C'est *l'image* allée avec le soleil. Ce qui peut s'écrire aussi (dans un autre chapitre d'*Histoire(s) du Cinéma*) : *L'image viendra... Ô temps de la Résurrection !* Et puis à nouveau : au temps.

La résurrection, on y est ! Tout revient, ressuscite. Une fois lancée au présent toute image s'endort, stockée comme archive, et revient trois jours plus tard, ou trois ans, ou trois siècles, c'est sans fin, sans limite, sans date de péremption. Le *devenir archive*¹ de toute image est la loi actuelle de l'économie des images, du marché, du trafic, du vol à la sauvette des images, réemployées sans cesse dans les nouvelles chaînes d'images. Ce recyclage est permanent : au cinéma bien sûr mais surtout à la télévision. Les images nouvelles, créées chaque jour, les émissions quotidiennes (et par exemple cette émission sur TMC nommée *Quotidien*, avec un grand Q, qui inclut une séquence petit Q) comportent presque toujours une dose d'images anciennes, récentes ou lointaines, qui n'ont donc (et n'auront) jamais fini de servir. Et ça c'est formidable, pense et dit Godard en joignant le geste à la parole, c'est une chance à saisir, une chance pour les images, une chance pour les cinéastes. *Film Socialisme* ne parle pas seulement ni même d'abord des soubresauts du mouvement socialiste (à Barcelone, à Haïfa ou à Odessa) mais surtout et avant tout, dès son titre, du *devenir socialiste* de l'objet film. Il n'a même pas besoin d'écrire, à la façon du titre *Éros + Massacre* (de Yoshishige Yoshida) : Film + Socialisme. Juste en juxtaposant les deux mots, il énonce le manifeste de la mise en commun logique, nécessaire, obligée donc obligatoire, bienvenue autant que bienheureuse, de toutes les images du monde, depuis que le monde existe et depuis qu'on y fait des images. Mise en commun réellement *communiste* (puisque le socialisme travaille à instaurer cette utopie) des moyens matériels d'existence et de survie des images. L'image sera recyclée ou ne sera pas. C'est cela la résurrection. Le communisme appliqué à toutes les images. C'est mieux, plus politique et poétique à la fois, que le concept d'*intertextualité* des années structuralistes mais cela en est le prolongement, l'accomplissement... eschatologique... précipité.



¹ Je pratique ce concept depuis longtemps : depuis que je l'ai inventé. Voir le catalogue du Festival (et du colloque) de Montbéliard, 1985.

Le temps de la résurrection n'est pas à venir, comme l'interprètent tous² les commentateurs d'*Histoire(s) du Cinéma*, il est là – « on y est, on y marche » comme dit Sollers dans la voix-off de *Méditerranée* (décidément le film clé de la pensée de Godard).

On y est, et la meilleure preuve en est le titre du chapitre des *Histoire(s) du Cinéma* où apparaît la citation de saint Paul réécrite par Godard : *La monnaie de l'absolu*. Là ce n'est pas l'apôtre Paul qui est convoqué, c'est l'auteur des *Voix du Silence*, c'est Malraux. L'art monnaie de l'absolu conduit à l'image comme monnaie de l'absolu. Et de la monnaie on passe à l'or comme valeur princeps, mieux : comme « équivalent général de la valeur », selon la théorie émise dès 1968 (dans le texte *Numismatiques* publié en deux volets dans *Tel Quel* n° 35 et 36) par Jean-Joseph Goux, qui après avoir enseigné longtemps aux USA est revenu philosopher dans sa Côte d'Or natale (où je l'ai un jour retrouvé à une projection de *Sollers au Paradis* pendant un festival littéraire au château de Fontaine-Française). Si Godard avait su que Goux était son voisin, il l'aurait peut-être invité à bord de son navire école. Mais il y est, sinon par son corps, par ses théories. Comment ?

