

Admirable tremblement d'image

Le 13 septembre 2022 disparaissait à 91 ans, le cinéaste qui poursuivait deux missions d'apparence opposée.

D'une part, réaliser des films qui furent autant d'occasions de démontrer la puissance figurative spécifique du cinéma et simultanément exprimer son impouvoir pour changer ce contre quoi il s'indignait, s'insurgeait ou se lamentait. En avançant que fatale est la beauté – « Fatale beauté » est le titre d'un chapitre des *Histoire(s) du cinéma* (1998) – Jean-Luc Godard a rappelé fréquemment avec tristesse, l'insuffisante efficacité de l'art pour agir sur le monde et dont le cinéma fut l'ultime expérience héritière du Romantisme et de la Modernité.

Plus de cinquante films, courts et longs métrages, essais et fictions, ont décliné cette déception et tenté d'apporter, simultanément, des réponses qui font écho à la question aux résonnances ontologiques posée par André Bazin : qu'est-ce que le cinéma ?

Jean-Luc Godard n'y-a-t-il pas répondu dans un tourment partagé par la plupart des artistes modernes et dont Alberto Giacometti témoigna un jour ? Obsédé par le devoir de la ressemblance, le peintre-sculpteur interrogea un jour Jean Genet : « il faut copier ce que l'on voit, non ? » et se résignant immédiatement, il ajouta : « et en même temps, il faut faire un tableau ». Godard se résigna également : il lui fallut également imaginer des films en s'accommodant du devoir de la vraisemblance.

D'autre part, le cinéaste eut l'obsession ininterrompue de marquer comme une évidence la place que l'art du film occupe parmi les autres arts. Cette place, revendiquée par d'autres cinéastes avant lui (Gance, Epstein, Buñuel, Welles...), ne relevait pas de la perspective synthétique d'une « œuvre d'art totale ». L'auteur de *Passion* (1982) voulait vérifier (voir) et expérimenter (pratiquer) les zones d'intersections et d'interactions entre tous les arts depuis le balcon du cinéma dont la vertu méthodologique essentielle est le montage, cette « fraternité des métaphores ».

Jean-Luc Godard se réclama durablement de sa précocité activité de critique et considéra le montage comme un véritable *organon*, un instrument de pensée au service de tous les arts (« une pensée qui forme une forme qui pense »). Du montage, il inaugura des capacités éclairantes et dénonça ses utilisations confuses et maniérées. Aussi, dans des disciplines variées de la création visuelle, de nombreux artistes de la seconde moitié du xx^e siècle se référèrent à l'œuvre godardienne pour la fertilité inventive de ses audacieux rapprochements d'images et de son art du fragment.

Héritier des cinéastes encore silencieux (Murnau et Eisenstein) et de ceux éloquentement sonores (Renoir et

Admirable trembling of the image

On September 13, 2022, we lost a 91-year-old filmmaker who had set himself two apparently contradictory missions.

On the one hand, to make films that each demonstrated the specific figurative power of cinema while simultaneously expressing its powerlessness to change that which it raged or rose up against or simply lamented. By suggesting that beauty is fatal – “Fatale beauté” [“Fatal beauty”] is the title of a chapter in *Histoire(s) du cinéma* (1998) — Jean-Luc Godard often sadly reminded us of art’s insufficient ability to have an effect on the world, through that effort of which cinema, the heir to Romanticism and Modernity, was the final experiment.

Godard expressed his disappointment in more than fifty films, shorts and features, essays and fictions, while simultaneously attempting to find answers to André Bazin’s ontologically resonant question: What is cinema?

Surely Jean-Luc Godard’s answers came out of the torment shared by most modern artists, and once put into words by Alberto Giacometti. Obsessed by the duty of resemblance, the painter-sculptor once asked Jean Genet: “One has to copy what one sees, right?” Then, immediately resigning himself, he added: “And at the same time, one has to make a painting.” Godard also resigned himself; he also had to imagine films while making do with the duty of verisimilitude.

On the other hand, he was in the grips of a constant obsession with recognizing as a self-evident fact the place that the art of film occupied among the other arts. This place, claimed by other filmmakers before him (Gance, Epstein, Buñuel, Welles...), was not related to the synthetic perspective of the “total work of art.” The maker of *Passion* (1982) wanted to verify (see) and experiment with (use) the zones of intersection and interaction between all the arts from the position of cinema, whose essential methodological virtue is montage, that “fraternity of metaphors.”

Jean-Luc Godard, who always remained vocally faithful to his precocious activity as a critic, considered montage as a real organon, an instrument for thought at the service of every art form (“a thought that forms a form that thinks”). He inaugurated illuminating capacities of montage and condemned those uses of it that were muddled and mannerist. It follows that in various disciplines of visual art, many artists of the second half of the twentieth century refer to Godard’s body of work for the inventive fertility of its audacious comparisons between images and its art of the fragment.

