Déshumanisation de l'homme, déshumanisation du monde dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

Marilena KARRA
Université Toulouse II Jean Jaurès

Résumé : L'objectif de cet article est d'examiner la représentation de la déshumanisation de l'homme et du monde élaborée dans le cadre du film de Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma (1988-1998). Plus précisément, on vise à aborder une approche critique du concept d'homme en deux axes : premièrement, du point de vue de sa première signification en tant qu'être humain et deuxièmement, du point de vue de la masculinité. Ce qui est proposé est d'approfondir la conceptualisation de l'histoire proposée par le cinéaste, suivant laquelle toutes les histoires sont l'œuvre de la sexualité et de la guerre. C'est pourquoi on propose de parler en même temps de ces grandes histoires de l'amour et de la mort, de la sexualité et de la guerre, ou encore, d'examiner si la déshumanisation du monde, aux termes godardiens, suggère aussi l'appel à la création d'une humanité féministe.

Mots clés : déshumanisation, cinéma, humanité, sexualité, guerre, Godard.

Introduction

Le film godardien est constitué de quatre chapitres, chacun divisé en deux parties, composant huit épisodes réalisés entre 1988 et 1998. Dans cette série d'épisodes, nous pouvons voir une histoire expérimentale du cinéma ou, plus profondément, une histoire figurale - ni linéaire, ni chronologique - qui correspond, d'une part, à l'histoire violente du XX^{e} siècle et, d'autre part, à la mémoire et à l'archive personnelle de l'auteur. À notre sens, dans le cœur du rapport cinéma - violence - histoire, s'est glissée la critique de la catégorie de l'homme et de son ambivalence. La définition de la nature humaine par rapport à l'idée de l'homogénéité, ainsi que l'idée du progrès historique, qui transforme l'homogénéité à un temps complètement vide, pour le dire avec les mots de Walter Benjamin, ce sont des idées dont la critique a été proféré d'une manière systématique au début du XX^{e} siècle dans la même époque où la première vague féministe déclare son opposition au patriarcat.

Selon Furetière, l'homme est d'abord un animal raisonnable (définition philosophique), mais, d'un point de vue moral, l'homme est, en même temps, le meilleur et le plus méchant des animaux du fait qu'il se distingue en homme charnel et en homme spirituel (Furetière, 1690, pp.1034-1035). Il y a une certaine nature au cœur de la catégorie de l'homme qui permet d'exclure les êtres mythiques et les femmes de sa définition et plus encore elle permet, étant liée à la théologie, de la configurer par rapport à une certaine conception de l'homogénéité dans la mesure où l'homme est fils d'Adam et le mot grec « homos » signifie la partie du corps, précisément, le bras. Pour le dire plus explicitement, en première approche, nous découvrons dans la conception de l'homme les caractéristiques de l'homogène et de l'identique, un processus continu sans écarts, et, de ce point de vue, une première critique de ce visage humain concernera les rapports de la différence et de l'identité, du moi et de l'autre.

Ce qui est proposé est d'approfondir la conceptualisation de l'histoire proposée par le cinéaste en insistant sur la critique du visage humain, conceptualisation de l'histoire suivant laquelle toutes les histoires sont à la fois des histoires de la sexualité et de la guerre. D'une part, la guerre dans Histoire(s) du cinéma est un rappel, ou, avec les mots du cinéaste imprimés sur l'écran, « la guerre est là » malgré le fait qu'elle vient de l'Autrefois. En outre, le film, en devenant partie des histoires de la guerre, d'une guerre toujours actuelle, ne se trouve pas seulement au présent mais dans les trois dimensions temporelles. Le film est manifesté devant les yeux du spectateur au présent, mais il recherche aussi les souvenirs passés, souvenirs qu'ils se recréent au futur. D'autre part, le cinéma devient partie et critique à la fois des hommes de ce monde qui continuent à violer, puisque la possession du monde va passer, au sein d'Histoire(s) du cinéma, par la possession du corps des femmes.

C'est pourquoi nous proposons de parler en même temps de ces grandes histoires de l'amour et de la mort, de la sexualité et de la guerre, ou encore, d'examiner dans quelle mesure la déshumanisation du monde, en termes godardiens, suggère aussi l'appel à la création d'une « humanité féministe » pour utiliser un concept introduit par Donna Haraway (Haraway, Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes, 2007, pp.221-222 ; Godard, Histoire(s) du cinéma, 1988-1998, 1b, 7 :42,0 - 8 :18,0). La problématisation de l'homme en tant que catégorie philosophique et point de départ d'un certain modèle épistémologique à la fois va être examinée dans les pages qui suivent dans la mesure où nous rencontrons des affinités entre les interrogations de Haraway et du film godardien.

