

Daniel Berda

**MON
HISTOIRE
DU
CINÉMA**



Sommaire

Introduction	4
Chapitre 1 : Pierrot le fou	5
Chapitre 2 : (Pas) Comme un poisson dans l'eau	9
Chapitre 3 : Filmer la réalité ennuyante	15
Chapitre 4 : L'Art dans le cinéma.	18

Introduction

Il ne s'agit pas de présenter la liste de mes films préférés, mais plutôt de présenter des films qui ont balisé un chemin dans lequel j'ai choisi de m'aventurer, et de voir comment ces films m'ont marqué sur le moment et dans le temps. Pour que le témoignage soit complet, il faut d'abord que j'explique dans quelles dispositions j'ai commencé à voir du cinéma. Venant d'un collège et d'un lycée où mes professeurs étaient très cinéphiles, j'ai pu aller quelques fois voir des films. Ensuite, on en discutait en classe ou parfois même directement au cinéma avec des intervenants et le reste du public. Ça, c'est quelque chose que je trouve intéressant : le cinéma comme un lieu social où l'on peut prendre le temps d'échanger après notre visionnage. Quelques années après, j'ai continué à aller dans un petit cinéma où j'ai pu profiter de cette expérience. Des films d'auteurs que j'ai vus en étant plus jeune, il y en peu que j'ai réellement appréciés sur le moment. Pourtant j'ai l'impression que grandir me permet aujourd'hui de mieux apprécier des choses que je n'aimais pas avant. Parce que je ne les comprenais pas ou bien parce que entre temps mes goûts et ma façon d'apprécier l'art a changé. Comment mon regard a-t-il évolué ? Et bien aujourd'hui je dirais que j'arrive à mieux comprendre les intentions derrière les œuvres et que j'aime l'originalité et la richesse des idées que peuvent véhiculer certains films. Voir des films qui ont utilisé des originalités techniques m'a donné un regard nouveau et plus lucide sur ce qu'il se passe à l'écran, et plus généralement cela m'a ouvert l'esprit sur l'art. C'est pourquoi je vais parler dans cet écrit d'art, de films, et des liens qui peuvent être tissés entre les deux. Dans la page de couverture, j'ai choisi d'illustrer ce projet par une image du film *l'Enfer* d'Henri-Georges Clouzot pour valoriser l'expérimentation au cinéma, qui colle le mieux à l'idée que je me fais du cinéma. Dans ce projet, j'ai sélectionné quelques films que je vais commenter avant de livrer les impressions que j'ai eues en visionnant ces films et ce que j'en ai retenu. J'essaierai le plus possible de ponctuer tout cela avec des anecdotes sur les films ou les réalisateurs afin qu'après la lecture de mon projet d'écriture, le lecteur puisse lui aussi retenir des choses et comprendre éventuellement dans quel contexte certains de ces films ont été fait. Enfin, j'espère que mon écrit rendra le lecteur curieux et dans de bonnes dispositions pour voir les films qui lui parleront le plus.

Chapitre 1

Pierrot le fou

Lorsque je regarde Pierrot le fou pour la première fois j'ai 19 ans et je n'apprécie pas vraiment le film. Ou du moins sans m'en rendre compte je l'apprécie différemment. Différemment de tout ce que j'ai connu. C'est le premier film d'auteur que je regarde à ma propre initiative et j'ai, à cette étape de mon voyage, quelques a priori sur le cinéma. Avec le temps, je me souviens encore de certaines scènes de films qui continuent à me hanter. La plus marquante est cette scène au début du film qui nous dresse d'emblée le personnage de Ferdinand, cynique et désabusé, au milieu d'une société bourgeoise ennuyante et superficielle réduite à réciter des publicités et à se cacher derrière des artifices comme la couleur.

Dans cette scène au début du film, on y voit Ferdinand, le personnage principal du film, déambuler « d'un plan à un autre » sans rien dire, en laissant derrière lui des scènes de vie de la vie mondaine. Lorsqu'il sort du cadre, on change de plan, la couleur à l'écran change, et on découvre une autre scène de vie bourgeoise. D'emblée, avant que la séquence ne commence, Ferdinand nous annonce la couleur : « Une surprise party chez monsieur et madame expresso dont la fille est ma femme ». À l'intérieur les personnages ne communiquent pas, mais parlent de leurs voitures, de cosmétique, de leur parfums comme s'ils récitaient des



slogans de publicité : « Pour éviter toute odeur de transpiration j'applique Printil à la fin de ma toilette, et je suis absolument tranquille pour toute la journée. Printil existe en atomiseur, spray, stick, vaporisateur et flacon vide ». Flacon vide ? S'il y a une chose à comprendre, c'est que chez Jean-Luc Godard, qui était assez maniaque dans sa réalisation, tous les mots ont un sens et ne sont pas là par hasard. Godard profite de cette introduction au film pour critiquer la société bourgeoise qu'il trouve vide et superficielle. L'utilisation de la couleur qui change à chaque plan est intéressante et c'est un effet qu'on ne revoit plus dans la suite du film. Godard veut nous montrer ici que la vie bourgeoise est artificielle au point qu'elle cache sa nature ennuyeuse derrière des artifices comme la mode, la couleur et la cosmétique. Ferdinand décide de partir. Voici comment se termine la fête :



Ce film est, tout comme son film le plus célèbre Le Mépris, une sorte de tableau vivant. Je veux dire par là qu'il y a parfois des moments où l'on peut arrêter l'image et avoir l'impression d'être face à un tableau. Dans cette dernière image si l'on regarde bien on a un peu cette impression avec la façon dont sont disposés les acteurs : Ferdinand, le mari, et une femme qui pourrait être la mariée puisque le gâteau placé au premier plan et l'angle de caméra donnent l'impression que la femme porte une robe de mariée, et les personnages de part et d'autre de la scène de mariage.

