

Youssef Ishaghpour — On se trouve devant votre *Histoire(s) du cinéma* dans la même situation que vous, avec votre projet, votre « plan » que vous pensiez irréalisable, selon le poème de Brecht, et que vous avez pourtant réalisé. Un peu comme saint Augustin qui, voulant commencer un livre, a eu la vision d'un enfant qui essayait de transvaser toute l'eau de la mer dans un petit creux à l'aide d'une cuillère. On est toujours dans cette impossibilité, inutilité même, de tout dire là où il s'agirait plutôt de dire le tout. Ce qui peut se faire lorsqu'on crée « une forme qui pense », comme votre *Histoire(s)*. Mais « dire » ces *Histoire(s)* exigerait qu'on en élabore l'Idée platonicienne. Cela nécessiterait une ampleur de vue qui est probablement difficile à atteindre, sans une distance préalable par rapport à cette œuvre sans équivalent, non seulement à l'intérieur de l'histoire du cinéma, mais de l'histoire de l'art en général et même dans les manières de

faire de l'histoire. Cette distance demanderait une sédimentation temporelle pour que cette œuvre puisse se métamorphoser en Idée. Mais, en tant que spectateur, je suis encore dans une trop grande proximité par rapport à votre *Histoire(s)*. De quel genre d'histoire s'agit-il, d'ailleurs? Il n'y a rien de ce qu'on pourrait attendre d'un manuel didactique : on n'y décrit pas, selon l'ordre des dates et des faits et dans une succession chronologique, une suite d'événements, ou le recensement méthodique des techniques, des écoles et des œuvres. Vous vous situez au-dessous des péripéties, tout en les traversant, et aussi au-dessus, dans une perspective synthétique où le cinéma cesse d'être simplement le spectacle divertissant pour lequel on le tient généralement, ou bien une région délimitée, comme il l'est pour les cinéphiles, afin d'apparaître comme ce qu'il est : non seulement la forme majeure du xx^e siècle, mais le centre du xx^e siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastres à ses tentatives de rédemption par l'art. Ainsi, il s'agit du cinéma dans le siècle et du siècle dans le cinéma. Et ceci, comme vous le dites, parce que le cinéma projette, et parce que le cinéma consiste en une relation particulière du réel et de la fiction. En tant que par sa puissance le cinéma a été la fabrique du siècle ou, pour vous citer, a fait « exister le xx^e siècle », il est aussi important que tel ou tel grand fait historique, et à ce titre il peut venir à côté d'eux. Mais puisque ces événements ont été

aussi déterminés par le cinéma et ont été également filmés, à travers les actualités, par le cinéma, ils font partie intégrante du cinéma, et parce que, en tant qu'Histoire, ces événements ont agi sur le destin du cinéma, ils font partie de l'histoire du cinéma. « Histoire du cinéma, Histoire des actualités, actualité de l'Histoire », comme vous le répétez souvent. Il s'agit avant tout d'une œuvre et non d'un discours, et je comprends à la fois votre désir qu'on parle de ce qui est un film – et en même temps huit films – et vos réticences à en parler.

Jean-Luc Godard — C'est-à-dire non, pour le dire simplement, je n'ai pas un discours de savoir encyclopédique qui résumerait en disant j'ai voulu faire ceci ou j'ai fait cela. Pas du tout... C'est huit films réunis en un seul, les deux ensemble. C'est venu comme cela. Mais c'est huit chapitres d'un film qui pourrait en comporter des centaines de plus et surtout des annexes, comme des notes en bas de page, qui sont souvent plus intéressantes à lire que le texte lui-même... C'est un grand livre, avec huit chapitres principaux, et cette disposition n'a pas bougé en dix ans. C'était une espèce de lumignon pour éclairer, dire : on va dans cette direction, « Fatale beauté » ce n'est pas, disons, « Le contrôle de l'univers »... Pourquoi huit, ou plutôt quatre, avec des A et des B ? Parce qu'il y a quatre murs dans une maison, des trucs aussi naïfs.

Constellation et classement

Y. I. — Les coupes transversales ou verticales que vous avez faites pour constituer cet ensemble ont été faites au départ en fonction d'une Idée du cinéma, à partir des aspects différents du cinéma qui dessinent une Idée en forme de constellation.