Chez Godard, à chaque fois que les guerres, la volonté de puissance, vont corrompre l'état d'enfance du cinéma, nous voyons à l'écran des femmes violées, humiliées, offensées. Les femmes ne sont pas les seules victimes de la volonté de puissance qui s'empare du monde et du cinéma, les auteurs sont de même humiliés et offensés ou, en général, les hommes provoquent aux autres hommes une humiliation telle que nous découvrons chez Godard une oppression qui gouverne les nations et les peuples (Scemama, 2006, p.100). Une longue chaîne d'oppressions trouve sa figure dans Histoire(s) du cinéma. Notre question principale est donc : ce qui reste de l'homme ou de la rationalité, qu'il incarnait, nous permet de réfléchir de nouveau sur l'actualité de sa dignité au-delà des occasions de l'horreur, sur la possibilité d'une rupture avec la

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

longue histoire du patriarcat ? Est-ce possible de reconstruire la catégorie d'humain en prenant en compte l'histoire du XX^{e} siècle, en problématisant aussi ce qui était précédemment l'humanisme ?

Pour répondre aux questions précédentes, et étant donné que notre interlocuteur principal est Jean-Luc Godard, il faudrait préciser en première approche ce qu'entendons-nous par la figure cinématographique de l'histoire ou, plus simplement, les manières à partir desquelles l'histoire s'éloigne de la tradition du récit en devenant partie de la pratique cinématographique. En suivant une réflexion deleuzienne, nous pensons qu'une rencontre des disciplines de l'histoire et du cinéma est possible lorsque l'une de ces disciplines s'aperçoit qu'elle doit résoudre avec ses propres moyens un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre (Deleuze, 2003, p.265). L'histoire figurale ou, pour le dire autrement, la manifestation d'une certaine figure (méta)historique par/à travers ou en rencontre avec le cinéma introduit une comparaison intrinsèque des disciplines elles-mêmes, une complexité et une diversité écartée dans la description du cadre historique (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, pp.31-33). La figure cinématographique de l'histoire étant comparatiste, multiple et fragmentaire s'oriente vers la restauration du passé opprimé en l'enregistrant et en effaçant le « contexte » homogène des époques bien déterminées, d'une homogénéité provoquée par l'idéologie du progrès historique, pour réussir à manifester dans la figure l'œuvre elle-même d'une époque (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.36).

> Pourtant, le passé opprimé et sa remémoration, étant un point de vue aveugle de l'histoire des vainqueurs du XX^{e} siècle, nous incite à le refaire. Dans ce point de vue aveugle, nous découvrons les figures cinématographiques godardiennes, leur intensité, et leur capacité de se rencontrer avec l'irreprésentable et le silencieux dans le flux du temps historique. La guerre, la violence, l'extermination, le trauma font une véritable césure dans l'histoire du cinéma, césure étroitement liée à l'histoire du siècle, ils font rupture sur l'écran (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.20).

1 « La guerre est là »

Toutes les guerres du XX^{e} siècle sont au centre d'intérêt du cinéaste dans le film Histoire(s) du cinéma comme dans sa filmographie toute entière. L'expérience de la guerre change irréversiblement l'histoire du cinéma, mais plutôt elle change la direction des réflexions sur la reconstitution de l'histoire en images en interrogeant la responsabilité et la morale de cette reconstitution. Nous voulons souligner cette expression : « toutes les guerres ». Dans les deux premiers épisodes 1a - Toutes les histoires et 1b - Une histoire seule, nous trouvons une analyse simultanée et une comparaison intrinsèque des guerres mondiales, des guerres civiles et des révolutions. De même nous découvrons aussi une approche simultanée du rêve et de la terreur, de l'utopie et du totalitarisme. Quand le spectateur voit la fameuse séquence de l'Octobre d'Eisenstein, nous entendons l'historien-cinéaste, Jean-Luc Godard, qui profère « Archipel goulag » en se référant au livre d'Alexandre Soljenitsyne (Godard, Histoire(s) du cinéma, 1988-1998, 1a, 13 :45,8 - 14 :55,1). Et le moment où nous entendons « Histoire du cinéma, Histoire de l'actualité, avec un s, avec ss », nous voyons Hitler, nous voyons ses mains, nous

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

sommes incités à réfléchir sur la culpabilité du cinéma, sur le silence par rapport à la seconde guerre mondiale, par rapport au nazisme, à l'extermination et à la Shoah (Godard, Histoire(s) du cinéma, 1988-1998, 1a, 31 :32,6 - 32 :14,8). La guerre dans Histoire(s) du cinéma est un rappel, c'est à la fois une mémoire qui revient toujours vers le présent, un moment de rencontre du réel et du virtuel.