Un peu de contexte à présent, et puis je vais livrer comment a évolué mon ressenti sur le film. `

Pierrot le fou est un film sorti en 1965 et réalisé par Jean-Luc Godard, figure de proue de la nouvelle vague française. L'histoire suit Ferdinand (interprété par Jean-Paul Belmondo), qui abandonne sa famille et son mode de vie bourgeois pour s'enfuir avec son ancienne amante Marianne (jouée par Anna Karina), poursuivie par des gangsters. Alors qu'ils parcourront la

France, leur relation devient de plus en plus chaotique et violente, aboutissant finalement à une tragédie.

La première fois que je vois Pierrot le fou, j'ai le sentiment de m'ennuyer devant le film. Il y a une histoire certes, mais le film ne respecte pas le « contrat » que proposent la plupart des films, qui est de divertir le spectateur du début à la fin avec une histoire qu'on raconte à l'écran. La raison est simple : l'histoire est un prétexte pour filmer quelque chose d'autre. Godard est connu pour sa célèbre citation : « Il y a le visible et l'invisible. Si vous ne filmez que le visible, c'est un téléfilm que vous faites. ». Plutôt que de filmer le déroulement d'une histoire, Godard filme sa propre perception des rapports humains. Il y a cette célèbre scène dans le film où pendant que Ferdinand griffonne de la poésie dans son journal, Marianne s'ennuie sur la plage et répète « Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire ! ». Cette scène m'a semblé justement longue et ennuyante la première

fois que je l'ai vue, parce qu'elle ne semble servir à rien pour raconter l'histoire. Et c'est le cas, mais le dialogue qui s'ensuit élucide sur la réalité de la différence de longueurs d'onde entre les deux personnages : « Tu me parles avec des mots et moi je te regarde avec des sentiments ». On comprend donc comment ici Godard ne fait pas de mise en scène mais plutôt une mise en place où les personnages tentent d'exprimer avec



leurs gestes et leurs regards leur perception des choses. Notons que Godard a été marié avec Anna Karina avant de divorcer, et que cela a beaucoup affecté les deux. Connaissant la personnalité de Godard, on peut presque se demander si cette scène n'a pas un pied dans la réalité concernant leur relation de l'époque.

Si vous n'êtes pas encore convaincu d'aller voir le film, je voudrais rajouter qu'à la fin du film il se passe quelque chose d'inattendu et de profondément tragique. *Pierrot le fou*, c'est le genre de films dont on sort en se posant pleins de questions parce que toute la symbolique qu'il a créée au long du film prend du sens et a des répercussions qu'on n'imagine absolument pas au début du film. Je me permets d'insister, parce que je ne vais pas dévoiler la fin du film, mais la mise en place de la tragédie dans *Pierrot le fou* est une des choses les plus fascinantes que j'ai pu voir au

cinéma. Il est certes difficile de s'accommoder au style « godardien » au premier visionnage, mais je pense, à titre personnel et avec un peu plus de recul, que Pierrot le fou est une excellente introduction au cinéma d'auteur pour ceux qui n'ont encore jamais profité de cette expérience.

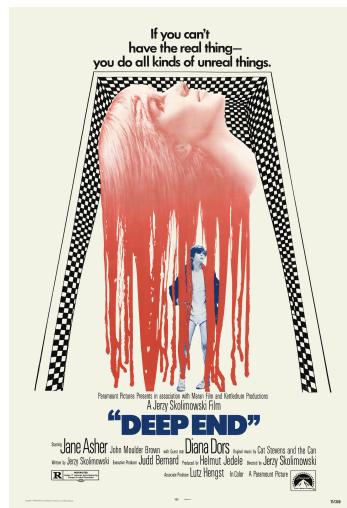
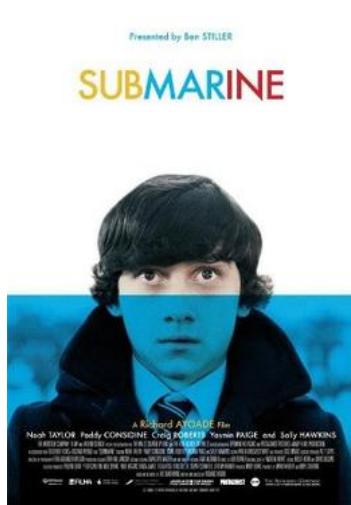
J'ai évoqué plus haut que le réalisateur, Jean-Luc Godard, appartient à la nouvelle vague française. Qu'est-ce que c'est ? Apparue en France à la fin des années 1950, la nouvelle vague marque un renouvellement de générations. Elle succède le mouvement avant-gardiste des années 1920 qui a commencé à faire des films expérimentaux. Leur volonté était de faire du cinéma un art radicalement neuf, se détournant du théâtre et de la littérature et qui sera la base du cinéma expérimental international. Les réalisateurs de la nouvelle vague sont, pour beaucoup, des anciens rédacteurs des Cahiers du cinéma et donc des critiques de cinéma. Ils vont donc tenter de représenter à l'écran la vision du cinéma qu'ils ont pu défendre en tant que critique. La nouvelle vague française a donné l'impulsion à des courants de nouvelle vague dans beaucoup de pays, pas seulement européens. On peut citer par exemple *Les Petites Marguerites* (1966) de Vera Chytilova dont les effets de lumières ne sont pas sans nous rappeler la scène de la fête.



Les Petites Marguerites
(1966), Vera Chytilova

Chapitre 2 (Pas) Comme un poisson dans l'eau

Dans ce chapitre, je vais commenter deux films que j'ai vus à deux périodes différentes de ma vie et qui ont pour thème commun les difficultés liées au passage à l'âge adulte : *Submarine* (2011) de Richard Ayoade et *Deep End* (1970) de Jerzy Skolimowski, un film du Nouveau cinéma polonais.



Submarine

Je vois *Submarine* lorsque je suis encore au lycée. L'histoire suit Oliver Tate, un adolescent de 15 ans vivant au Pays de Galles. Oliver est un garçon

intelligent mais socialement maladroit. Il tombe amoureux d'une fille nommée Jordana, une rebelle de son école. Pendant ce temps, il essaie également de réconcilier ses parents en crise conjugale. Le film explore les thèmes de l'adolescence, de l'amour, de la famille et de l'identité à travers le regard unique et souvent humoristique d'Oliver.