An heir to the filmmakers who remained silent (Murnau and Eisenstein), to those who eloquently used sound (Renoir and Rossellini) and to the auteur who ideally achieved the

Rossellini), et de celui enfin, qui en accomplit idéalement le lien (Lang), Jean-Luc Godard fut déchiré entre le récent passé (l'Histoire du xx^e siècle dont le cinéma est le miroir) et la proximité du futur (les illusions de l'engagement politique).

Avec ses *Histoire(s) du cinéma*, Godard se risqua alors à une mise en abyme inédite : faire l'histoire d'un art dont les moyens techniques de la ciné-photographie permettent l'enregistrement de l'Histoire.

Jugé comme un moraliste à l'humeur ombrageuse, enseignant autoritaire donneur de leçons, bon client paradoxal et cruel des médias, scientifique amateur, il dénia tout professionnalisme (au sein d'une supposée profession). Pour lui, bien qu'ayant emprunté éphémèrement les voies de l'action militante, c'est moins le monde qu'il faut changer qu'inventer des principes esthétiques et poétiques pour le *supporter autrement*. C'est ainsi que ce sont singulièrement mêlées dans *Pierrot le Fou* tant aimé d'Aragon, la mélancolie de Baudelaire et l'utopie de Rimbaud.

Au terme de ce qu'il n'était plus permis d'espérer au mitan du xx^e siècle en matière d'innovation cinématographique, Jean-Luc Godard est le premier cinéaste qui puisa dans le pressentiment de la disparition prochaine du cinéma, l'aubaine désespérée d'une ultime Vague que la pudeur progressiste des années soixante nomma Nouvelle.

Godard confia finalement que l'erreur de celles et ceux qui incarnèrent cette vague nouvelle fut d'imaginer qu'ils vivaient un *début* en fréquentant la Cinémathèque française fondée par Henri Langlois. Trente ans plus tard, l'infatigable cinéophile confessa dans son grand œuvre *Histoire(s) du cinéma* que c'était une *fin*.

Au passage des années 2000, cette lucidité encouragea Jean-Luc Godard à concevoir des œuvres aux allures testamentaires, orientation amorcée en 1994 par *JLG/JLG*, *autoportrait de décembre*.

En fait, loin d'ordinaires messages funéraires, c'est dans la manière de montrer ses œuvres et de les partager que le cinéaste organise sa *sortie* du cinéma en profitant de ce moment rétrospectif pour inventer encore, pour innover toujours.

On présageait depuis les *Histoire(s) du cinéma*, l'exposition du Centre Pompidou intitulée « Voyage(s) en utopie, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu », et ses films réalisés depuis 2014 – *Adieu au langage* et en 2018 *Le Livre d'image* –, qu'à l'instar des artistes majeurs de l'histoire de l'art occidental, Jean-Luc Godard offrirait une vision et une leçon artistiques et philosophiques à la faveur d'une œuvre ultime.

Déjà, *Le Livre d'image* fut un objet temporel exposé, relevant de la littérature et du film, et circula telle l'itinérance d'une exposition (Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre des Amandiers de Nanterre, Château de Nyon), plutôt qu'une diffusion selon les principes habituels de l'exploitation cinématographique. Ce film fit accomplir à son auteur un pas décisif vers l'*exposition cinématographique*.

link between the two (Lang), Jean-Luc Godard was torn between the recent past (the history of the twentieth century, of which cinema is the mirror) and the proximity of the future (the illusions of political commitment).

With his Histoire(s) du cinéma, Godard dared to carry out an unprecedented mise en abyme: to tell the history of an art whose technical means of cine-photography allow history to be recorded.

Often considered an irritable moralist, an authoritarian, didactic know-it-all, a paradoxical, cruel, but irresistible sparring partner for the media, and an amateur scientist, he denied all professionalism (from within a supposed profession). Though he briefly followed the paths of militant activism, Godard was less intent on changing the world than on inventing aesthetic and poetic principles to find different ways to bear it. And so Aragon's beloved Pierrot le Fou singularly blends Baudelaire's melancholy and Rimbaud's utopia.

At the end of an un hoped-for period of cinematic innovation in the mid-twentieth century, Jean-Luc Godard was the first filmmaker who drew from the premonition of cinema's forthcoming disappearance and found the desperate opportunity for a final Wave that 1960s progressist modesty called New.

Godard ultimately admitted that the error made by those who embodied this new wave was to imagine that they were experiencing a beginning when they attended the Cinémathèque Française founded by Henri Langlois. Thirty years later, the tireless cinephile confessed in his great work Histoire(s) du cinéma that it was an end.