Ce qui intéresse plutôt Godard c'est la revalorisation esthétique et historique à la fois du cinéma à travers la représentation de l'extermination des Juifs d'Europe (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.173). Par conséquent, la question qui se pose est la suivante : quelle est la responsabilité du cinéma par rapport au filmage de la mort de masse ? Contre toute esthétisation de la mort, Jean-Luc Godard se tourne vers la schématisation d'une morale de la représentation, dans une première approche, en se référant au travail de Resnais dans Nuit et Brouillard, puis dans Hiroshima mon amour (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.174).

Le passé opprimé, qui s'est manifesté par le cinéma, correspond à un regard opprimé et caché, un regard qui pourrait recontextualiser les grands événements du siècle précédent dans l'esprit du comparatisme, par la création d'une figure commune mais non plus totalisante, d'une figure fragmentaire et sérielle. Ce sont les regards féminins, et juxtaposés à la grande histoire de l'oppression, cette entrée paradigmatique à la catastrophe, ce sont ces regards, qui disent d'une manière silencieuse que l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination elle-même, ce sont ces regards, qui deviennent exception à la règle d'une certaine humanité des hommes. Hiroshima mon amour (1959) de Resnais, comme Europa 51 de Rossellini, ce sont deux films cités par Godard, ce sont deux paradigmes caractéristiques de ce regard féminin (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, pp.55-56).

Dans un monde qui ne peut pas rester innocent, les femmes regardent, elles font un appel, un rappel à ce qui ne devrait jamais être oubliable. Elles demandent la fabrication d'une certaine image, non plus d'une représentation esthétisante, mais d'une image qui, contre toutes les illusions humanistes, refait le monde. Alain Resnais pose la question sur l'image, il la pose en voyant pour la première fois en mai 1945 les documents photographiques des camps d'extermination :

> J'ai vu ces images en mai 1945. Comment les oublier… On avait étendu des rumeurs sur l'existence de ces camps, mais ce n'est pas du tout la même chose que d'être placé devant les images. Face à l'image, on ne détourne pas la tête, on ne peut plus ignorer. (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.64)

Malgré le fait que le chemin entre la vie et la mort n'est pas représentable, la fabrication et la diffusion des images par rapport à l'extermination ont été considérées indispensables pour la remémoration de la Shoah après-guerre. Pour utiliser une thèse défendue par Rivette, le cinéma ne peut pas rester comme avant, il a basculé irréversiblement (Rivette, 1963 ; de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.72). La vraie question est : comment donner forme cinématographique à un processus de déshumanisation de l'homme dans les camps de la mort ?

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Ce qui cherchent Rossellini, Resnais, mais aussi Godard, c'est une conception de l'image véritablement antagonique avec toute esthétisation et reconstitution de la mort de masse, ils recherchent à fabriquer une image qui concernera plutôt un palimpseste dans lequel l'extermination sera le sous-texte (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, pp.102-103). Il ne s'agit pas de filmer le plus vraisemblablement possible la mort de masse, mais de trouver juste une image, fabriquée par le montage qui permet de représenter l'extermination par l'écart (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.175). Pour le dire plus explicitement, ces trois cinéastes cherchent une configuration, et non plus un geste imitatif des documents écrits.

Les éléments principaux de ce palimpseste peuvent se résumer dans les aphorismes suivants : la morale est affaire de l'image et de sa technique de fabrication, le récit doit être brisé, le nouveau cinéma revient vers le concret, il est intrinsèquement politique, puisqu'il concerne d'abord un cinéma des corps, des affects et des désirs. La mémoire traumatique, fragile, fuyante et douloureuse devient objet d'un style elliptique, d'une forme cinématographique fragmentaire (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.143, 153, 157-158, 178, 189, 194). Depuis les années de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard défend ce nouveau réalisme, et il affirme :

> J'ai voulu rejoindre le réalisme que j'avais manqué dans A bout de souffle, le concret. Le film doit témoigner sur l'époque […] Nous ne pouvons pas vous pardonner de n'avoir jamais filmé des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu'elles sont.(de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.158, 178)

Montrer les choses telles qu'elles sont n'est pas une imitation, c'est, comme le souligner Louis Aragon à propos du film godardien Pierrot le Fou en 1965, refaire le monde à sa façon (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.275 ; Aragon, 1965). Pour Godard, le film peut rendre visible l'histoire, précisément, l'histoire incarnée à travers le montage, la vraie invention du cinéma et la vraie figure cinématographique de l'histoire, qui, en rapprochant deux objets, deux personnes, deux temps ou idées, fabrique une image historique (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, pp.263-265). Pour Jean-Luc Godard, l'histoire est rapprochement et le cinéma manifeste l'histoire des affects, une histoire incarnée, silencieuse, oubliée, peut-être pas encore inventée, et pour cette raison invisible comme les couches géologiques ou géographiques. C'est peut-être la raison pour laquelle Jean-Luc Godard définit son projet d'Histoire(s) du cinéma en tant qu'archéologique, biologique au sens de la taxonomie, expressif, analogue à une peinture qui peut rendre visible l'histoire, exprimée et imprimée par fragments, gestes, corps, phrases, mouvements, par glissements de terrains ; ça c'est la propre vocation du cinéma (Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, pp.21-22 ; de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.294).