Bien que les maladresses du héros soient loufoques, difficilement compréhensibles et que le héros est parfois manipulateur et misogyne, je me suis identifié et j'ai apprécié le personnage à cause de sa sensibilité qui rattrape le tout. Par exemple, il y a un passage où il participe au harcèlement d'une fille et va trop loin au point de la pousser dans un lac pour



impressionner Jordana. L'arrêt sur image à ce moment appuie sur le fait qu'il comprend qu'il est allé trop loin. Dans la suite du film, la fille harcelée ne viendra plus en cours et Oliver Tate cherchera à prendre de ses nouvelles et à lui donner une lettre d'excuse.

Le côté « collage » (car découpé en parties, avec beaucoup de musiques rajoutées par-dessus) en fait un film très personnel, comme un journal intime. Cela est appuyé par la retouche des couleurs à l'image pour donner des couleurs plus chaudes et ainsi avoir un effet nostalgique dit « sépia ». Oliver Tate découvre un goût pour la musique alors qu'il traverse une période de crise après son échec amoureux. Je me demande si la « passion » n'est pas finalement ce qui nous permet de nous relever d'un échec ou d'un épisode douloureux.

Je retiens de ce film ce plan où l'on voit Oliver Tate déprimé dans une baignoire, pendant que le film joue une musique triste au piano de Alex Turner. Ce plan m'a marqué car il représente très fidèlement la solitude qu'on ressent après un échec amoureux. L'espace où il se trouve fait écho à leur vie amoureuse pendant laquelle ils avaient l'habitude d'aller s'amuser dans une déchetterie. J'ai donc eu l'impression qu'Oliver Tate essayait de se reconstruire mentalement l'histoire de leur relation et que les souvenirs qu'il lui restait de son ex-petite amie sont des débris épars qu'il ne peut plus



utiliser. Comme dans tout échec amoureux lorsqu'on n'est pas assez mature émotionnellement, on tente de reconstruire ce qui ne peut plus être reconstruit, et c'est précisément ce sentiment qui a été mis en place dans le plan.

Le film s'appelle *Submarine* parce que le personnage qu'on suit est

socialement maladroit et a des difficultés pour interagir avec les autres. Il espionne ses camarades de classe et semble vivre dans un autre monde dans lequel il s'imagine être le héros pendant qu'eux vivent à la surface. Il est manipulateur et calcule tout ce qu'il faut faire pour impressionner Jordana. Plusieurs années après, j'ai vu le film *Deep End* dont le personnage masculin, particulièrement maladroit dans sa relation avec son amie, m'a rappelé *Submarine*.



Deep End

Deep End est un film britannique réalisé par Jerzy Skolimowski, sorti en 1970. L'histoire suit Mike, un adolescent timide et inexpérimenté, qui commence à travailler comme nettoyeur dans un bain public à Londres. Il est immédiatement attiré par Susan, une collègue séduisante et plus âgée. Alors que Mike est obsédé par Susan, celle-ci est engagée dans une série de relations tumultueuses et cherche à échapper à sa propre réalité. Les tensions montent lorsque Mike découvre l'implication de Susan avec un homme plus âgé. La relation entre Mike et Susan prend une tournure obsessionnelle et destructrice. Le film illustre très bien le thème du passage à l'âge adulte et les difficultés qui en découlent dont notamment l'immaturité émotionnelle et vis-à-vis de notre rapport aux autres lorsqu'on rentre dans l'âge adulte.

Le nom du film, qui n'est pas sans rappeler celui de *Submarine*, nous en dit déjà long sur ce qui va arriver. Mike rentre dans le monde des adultes en signant son premier contrat de travail. Le directeur du bain public lui annonce en riant que s'il travaille dur il pourra être à sa place. Cette expérience va être pour lui le début d'une aventure entre deux personnages hauts en couleur : Mike et Susan. D'un côté Mike, jeune adolescent inexpérimenté et perdu qui émerge du monde de l'enfance, et de l'autre côté Susan qui a déjà mis un pied dans le monde des adultes (elle a 24 ans et le film nous annonce très tôt qu'elle est orpheline) et qui essaie de s'échapper

d'un milieu toxique et des relations peu intéressantes dans lesquels elle est piégée et peut difficilement en sortir.

Voici comment l'opposition entre les deux personnages est d'emblée mise en place dans un seul plan :



Deep End, c'est un film féministe avant l'heure. On le voit par exemple dans une séquence où Susan colle des affiches pour une association fictive d'hommes enceints. Mike trouve ça stupide parce qu'un homme ne peut pas être enceint et Susan lui répond que le but de l'affiche est justement de choquer avec une image impossible.

Le personnage de Susan est très attachant et intéressant : elle a conscience d'être dans un monde où les hommes sont pervers ; elle se prostitue et en même temps ne les laisse pas faire lorsque par exemple un entraîneur sportif tape les fesses de ses étudiantes.

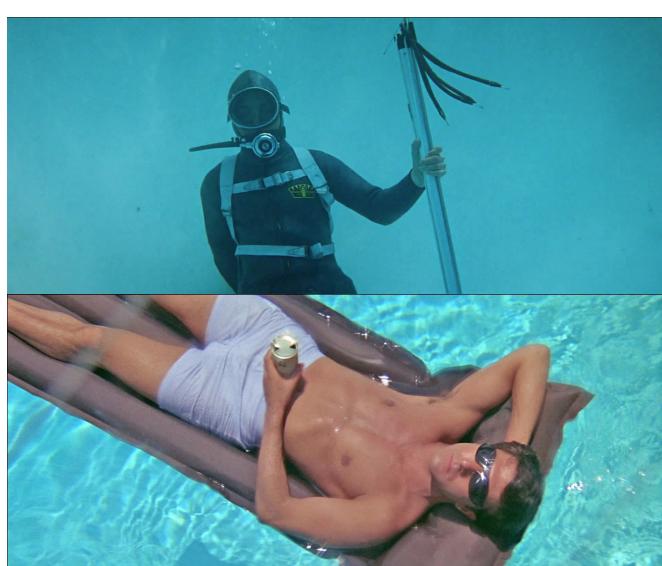
Ce que je retiens du film, c'est le moment où Mike est tombé sur un panneau publicitaire érotique de Susan devant une maison close. Parce qu'il voyait Susan comme une déesse en l'idéalisant comme il idéaliseraient son premier amour, il n'accepte pas que Susan se prostitue.