Dans *Film Socialisme* il est question d'or par deux fois. De l'or, d'abord, de la Banque de la République espagnole, envolé vers Moscou via Odessa, par les soins de France Navigation, une compagnie de bateaux gérée par des communistes français (j'ai connu personnellement un de ses agents qui a fini sa vie comme conteur d'histoires d'animaux pour enfants à la télévision, Jacques Trémolin, vedette de Récré A2 et qui aurait pu avoir sa place dans la croisière de Godard)³. France-Navigation transportait des armes de Russie vers l'Espagne et en retour exfiltra vers l'URSS les fonds de la Banque d'Espagne pour éviter que Franco mette la main dessus. Ensuite, on reparle d'or, à propos de celui de la Banque de Palestine, envolé on ne sait où au moment de la guerre de libération menée contre les Anglais par l'Irgoun, qui aboutit à la fondation d'Israël... et au début des malheurs des Palestiniens. Auxquels il ne reste que des images de leur terre (à défaut de leur territoire) représentées par la première photo faite (dans les années 1920 ? non en 1840) par un photographe palestinien, que Godard montre : elle cadre la plage et le port de Haïfa (photo sans doute empruntée au film de Simone Bitton, *Conversation Nord-Sud entre Serge Daney et Elias Sanbar*, Sanbar qui justement est embarqué sur le Costa Concordia de *Film Socialisme* avec quelques autres célébrités telles que Patti Smith, Alain Badiou, Jean-Paul Curnier, Bernard Maris). Cet or, deux fois convoqué, n'a pas pour raison d'être dans ce film les seuls *accidents* historiques qu'il incarne : il est la métaphore des images assimilées, selon la loi des équivalents généraux de Goux, à de la valeur *essentielle*, échangeable par tous, appropriable universellement. Quelque chose qu'on peut et qu'on doit « voler » avec plus de (bonnes) raisons que l'or de l'Espagne et l'or d'un Protectorat anglais. Toutes les images appartiennent à tout le monde, n'importe qui peut les *emprunter* (et c'est idiot de dire dans ce cas qu'on les vole), les emprunter en tant qu'or symbolique, équivalent général le plus général, dans la circulation de la monnaie de l'absolu la plus absolue. Chaque jour tout le monde, partout, enfonce les portes ouvertes des banques d'images. Personne ne pourra jamais enrayer ce mouvement de « résurrection » infinie.

² Tapez sur Wikipedia : « l'image viendra au temps de la résurrection », et vous verrez surgir quelques beaux textes qui ne désespèrent pas d'éclaircir les mystères de cette phrase, sans toutefois jamais mettre en question son origine paulinienne. Preuve s'il en fallait que peu de critiques de cinéma sont férus de théologie. Au contraire, moi, pardon, les hasards de la vie m'ont ancré (encré aussi) de ces deux côtés.

³ Jacques Trémolin est le pseudonyme de Jacques de Sugny. Pendant quelques mois, après la prise de Privas par les maquisards, il avait été « préfet insurrectionnel » de l'Ardèche (où sa famille possédait un château). Étant tous les deux liés à ce département, nous nous appelions (enfin, c'est lui qui avait institué cet usage) mutuellement « pays », en riant. De cet aventurier formidable, dont le pseudo de résistant était Loyola, le Maitron (le dictionnaire biographique du mouvement ouvrier) résume ainsi le parcours : « Né le 1^{er} novembre 1910 à Lyon (Rhône), mort le 24 janvier 1986 à Bobigny (Seine-Saint-Denis) ; banquier, journaliste, homme de lettres ; militant communiste et résistant ; capitaine de la compagnie France-Navigation ; chef de cabinet du préfet de la Loire, Lucien Monjauvis (1944-1945), chef de cabinet de François Billoux (1945-1947), secrétaire général de la mairie de Marseille (1947) ; journaliste à *Midi Rouge*, *La Marseillaise*, *L'Humanité* ; directeur administratif de *L'Humanité* et responsable du groupe de presse communiste (1947-1954) ; exclu du PCF en 1954. »



Et c'est là que Godard, pour incarner la Palestine muselée par Israël, convoque une image empruntée à Pollet : celle d'un blockhaus posé face à la mer sur une colline défendue par des fils de fer barbelés. Image doublement *équivalente*. Puisqu'elle l'était déjà dans le film de Pollet. On sait, parce que Pollet l'a dit, que c'est la seule image de son film qu'il n'a pas tournée lors de son périple autour du bassin méditerranéen (à l'exception aussi des plans de la jeune fille dans l'hôpital, tournés à Lille non par Pollet mais par son assistant Pierre Beuchot)⁴. Le blockhaus de *Méditerranée* se dresse face à l'Atlantique, vestige du Mur construit par les Nazis (pas loin de Noirmoutier où Jean-Daniel aimait retrouver Sarah, son amante de ces années-là). Pollet l'introduit dans son périple méditerranéen pour signifier la guerre moderne au milieu d'une série d'images qui témoignent des guerres antiques ayant formé le visage mythique des pays bordant la Méditerranée. Ruine récente parmi d'autres ruines dont les origines ne sont pas faciles à dater mais sont de toute façon fort anciennes, le blockhaus tranche par sa matérialité : béton brut, intact, contre pierres dressées ou renversées (de Palmyre, par exemple). Il devient le symbole d'une contemporanéité tragique, immergée, émergeant de strates historiques innombrables, pointe de réel traversant les mythes accumulés.