J.-L. G. — Oui, huit constellations, ou quatre fois deux..., le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de retrouver, par les traces qui existent, d'autres constellations..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le présent et le passé entrent en résonance.

Y. I. — En fait de résonance entre le passé et le présent, il y a une relation interne de votre film avec le temps, même, pourrait-on dire, du temps sur le temps, une remémoration, qui est due aussi aux années qu'il a fallu pour le faire.

J.-L. G. — Sûrement, il a fallu beaucoup d'années, cela a pris beaucoup de temps, ce n'était pas préconçu ainsi, mais cela s'est fait ainsi. Et ce n'est pas plus mal, parce que si j'avais dû le faire normalement tout de suite, je ne pense pas que j'aurais pris moi-même ce temps-là. Le temps doit être subi quand même.

Y. I. — Il y a, au début de l'un des chapitres, deux photographies de vous : l'une de maintenant et l'autre qui est plus ancienne, et vous passez de l'une à l'autre, comme si l'on remontait dans le temps. Il y a donc ainsi non seulement cette remémoration par rapport au siècle ou par rapport au cinéma, mais aussi par rapport à vous-même, c'est-à-dire qu'il existe une dimension d'autobiographie dans le film qui est très importante, et je crois qu'indépendamment de votre situation dans l'histoire du cinéma ou de votre relation à cette histoire, il y a un rapport au temps avec tout ce que cela implique qui vient de la durée exigée pour la réalisation de ce film. Dans votre *Histoire(s) du cinéma*, et peut-être parce qu'il s'agit là de votre relation à l'histoire du cinéma, il existe un seul élément extérieur, un seul moment qui se situe à l'extérieur par rapport à votre film, comme un commentaire qui viendrait du dehors, et c'est votre dialogue avec Serge Daney.

J.-L. G. — Quand les *Histoire(s) du cinéma* ont été reprises par Gaumont, il y avait eu un arrêt de trois quatre ans. Je n'avais pas mené mon projet à bout, je n'avais fait que les deux premiers chapitres, alors qu'il y en avait huit en préparation. À l'époque Canal Plus ou beaucoup d'institutions n'avaient pas voulu les faire. Puis Gaumont a repris le projet, et tout à coup je me suis demandé comment j'allais faire, par où recommencer cette histoire. À l'époque des deux premiers chapitres, j'avais enregistré un certain

nombre de choses, sans savoir ce que j'en ferais, Alain Cuny lisant Élie Faure, Sabine Azéma disant un texte de *La Mort de Virgile* de Broch, Julie Delpy en jeune écolière lisant *Le Voyage* de Baudelaire... J'avais parlé aussi de ce projet qui n'était encore qu'en projet, où je décrivais : première « Toutes les histoires », deuxième « Une histoire seule », troisième « Seul le cinéma » et puis « Fatale beauté » et d'autres. Daney avait fait son article dans *Libération*. Mais il y avait eu un enregistrement de notre conversation : je lui disais comment je pense travailler un peu, la difficulté dans laquelle je me trouvais... J'avais donc cet enregistrement. Lorsqu'il a fallu que je recommence, j'avais besoin d'un nouveau point de départ. Chacune des parties commence avec une introduction, tous les débuts ont toujours été très pénibles, c'est très difficile, car il faut se lancer. Donc, je me suis dit que je partirais de cet enregistrement avec Daney. Ça faisait un peu télévision, c'est l'interview plus ou moins classique. Mais Daney était aussi pour moi la fin de la critique, telle que je l'avais connue et que je fais commencer à Diderot, de D à D, de Diderot à Daney, parce qu'il n'y a que des Français qui sont des critiques, parce qu'ils sont ainsi discutailleurs. C'est aussi parce que Daney résume assez bien, dans ce qu'il dit, la position qui était celle de la Nouvelle Vague...