Il s'ensuit une séquence comique, le point culminant du comportement obsessionnel, où Mike prend avec lui le panneau publicitaire comme si c'était une statue grecque, l'emmène dans le métro et cache le portrait de Susan comme pour protéger une sainte du regard des autres ou bien pour se l'accaparer à lui tout seul. Il

tombe né à né avec Susan qui tente de lui expliquer la situation mais Mike ne veut rien entendre. Même si le comportement obsessionnel de Mike est un problème parce qu'il reflète une réalité universelle concernant la pression subie par les femmes, on peut difficilement lui en vouloir à son âge d'idéaliser son premier amour, surtout lorsqu'on s'est accoutumé à la sensibilité de Mike.

Deep End est un film unique dans son utilisation de l'image et de la couleurs. L'image est très belle à l'écran, on a des belles séquences prises dans les rues britanniques illuminées de nuit - c'est un choix esthétique qui me parle - et une utilisation redondante du bleu et du rouge comme si on nous laissait présager d'un drame qui va inévitablement arriver... En un sens il y a la même idée dans *Pierrot le fou* où l'on voit bien que Godard utilise de la peinture rouge comme substitut du sang lorsque Marianne avec la complicité de Ferdinand commet des meurtres, puis à la fin du film Godard peint le visage de Ferdinand en bleu avant qu'il ne fasse quelque chose d'inattendu... Mais alors, que signifie le bleu ? Le nom du film *Deep End* fait lui aussi référence au bleu de l'océan, et on se rappelle du plan qui oppose Mike et Susan dans la piscine. Mon idée c'est que bleu représente l'innocence lorsque l'on est encore immergé dans le monde de la jeunesse, et le rouge, par contraste, la lucidité lorsqu'on sort de l'océan et que l'on découvre les travers du monde. Quoi qu'il en soit, sortir de salle après avoir vu *Deep End* m'a fait me poser un tas de questions et c'est le type d'expérience que j'ai commencé à apprécier dans le cinéma. Au lieu de sortir de salle et d'avoir immédiatement toutes les réponses à nos questions parce que le film suit une histoire linéaire et « visible », le cinéma est aussi une expérience qui peut nous laisser des questions en suspens et la frustration de ne pas tout comprendre dans un film.



Pour terminer ce chapitre, j'ajouterais que l'utilisation de l'eau s'est répandue dans de nombreux films appartenant à des courants différents, toujours dans le but d'appuyer sur la différence - au moins psychologique - entre un personnage et le reste du monde. Par exemple, dans le film *Le Lauréat* de Mike Nichols qui appartient au cinéma du Nouvel Hollywood, une séquences nous

Le Lauréat (1968), Mike Nichols

montre le personnage en train de plonger (très lentement) dans une piscine en scaphandre pour nous montrer son inexpérience et son manque de maturité dans le monde des adultes ; puis, plus loin dans le film, une autre séquence nous montre sa prise de confiance en lui lorsqu'il croît être enfin parvenu à devenir un adulte.

Chapitre 3

Filmer la réalité ennuyante

Lorsque je commence à m'intéresser au cinéma de Robert Bresson, j'ai beaucoup de mal avec le froid qui se dégage de ses films. Dans *Au hasard Balthazar*, les acteurs ne jouent pas mais récitent des textes sans aucune intonation. C'est un choix artistique et ça s'appelle le refus de l'interprétation, et c'est toute une lignée de cinéastes, dont beaucoup de cinéastes français de la nouvelle vague, qui ont décidé d'exploiter ça. L'idée derrière est que le jeu parfait des acteurs n'existe pas donc il faut composer avec les acteurs que l'on a. Les acteurs ne sont plus là pour coller à un rôle pré-existant mais c'est le film qui se crée à partir des acteurs et de leur personnalité au naturel. C'est un choix à remettre dans son contexte historique aussi, le cinéma français est émergent et doit rivaliser avec le cinéma d'Hollywood qui a beaucoup plus de moyen pour produire ses films et des acteurs de renom. Mais ce qui est intéressant, c'est le rapport qui se crée alors entre les acteurs et le réalisateur. Par exemple, le réalisateur pouvait se comporter durement avec eux afin de mettre volontairement les acteurs dans une mauvaise disposition, et puis le moment venu capturer un regard, une réaction, une émotion qui serait alors la plus authentique possible. Godard, lui, pour éviter que ses acteurs ne récitent leur texte était connu pour ne leur donner que la veille du tournage, voire parfois même le jour du tournage. Il est même arrivé qu'il ne donne pas de texte tout court et qu'il leur dise quoi dire au moment du tournage avec une oreillette.

Quatre nuits d'un rêveur

De tous les cinéastes qui ont refusé l'interprétation, le français Robert Bresson a été retenu comme étant le plus radical dans ce choix. Il appelait ses acteurs ses « modèles » et ils servent seulement à illustrer l'histoire. Malgré cette distance qu'il crée via ce procédé, j'ai apprécié *Quatre nuits d'un rêveur* (1971). Le film est adapté de plusieurs nouvelles de Dostoïevsky et raconte comment une nuit, Jacques se promène sur le pont Neuf et croise une jeune fille au comportement étrange. Après que celle-ci a tenté de sauter dans la Seine et que Jacques l'en a empêché, les deux font connaissance. Ils se revoient ensuite la nuit suivante et Marthe, la jeune fille, se confie à lui.