As he passed into the 21st century, this lucidity encouraged Jean-Luc Godard to conceive works that appeared like final statements, testamentary summations, an orientation begun in 1994 with JLG/JLG, autoportrait de décembre.

In fact, far from leaving ordinary funerary messages, Jean-Luc Godard used his way of showing and sharing his work to organize his exit from cinema, taking advantage of this retrospective moment to continue to invent, and to always innovate.

Since Histoire(s) du cinéma, the Centre Pompidou exhibition entitled "Voyage(s) en utopie, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu," and the films Goodbye to Language (2014) and The Image Book (2018), some had predicted that like the major artists of the history of Western art, Jean-Luc Godard would offer a final artistic and philosophical vision and lesson through one final work.

The Image Book had already been an exhibited temporal object, as much literature as film, and was toured like a museum exhibition (Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre des Amandiers de Nanterre, Château de Nyon), rather than being shown according to the usual principles of film distribution. This film allowed its maker to take a decisive step toward the cinematic exhibition.

Finally, "Scénarios" ["Scenarios"] is the title Jean-Luc Godard chose for a work completed on the eve of his

Enfin, *Scénarios* est le titre que Jean-Luc Godard a choisi de donner à une œuvre achevée la veille de sa mort volontaire. Bien que projetée, l'œuvre exige les cimaises muséales et se détourne de l'écran des ombres mouvantes.

C'est un diptyque : «ADN, éléments fondamentaux» et «IRM, Odyssée».

L'ADN est la signature biologique qui constitue la singularité d'un sujet humain.

L'IRM est l'imagerie médicale qui découvre la détresse du corps fragilisé.

Entre ces deux pôles qui évoquent la genèse et le déclin, se déploie un scénario en quelque sorte, une *histoire* faite de notes et d'images entremêlées, réunies et montées en 18 minutes.

Jean-Luc Godard écrivait, rassemblait et assemblait des feuilles de revues et de journaux, se promenait dans les livres et copiait.

La cueillette était inlassable : le découpage et le collage fixaient et classaient les affinités visuelles ou conceptuelles dans des cahiers comparables à ceux des peintres, des sculpteurs et à ceux scolaires des enfants : «ça, je sais faire, coller des photos, trouver de l'argent pour acheter l'appareil de photo; les ciseaux, le cahier, louer la table pour mettre le cahier dessus, la maison pour mettre autour de la table, et acheter le cigare pour tirer dessus pendant que je fais tout ça. Ne pas en avoir marre de ne pas se marrer d'une image de marée basse. Démarrer dans l'affection et les bruits neufs, disait plus simplement Rimbaud.»¹

Au fur et à mesure que les mains devinrent inopérantes pour fabriquer un film – le clavier de l'ordinateur se substitua aux ciseaux et à la table de montage, les pixels aux pellicules –, le cinéaste du *Livre d'image* imagina ses films sur les pages de ses cahiers. Il confessa un jour : «si un aveugle me demandait "as-tu deux mains?" ce n'est pas en regardant que je m'en assurerai. Oui, je ne sais pas pourquoi j'irai faire confiance à mes yeux si j'en étais à en douter. Oui, pourquoi ne seraient-ce pas mes yeux que j'irais vérifier en regardant si je vois mes deux mains?» Les cahiers furent nombreux, photocopiés fréquemment pour circuler et convaincre celles et ceux décisifs pour produire ses films. Ces travaux de collage méticuleux et précieux qui tentaient de retrouver une «enfance de l'art», héritaient du peintre qu'il fut et du typographe-graphiste dont il connut un exceptionnel exemple familial². Cette double influence plastique lui donna le goût de la composition élégante de ses génériques et des textes incrustés en transparence sur ses images. Aussi, plus que de la mise en scène, les *Histoire(s) du cinéma* furent de la mise en pages.

Les cahiers de collages de Jean-Luc Godard, véritables journaux intimes, laboratoires de montage, sont la mémoire de sa pensée en mouvement.

1. Jean-Luc Godard, cahier de collages *Le travail et l'amour*, 1981, Collection particulière.

2. Son oncle Maximilien Vox. Voir Paule Palacios, *VOX/JLG, du plomb au film*, Les éditions de l'Œil, 2024.

voluntary death. Though projected, the work requires museum picture rails and turns away from the screen of moving shadows.

It is a diptych: "ADN, éléments fondamentaux" ["DNA, fundamental elements"] and "IRM, Odyssée" ["MRI, Odyssey"].

DNA is the biological characteristic that constitutes the singularity of a human subject.

MRI is the medical imagery that reveals the distress of the weakened body.

Between these two poles alluding to genesis and decline, there is a kind of scenario, a story composed of notes and images mixed together, gathered and edited in 18 minutes.

Jean-Luc Godard wrote, gathered and assembled pages from magazines and newspapers, wandered through books and copied things down.