Et c'est bien ainsi que Godard la fait jouer, cette forteresse massive et barbelée, dans *Film Socialisme* : elle est ce qui insiste comme signe d'occupation, d'appropriation brutale, à l'égal du vol de l'or de la Banque de Palestine par on ne sait qui, lequel renvoie au vol des territoires des Palestiniens par on sait bien qui. Ce plan non méditerranéen, pour la deuxième fois, se voit confier le rôle d'incarner au bord de la Méditerranée une modernité terrible, accablante, guerrière. À l'opposé de quoi, autre emprunt à Pollet, le plan de la jeune fille boutonnant sa blouse, icône de la civilisation sensuelle née sur les rives de la Méditerranée, proclame un art de vivre foncièrement, absolument pacifique. Ces deux images de *Méditerranée*, réinvesties dans *Film Socialisme*, au titre de monnaie de l'absolu, c'est de l'or ! De l'or *gouxien*, qui enrichit le discours de Godard sur la socialisation des images par appropriations déconnectées de l'indice de leur fonctionnement originel. L'image du blockhaus et l'image de la blouse ne disent pas chez Godard ce qu'elles disaient chez Pollet. Par leur circulation d'un film à l'autre, elles manifestent donc leur capacité de conversion artistique dès lors qu'elles possèdent ces deux qualités : avoir été frappées d'excellence poétique au moment de leur production ; avoir été acquises avec intelligence

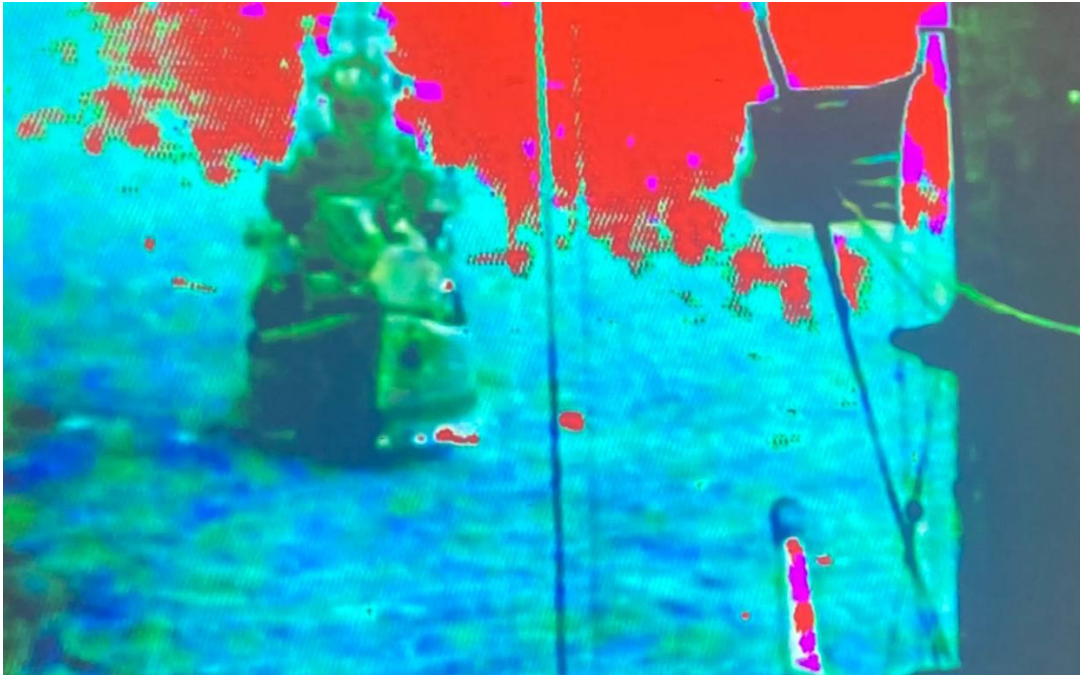
⁴ Lire l'interview de Pierre Beuchot (et d'autres concernant Jean-Daniel Pollet) sur le site de la revue en ligne Débordements.

poétique au moment de leur reproduction. Et il en va de même des autres images de Pollet prêtées (par Boris le fils de Jean-Daniel) à Godard – à taux zéro. L'image d'Horus vient sceller un rapport à l'Égypte transcendant les clichés qu'y cherchent les touristes. L'image de la corrida apporte, par deux fois, un ancrage de la tragédie dans une mythologie, où, comme le formule très bien Curnier, se célèbrent les noces de la Mort et de la Beauté⁵. Enfin le sourire de la déesse, deux fois conviée elle aussi, exhorte à aller voir « de l'autre côté » des mystères qui nous dépassent mieux que celui de la Joconde, avec lequel cependant il dialogue muettement, surtout si l'on se souvient que dans *Méditerranée* cette bouche entr'ouverte, rieuse, est accompagnée par la notation de Sollers : « rien ne parle plus ». Parole tue, inutile, contre image exaltée, monnayée, nécessaire : exactement la philosophie de Godard, qu'il cisèle, lui, dans cette règle : *Voir d'abord, dire ensuite*. Où Pollet trouve, certainement, son compte.