Ce que j'en ai retenu ? Ce moment magique où pendant que Jacques et Marthe discutent sur le Pont-Neuf, la caméra décide de survoler la Seine et de filmer un groupe de musiciens sur une péniche. Car le sujet du film, c'est aussi l'ambiance nocturne parisienne et les rencontres inattendues qu'on y fait.

Le rayon vert

Pour réaliser son film *Le rayon vert* (1986), Éric Rohmer demandait carrément aux acteurs d'improviser, laissant le film se construire petit à petit dans un canevas mis en place par le réalisateur. Ainsi, parmi les scénaristes du films figure le nom de l'actrice principale, Marie Rivière. Le résultat est un film naturaliste qui nous amène à une profondeur franchement inattendue pour un film...

Pour résumer brièvement l'histoire, on suit l'aventure de Delphine qui voit son projet de vacances en Grèce s'écrouler lorsque l'amie avec qui elle devait partir se décommande. Elle va chercher en vain une alternative qui la satisfasse. Elle suit un itinéraire initiatique où chacune de ses rencontres se présente comme une épreuve à surmonter. Malgré les conseils bien intentionnés des uns et des autres, elle entend rester fidèle à elle-même et à son idéal de l'amour. Elle pense que des relations éphémères ne feraient

qu'accentuer son sentiment de solitude. Elle effectue alors plusieurs allers et retours entre Paris, où elle vit, et diverses destinations de vacances : Cherbourg, La Plagne, et enfin Biarritz. Mais partout, elle se retrouve confrontée à un même sentiment d'ennui et de malaise.

Je retiens de ce film la séquence finale où, ayant trouvé un ami pour qui elle éprouve des sentiments plus profonds, guette avec beaucoup d'émotion tout comme nous, les spectateurs, pour savoir si l'effet du rayon vert va se produire, ce qui, selon la légende, voudrait dire que les sentiments ressentis par les deux personnages sont sincères.



Chapitre 4

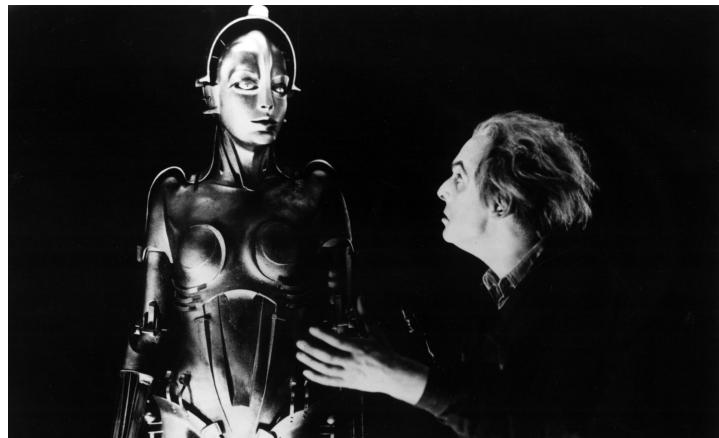
L'Art dans le cinéma

Nous avons vus comment le cinéma peut exploiter les couleurs pour faire contraster des situations ou des personnages ou, d'une façon encore plus abstraite, des concepts. Dans *Pierrot le fou*, Marianne tue et laisse dans son sillage de la peinture rouge. Ferdinand rêve, et le bleu tragique qui servira plus tard à peindre son visage est celui de la mer, du ciel et de l'horizon. Chez Godard, cette opposition est matérialisée dès le générique.

JEAN PAUL BELMONDO
ET
ANNA KARINA
DANS
PIERROT LE FOU
UN FILM DE
JEAN LUC GODARD

Ces couleurs sont exploitées de façon abondantes tout au long du film, ce qui donne la sensation qu'on regarde une œuvre d'art plutôt qu'un film. C'est ce point qui m'a aussi ennuyé au premier visionnage. Au fond, un film peut-il avoir la prétention d'être une œuvre d'art ? La question est

légitime parce que lorsque l'on regarde un film, on n'a aucune envie de se demander par exemple si le film est en train de faire référence à une œuvre telle que la *Composition II en rouge, bleu et jaune* de Mondrian. De par son format, le symbolisme exposé dans un film doit être intuitif et facile à comprendre, sinon son visionnage nous donnerait le vertige et nous ferait mal à la tête. Alors, pourquoi cette obsession pour l'art dans le cinéma ? Pour Godard, le combat est surtout politique. Il s'agit de faire du cinéma un art populaire qui doit transmettre aux masses les clés pour comprendre la culture bourgeoise.



Metropolis, Fritz Lang

Me concernant, mon goût pour l'art et la beauté de l'image dans le cinéma commence après le visionnage du film *Metropolis* de Fritz Lang. La musique (symphonique) qui l'accompagne est magnifique, tout comme les images. C'est un des rares films que j'ai pris plaisir à regarder sans chercher à en comprendre l'histoire : la musique est si bien accordée au film qu'on comprend d'une façon très intuitive les choses à l'écran simplement en regardant les images et en écoutant la musique. C'est aussi de cette façon que j'apprécie les quelques œuvres d'art que je vois au musée de temps en temps : intuitivement et sans se prendre la tête à en comprendre le contexte ou les moyens utilisés.

Godard traite beaucoup de son rapport à l'art à travers son cinéma. Cela se ressent dans *Pierrot le fou*, mais il en exprime une idée plus concrète dans son film *Alphaville*. *Alphaville*, c'est un film noir de science fiction qui se passe dans une planète contrôlée par une intelligence artificielle qui ne comprend et ne transmet aux habitants que la logique et la sémantique. Il



Alphaville, Godard

exprime dans ce film comment la rationnalisation excessive poussée par la science nous fait perdre notre appréciation de l'art et cette façon intuitive d'apprécier les choses de la vie. Tout comme dans 1984 de George Orwell, le vocabulaire, mais cette fois celui qui permet d'exprimer ses émotions, disparaît de jour en jour, et les habitants se retrouvent pris au piège dans un conformisme fatal.