His collecting was tireless: by cutting things out and collaging them, he set and classified visual or conceptual affinities in notebooks comparable to those of painters and sculptors and the school notebooks of children: "this is something I know how to do, gluing photos, finding money to buy the photo camera; the scissors, the notebook, renting the table to put the notebook on it, the house to put around the table, and buy the cigar to puff on it while I'm doing all that. Not getting sick of laughing at an image of low tide. Starting off in affection and new noises, as Rimbaud more simply put it."¹

As his hands gradually became ineffective to make a film—the computer keyboard replaced the scissors and the editing table, the pixels the celluloid—the maker of The Image Book imagined his films in the pages of his notebooks. One day he confessed: "if a blind man asked me 'do you have two hands?' I wouldn't make sure of it by looking. Yes, I don't know why I'd go and trust my eyes if I'd come to doubting them. Yes, why wouldn't it be my eyes that I was checking on by looking to see if I see my two hands?" There were many notebooks, frequently photocopied to circulate among and convince those who had the power to produce his films. These meticulous, precious collages that attempted to return to "a childhood of art" reaped the legacy of the painter he had been and the typographer-designer of which he had known an exceptional example in his family.² This double plastic influence gave him the taste for the elegant composition of his credit sequences and the texts laid over his images. More than mise en scène, Histoire(s) du cinéma was an achievement in mise en page—page layout.

1. Jean-Luc Godard, collage notebook *Le travail et l'amour* [Work and love], 1981, private collection. Translator's note: The second to last sentence of this quote features a typically untranslatable Godardian play on words—"Ne pas en avoir marre de ne pas se marrer d'une image de marée basse"—in which Godard plays on the similarities between the adverb "marre" ["to be sick of"], the verb "marrer" ["to laugh"] and the noun "marée" ["tide"].

2. His uncle Maximilien Vox. See Paule Palacios, *VOX/JLG, du plomb au film*, Les éditions de l'Œil, 2024.

Scénarios est un adieu et l'épreuve d'une déploration funèbre et sublime qui s'achève sur le dernier autoportrait de l'artiste Jean-Luc Godard, assis sur son lit, à demi dénudé.

Ne cachant rien de l'usure de son corps, il recopie avec obstination un passage d'un texte de Jean-Paul Sartre (*Situations IV*), un apologue logique et drolatique consacré au peintre Wols.

Pour définir l'enseignement des grandes œuvres ultimes, Gaëtan Picon, un des plus importants historiens de l'art français, ami et exégète-critique d'André Malraux (ce qui n'est pas anodin ici), évoque « l'admirable tremblement du temps » émis par ces œuvres. Certaines d'entre elles, dit-il, « suggèrent le sentiment d'une naissance. Et la naissance est nudité. Comme si le terme était l'éclosion de quelque chose qui n'a pas encore vu venir le temps, comme s'il fallait annuler toute histoire pour que vienne cette voix personnelle à travers quoi s'exprime l'inconditionné du premier instant, quand le jour vient de se séparer de la nuit. Origine retrouvée, mais par l'effacement, l'épuration³. »

En effet, quelques œuvres d'art majeures léguées à l'humanité par des artistes au terme de leur vie nous émeuvent par la fébrilité de leur(s) geste(s) et par la liberté de leurs décisions formelles dont ils ne craignent plus l'opprobre.

Scénarios appartient à cette catégorie d'œuvres ultimes et définitives.

Jean-Luc Godard's collage notebooks, both private journals and laboratories of montage, are the memory of his thought in motion.

Scénarios is a goodbye and the ordeal of a funereal and sublime lament that ends with the last self-portrait of the artist Jean-Luc Godard, sitting on his bed, half naked.

Hiding nothing of the deterioration of his body, he stubbornly copies out a passage from a text by Jean-Paul Sartre (Situations IV), a logical and droll apologue about the painter Wols.

To define the teachings of great last works, Gaëtan Picon, a French art historian of the first importance and a friend and scholar-critic of André Malraux (which is not insignificant in this context), refers to the "admirable shaking of time" produced by these works. Some of them, he writes, "suggest the feeling of a birth. And birth is nudity. As if the term were the spawning of something that has not yet seen the time come, as if all of history had to be cancelled for there to arise this personal voice through which the unconditioned nature of the first instant is expressed, when the day has just separated from night. An origin recovered, but through erasure, purification."³

Indeed, a few major works of art left to humankind by artists at the end of their lives move us through the restlessness of their gesture(s) and with the formal decisions for which they no longer fear disgrace.

Scénarios belongs to this category of final and definitive works.

Translated from the French by Nicholas Elliott.

3. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Lausanne, Albert Skira, 1970, p. 29.

3. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Lausanne, Albert Skira, 1970, p. 29.