Mais les autres ? Eisenstein, Malraux, Roman Karmen ? Ils ne fournissent pas à *Film Socialisme* un accès direct au symbolique. Leurs images ne sont pas de l'or, mais pourrait-on dire, par opposition, de l'argent. Elles ne se taisent pas, elles parlent (la parole est d'argent si le silence est d'or). Leur valeur d'échange est foncièrement historique. Les images du *Cuirassé Potemkine* rappellent l'Histoire de la révolution soviétique en ses débuts à Odessa, elles ne la transcendent pas. Celles de Roman Karmen restituent au Réel les élans du peuple espagnol massacré, sacrifié. Dont le sacrifice cependant ne sera jamais mieux exposé que par le plan de corrida de Pollet, accompagné de cette phrase – de qui ? Hemingway ? Dos Passos ? Simone Weil ? – placée ici par Godard : « *après la corrida, toreros et spectateurs partirent ensemble vers le Front* » (sous entendu : se faire tuer, esprit de sacrifice oblige). Celles du débarquement des Américains à Naples, idem : du réel détaillé, de l'historique documenté, pas de l'or symbolique. Soit donc, deux formes, deux niveaux de résurrection. Godard les propage, les promeut, les promulgue à égalité, sans en préférer l'un plutôt que l'autre ? Oui. Car c'est ainsi que les images survivent, se recyclent, reviennent du fond de leur oubli où nos souvenirs les enfouissent, où le hasard (ou la nécessité) les ramène en surface, les remet en circulation. Tout le monde pratique ça, avec plus ou moins de bonheur, Godard le fait avec génie. En complicité totale avec cet autre génial adepte de la résurrection des images qu'est Pollet.

⁵ Jean-Paul Curnier a écrit à propos de la tauromachie des considérations essentielles, qui permettent de comprendre le rôle que jouent des images de corridas dans *Film Socialisme* (et bien sûr, avant, dans le *Méditerranée* de Pollet) : « *On a pris l'habitude depuis quelques années de défendre la corrida du côté du rite. Et c'est une erreur, une double erreur. D'abord parce que la corrida n'est ni un rite ni une cérémonie sacrée et, ensuite, parce que le fait de la défendre en arguant d'une spécificité identitaire, minoritaire et menacée, c'est la priver de sa réelle puissance de signification. C'est de l'universel qui se joue dans la culture taurine et non du local identitaire en état de relique. La corrida est ancrée dans un intemporel de l'homme. Elle ne saurait survivre longtemps si elle doit être regardée comme un objet de brocante. La gloire et la beauté la déserteraient. À l'heure où tuer est devenu le fait de techniques ignobles et anonymes, la force de la corrida est de s'obliger à regarder la mort en face et à en assumer pleinement la responsabilité. Et d'accepter qu'il en surgisse de la beauté.* » (in Art press, n° spécial *Art de la Tauromachie*) Je trouve un écho à cette forte pensée dans le jugement subtil que la galeriste Agathe Gaillard porte (dans un film portrait que j'ai signé d'elle, coréalisé avec Geneviève Morgan) sur une photo de Manuel Alvarez Bravo représentant un ouvrier mort, étendu sur le sol, la tête ensanglantée, au cours d'une manifestation politique : il a, pour elle, la beauté d'un torero mort, d'un homme combattant anobli, glorifié par sa mort.



Pour comprendre la geste résurrectionnelle de Godard, dans *Film Socialisme* et *Histoire(s) du Cinéma*, il faut se souvenir de l'engagement de Pollet envers ses propres images. À partir de *Contretemps*, 1988, il recycle des images de ses films antérieurs. Pas toutes, quelques-unes, toujours les mêmes. Comme si la *valeur or* d'une image, le statut d'équivalent général, n'était pas l'apanage de toutes. Eh oui, il y a des images qui sont plus égales que d'autres devant la Résurrection. La résurrection ça se mérite ! C'est ce qu'on appelle l'Histoire de l'Art. Non pas celle faite par les historiens mais par les artistes eux-mêmes. Une forme moderne de nouveau Panthéon. Le panthéon immatériel des images égales aux dieux. Attention : aux dieux, pas à Dieu. Amen.

Jean-Paul Fargier