Histoire(s) du cinéma

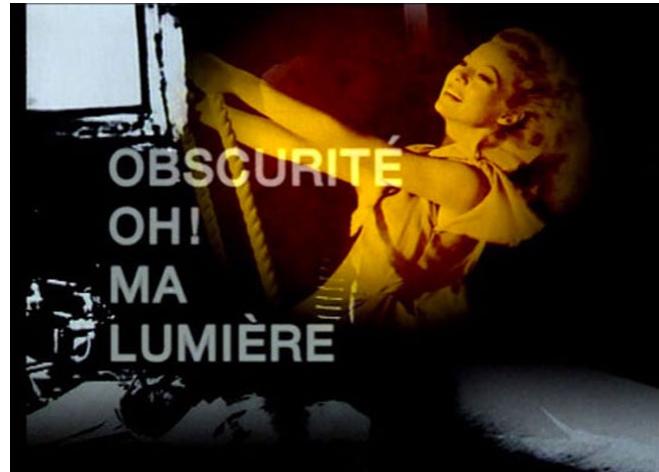
Et ce fut par conséquent une agréable surprise de tomber sur les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Il s'agit d'une série de huit épisodes, réalisée entre 1988 et 1998, qui explore l'histoire du cinéma à travers une multitude de références visuelles, sonores et littéraires. Dans ce film, Godard ne raconte pas l'histoire du cinéma de manière linéaire et unilatérale, mais il crée plutôt une expérience cinématographique complexe et subjective. Il tente de composer sa vision personnelle de l'histoire du cinéma à partir d'images de films classiques de l'histoire ; il modifie le sens et change le contexte du film original ; il ne cherche pas à raconter une histoire qui se présente comme objective, mais construit une généalogie en inventant de nouvelles relations entre le son, les images, les textes et les noms pour parler de sa propre histoire du cinéma et inciter le spectateur à créer la sienne. Comme dit plus haut, Godard a mis 10 ans pour réaliser ce film. C'est un travail maniaque déjà annoncé dans *Pierrot le fou* dans ce plan où, une cigarette au bec et dans sa baignoire, Ferdinand lit un extrait d'*Histoire de l'art* d'Élie Faure qui est un texte littéraire où l'histoire de l'art est présentée selon la perception subjective de son auteur qui emploie des envolées lyriques pour parler d'art. Godard va faire la même chose dans *Histoire(s) du cinéma* à savoir faire du cinéma pour parler de cinéma.



Histoire(s) du cinéma au pluriel. Toutes les histoires. Dans le premier épisode, Godard insiste lourdement sur la pluralité des histoires qu'il montre à l'écran. Le thème central de l'œuvre est de comprendre comment le cinéma s'est entremêlé avec l'histoire, ou plutôt avec les histoires telles qu'elles sont vécues dans la perception subjective et individuelle de chacun.

Il est difficile de mettre les mots pour décrire ce que l'on ressent devant une œuvre aussi vertigineuse. Vertigineuse et pourtant très agréable à regarder, voilà pourquoi je ne m'attendais pas à apprécier l'œuvre. Tout comme avec Metropolis, je me suis laissé emporté dans le torrent d'images qui s'offrent à moi, sans chercher à comprendre tous les liens que Godard tisse entre les images, le son et le texte. L'expérience a été très agréable contrairement aux à-priori que j'avais avant le visionnage. Je me suis senti comme hypnotisé par les images, les flashes de lumières et les effets cinématographiques que Godard tire des plus grands films. Le traitement

admirable du son dans ce film a dû aussi y être pour quelque chose : Godard revisite les musiques des plus grands films de l'histoire du cinéma dont notamment la musique principale du film Psychose de Hitchcock qui revient régulièrement, et le tout colle très bien avec ce qui est montré à l'écran. J'ai eu l'impression d'être devant quelque chose de plus grand et en même temps d'accessible