Y. I. — Mais on a l'impression cependant que là aussi il s'agit moins, avec cette présence de Daney comme seul témoin, de chercher un regard exté-

rieur, une objectivation ou même une légitimation, que de vouloir intégrer, un peu à la manière de Hegel, l'extérieur à l'intérieur de votre film. Certes à Daney qui vous dit, à cause de la position de la Nouvelle Vague et de votre rapport à l'histoire du cinéma : « Toi seul », vous répondez : « Seul le cinéma ». Mais au fond je crois, et c'est pour cela que je pense que vous êtes essentiellement dans la tradition des poètes lyriques, qu'il s'agit d'une identité entre « Toi seul » et « Seul le cinéma », comme dans ces jeux que vous faites avec « Histoire et toi », bien que cela renvoie aussi à des histoires d'amour, mais, comme vous le montrez dans votre film, les histoires d'amour sont l'ordinaire du cinéma.

J.-L. G. — Il y a moi seul qui ai dit seul le cinéma... « Seul le cinéma », je l'avais dit avant, ça faisait partie des huit chapitres. Daney me permettait de commencer, de le suivre et d'aller ensuite ailleurs, ou s'il parlait de quelque chose de faire une simple illustration, qui ne soit pas comme quand on parle de Marilyn Monroe et qu'on met sa photo, mais de mettre une photo d'autre chose pour déjà introduire une idée... Après la Libération, il y a eu à un moment une certaine vogue de ce qu'on appellerait les « films poétiques », c'est-à-dire il y avait de la poésie ou du texte et puis il y avait simplement de l'illustration. Vous prenez un poème ou un texte et puis vous mettez simplement des photos ou des images dessus, ensuite vous vous apercevez soit que vous le faites et

que c'est banal, que c'est rien, soit que l'image que vous apportez entre dans le texte et que finalement le texte, à un moment donné, finit par ressortir des images, qu'il n'y a plus ce rapport simple d'illustration, que cela vous permet d'exercer votre capacité à penser et à réfléchir, et à imaginer, à créer. Cette forme simple, soit avec un interviewer, soit avec un poème illustré, vous permet de découvrir tout à coup quelque chose à quoi vous n'aviez pas pensé.

Y. I. — Avec un matériau de base, somme toute très restreint, on arrive à une impression d'immensité. C'est grand parce que ça projette. Le matériau est restreint, peut-être parce que vous ne disposiez pas de beaucoup de choses, mais d'un autre côté cela paraît comme une nécessité, parce qu'aucune forme ne peut se créer, sans ce qui est la base élémentaire de la forme : la récurrence, le retour, la répétition, différenciés, et c'est le travail sur l'image, mais aussi sur les sons, les paroles, les musiques, c'est le montage qui permet cela par la métamorphose d'un ensemble restreint. Mais malgré tout, manier une telle diversité de documents, non seulement les films, mais les actualités, les sons enregistrés, les livres, les peintures, d'une certaine manière les éléments d'une archive du xx^e siècle, et les distribuer en plusieurs ensembles a dû être un véritable casse-tête.

J.-L. G. — Je me demandais comment Cuvier avait fait. Une fois qu'on a classé les choses, il faut encore

les retrouver. J'avais un classement très simple et puis un classement avec des débuts d'élaboration. Mais alors l'ennui, c'est que j'avais commencé avec des débuts d'idée de séquences, j'avais beaucoup de cases spécialisées et je ne retrouvais plus ce dont j'avais besoin dans la case fondamentale, et alors je suis revenu à un truc simple : femme, homme, guerre, enfant, un truc très banal pour être au moins sûr de retrouver les choses, et aujourd'hui parfois j'en cherche et je ne les retrouve absolument pas, je sais qu'elles sont là, mais je ne les retrouve pas. Ce qui est une idée à la Borges aussi : la base, la démonstration, est dans l'une de ces chemises, mais on ne la retrouve pas, et même si on la voit à un moment donné, on ne pense pas que c'est elle tellement on y pense.

L'angle et le montage

Y. I. — Quand j'avais lu *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, le livre que vous aviez publié dans la collection « Ça cinéma », j'avais été très frappé par l'histoire de l'invention de l'angle comme la condition de l'invention du montage, chez Eisenstein surtout, mais dans le film il y a tellement de choses que cette invention de l'angle n'a plus été abordée directement.

J.-L. G. — Quand je disais « Seul le cinéma », c'était aussi pour dire qu'il n'y a des images comme ça