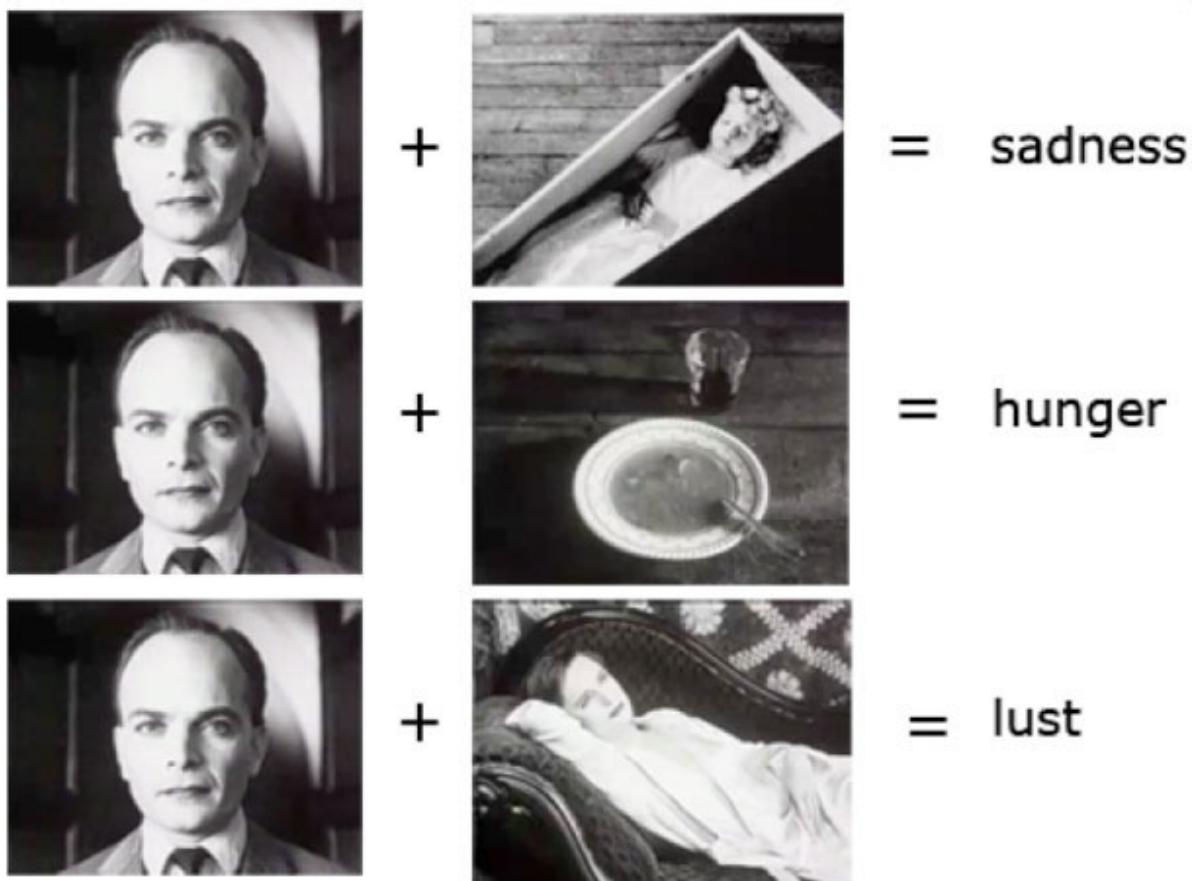


parce qu'il n'est pas destiné à être entièrement compris mais plutôt à être vécu. La même sensation que lorsque je suis face à une œuvre d'art et que j'ai un déclic. Voir cette œuvre m'a donné envie de comprendre le cinéma, de voir comment ces effets cinématographiques sont apparus, qui les a inventés. C'est aussi un moment qui m'a donné envie de m'intéresser à la vie de Godard en regardant ses interviews, de voir et comprendre ses films, et de revoir certains films comme Pierrot le fou qui m'avaient semblé froid au premier visionnage. Parmi les textes qui apparaissent à l'écran, il y a « Seul le cinéma ». Parce que Godard, comme ses congénères de la nouvelle vague, s'est intéressé à définir ce que seul le cinéma pouvait représenter. Pour eux il ne s'agit pas juste de raconter une histoire qu'on peut déjà raconter dans un livre, il s'agit d'utiliser tout ce qu'il a été possible de faire avec le son, l'image et le montage depuis que les frères Lumière ont trouvé comment fixer une image sur une pellicule.

Concernant le film, Godard utilise beaucoup le montage et les effets cinématographiques pour rapprocher des concepts, des visages d'acteurs ou des films. C'est ce qu'il appelle de façon abstraite une « image », comme une extension à l'écran des figures de style qu'on trouve en littérature. À ce propos, Godard cite à plusieurs reprises (pas dans le film) la règle édictée par Pierre Reverdy : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste ». On peut dire que les Histoire(s) du cinéma sont faites d'images.

« Seul le cinéma » ça signifie inévitablement utiliser les découvertes cinématographiques et les premières expérimentations au cinéma dont notamment celles qui datent de la période avant-gardiste comme le montage dynamique avec des cuts très rapides qui a été utilisé pour la première fois dans le film *La Roue* (1923) de Abel Gance. On appelle aujourd'hui cet effet la polyvision. Ici le montage rapide vire aux flashes de lumière clignotants à l'écran, d'où cette sensation d'hypnose que j'ai eue pendant mon visionnage. Un des effets les plus utilisés est la surimpression, qui consiste à superposer deux images ou plus sur la même portion de pellicule ou de vidéo. Habituellement utilisé au cinéma pour représenter des fantômes, des souvenirs ou des rêves, ici il est utilisé à outrance pour comparer deux photos et donner une sensation de réminiscence lorsque l'on voit une photo disparaître pour laisser place à une deuxième photo, bien souvent pas choisie par hasard. Godard a dit qu'il choisissait parfois une actrice parce que son visage lui rappelait celui d'une autre actrice, et bien ici il peut mettre en parallèle les deux visages à sa guise grâce à la surimpression. Plus généralement, le film explore aussi ce que l'on retient des films et donc le thème de la réminiscence des images. C'est pourquoi la surimpression va extrêmement bien à ce film et rend si bien à l'écran. Ainsi les histoire(s) ce sont aussi nos histoires individuelles, celles de nous, spectateurs, et des liens qu'on tisse avec certains films après leur visionnage. Pendant mon visionnage, je n'ai certes pas compris tous les rapprochements trouvés, mais je ne me suis pas ennuyé tant il y a de choses auxquels j'ai pu penser en voyant toutes ces images et ces textes défiler.

Ce choix de mettre en relation deux images ne vient pas de Godard ni de la nouvelle vague, mais remonte aux premières expérimentations des soviétiques à qui le cinéma doit beaucoup. L'effet le plus intéressant a été découvert par Lev Kuleshov, théoricien du cinéma et professeur dans la première « école de cinéma » de l'histoire. Kuleshov est le premier à avoir l'idée d'utiliser le montage pour donner l'impression qu'un personnage éprouve des émotions en regardant ou pensant à quelque chose. Je m'explique.



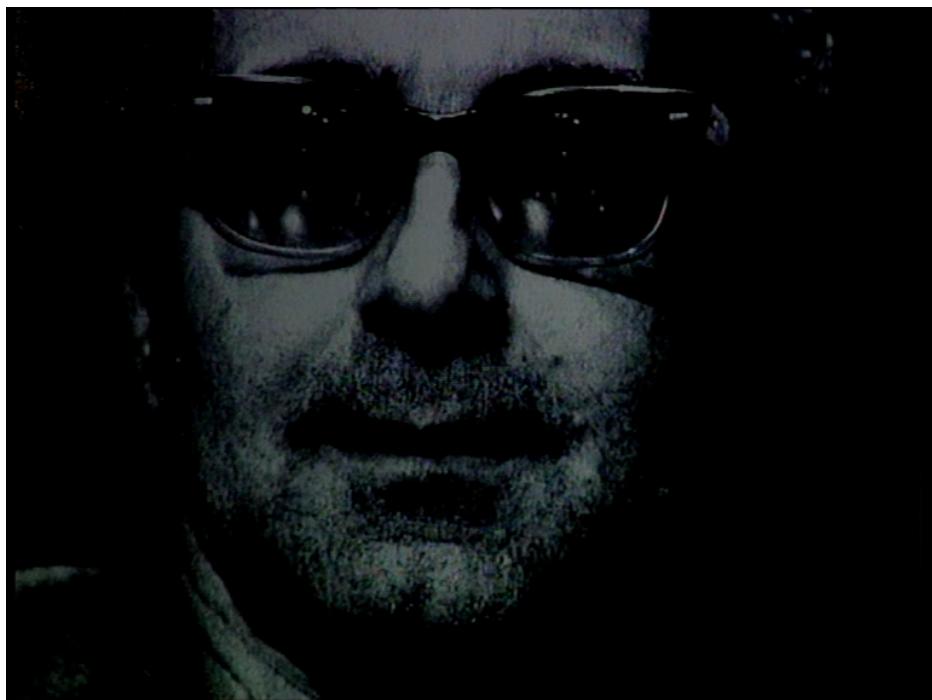
Dans l'image ci-dessus, trois séquences sont représentées. Il faut imaginer que la photo de l'acteur Ivan Mozhukhin reste pendant plusieurs secondes à l'écran, puis que l'écran montre une des photos parmi les trois pendant quelques secondes. Les deux images sont séparées par un simple cut. Kuleshov théorise que, puisque l'acteur est impassible et sans expression, et que « on » ressent généralement quand même l'émotion qu'il pourrait avoir en fonction de la deuxième image montrée à l'écran, alors il est possible avec un simple cut de donner l'impression que le spectateur peut deviner les pensées de l'acteur. A ce propos, Godard explique dans ses *Histoire(s) du cinéma* qu'une image qui a un sens ou qui est interprétable toute seule n'est pas exploitable au cinéma. Autrement dit, pour Godard, le cinéma est fait d'images qui n'ont de sens que lorsqu'elles sont mises en relation à travers le montage. Donc Godard voit le cinéma comme un art qui crée du rapport entre des images. Il n'est donc pas étonnant qu'il donne autant d'importance au mot « image » et à son sens abstrait.

D'une manière générale, le cinéma doit beaucoup aux soviétiques. Ils ont été les premiers à expérimenter et à se poser des questions sur la façon dont réagiraient les spectateurs face à ce qu'il y a à l'écran. Quelle est la durée des tirs ? Quel est l'angle de la caméra ? Comment les plans sont-ils montés ensemble ? Toutes ces questions viennent du cinéma soviétique. Pour eux, le cinéma doit être un moyen stratégique pour communiquer avec les masses et puisqu'ils ont déjà commencé à bloquer les importations américaines, ils sont prêts à investir pour créer la première école de cinéma de l'histoire et fabriquer la première génération de cinéastes russes indépendants dont font partie Eisenstein et Dziga Vertov.

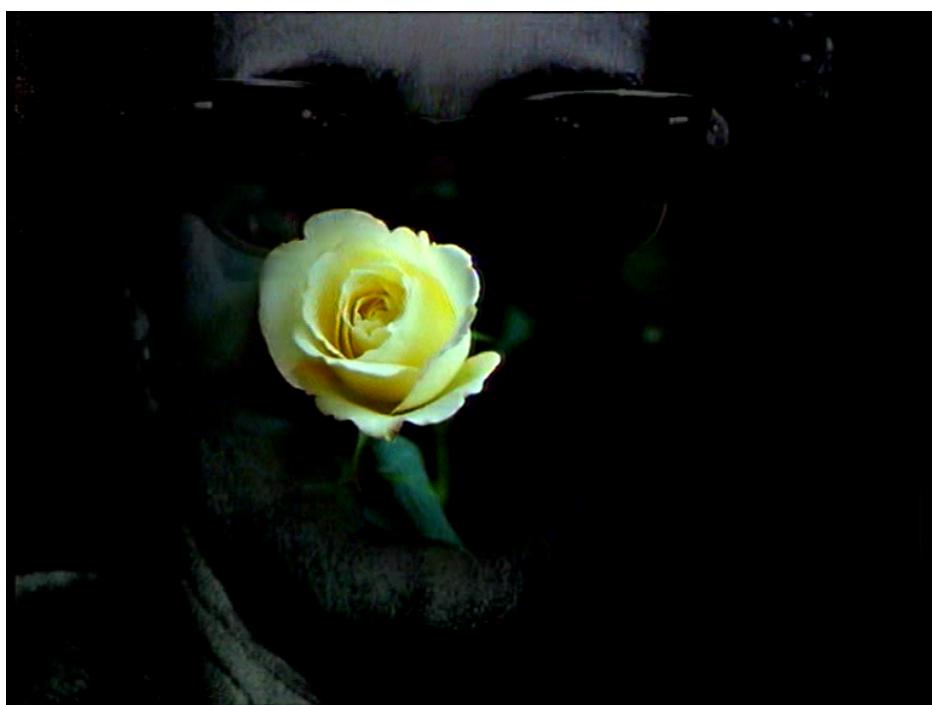
Je m'aperçois que j'ai assez peu montré d'images du films, alors que ce dernier m'a bien ému par moment. Autant y aller par la fin, par la dernière pierre de l'édifice d'images.



D'abord une fleur. Puis une photo, celle de quelqu'un qui nous est maintenant familier : Godard.



Puis, par des flashes de lumière, la fleur apparaît en surimpression au niveau de la bouche au lieu de l'habituel cigare.



Et enfin une citation : « Si un homme... 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 ».

La plus importante de ces histoires est peut-être celle de ce voyage initiatique, où Godard, à la manière de Dante, traverse le cinéma, écoute différentes histoires sur son passage, et avec lui le spectateur est invité à traverser le cinéma comme en un songe, avec pour preuve de son passage ces différentes images éparses qui lui resteront gravés dans la mémoire.