Quand Jean-Luc Godard reçoit le prix Adorno en 1995, il explique que le film Histoire(s) du cinéma, en se consacrant aux rapports du cinéma à l'histoire, il se situe au

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

sein d'une double histoire superposée, à la fois singulière et collective, voire incarnée (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.264). Le cinéaste construit son histoire personnelle et cinématographique à la fois - l'histoire en tant que moi - qui se rencontre avec celle du siècle - l'histoire en tant que tous, et il n'hésite pas à affilier son projet à l'œuvre de certains historiens, comme Jules Michelet, Marc Bloch, Fernand Braudel (de Baecque, L'histoire-caméra, 2008, p.264). En construisant l'histoire comme lieu de rencontre de la mémoire personnelle et collective, Godard brise les rapports d'un certain concept de l'histoire avec l'approche identitaire de l'homme. Le cinéma, étant une pensée mécanisée, introduit l'autre sur l'écran, ou mieux, le processus du devenir-autre : l'histoire cesse d'être un récit, elle se transforme en figures, et par ce geste elle multiplie les visages de l'humanité.

Et plus encore Histoire(s) du cinéma, cette série de huit épisodes est centrée sur la responsabilité du cinéma face à l'extermination, face à tout totalitarisme, car l'histoire pour Godard s'écrit de victime en victime (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.184, 195). Autrement dit, l'histoire s'écrit aussi sur les visages et les corps, malgré le fait qu'ils sont cachés par le récit des disciplines fermées, ou encore, elle concerne principalement une histoire des opprimés. L'histoire, qui s'écrit de victime en victime (victimes de guerre, femmes, enfants), se manifeste souvent comme un récit homogène, écrit toujours par les vainqueurs et, étant donné que l'homogénéité se trouve à un rapport inhérent avec l'homme en termes de théologie comme l'on a montré, elle intéresse aussi Haraway, qui propose le dépassement de l'humanisme classique en faveur de la construction d'une humanité féministe. Pour Haraway, il s'agit d'une tâche à part entière : se souvenir et recomposer, faire mémoire, inclure au présent la mémoire de tout.e.s les opprimé.e.s du passé (Collectif, 2012, p.14). Il s'agit de créer des connexions entre le passé, le présent et l'avenir, c'est là où se trouve la responsabilité (Collectif, 2012, p.14). Faire de l'histoire, en incluant la mémoire, c'est refabriquer le concept de l'homme tel qu'il permet de dépasser les limites du charnel et du spirituel dans la mesure où la mémoire se concrétise au-dedans d'un certain corps et, en même temps, elle devient partie d'un processus plus élargi qui nous lie avec les autres et le monde. De plus, en plaçant la question du genre au centre de ses travaux, Haraway interroge les points de vue à partir desquels nous réfléchissons sur la politique et l'histoire, le pouvoir et les catégories principales de la pensée occidentale. Pour Haraway, le récit scientifique dominant concerne un témoin sans corps et sans histoire, qui prétend fonder son objectivité sur l'idée d'une vision désincarnée (Collectif, 2012, p.8). Mais Haraway, plutôt qu'elle abandonne l'objectivité scientifique au profit du subjectivisme, elle propose une objectivité incorporée (Collectif, 2012, p.8).

Le film, cette œuvre littéralement incorporée, construite par gestes haptiques sur la table de montage devient à son tour une entreprise salvatrice en dépassant les limites du récit scientifique contemporain. Nous pourrons retrouver le débat au sein de l'historiographie contemporaine : d'une part, la défense de l'archive fantomatique et, d'autre part, la mémoire charnelle. Par le montage et sa poétique des rapprochements, le cinéaste essaie de transformer la culpabilité du cinéma faite par son rapport avec l'industrie, la propagande, les chronologies hollywoodiennes, le réalisme socialiste ou fasciste en figures de l'histoire (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.222). Godard annonce depuis les années 1960 une certaine mort du cinéma profondément liée à la mort d'une certaine conception de l'humanité. Mais cette mort produit chez Godard un processus de régénération vitale (de Baecque, Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II, 2021, p.225). Cette dernière correspond d'abord à la manifestation de l'aspect figural du cinéma, aspect qui souligne que les problématiques situées au sein de la pratique cinématographique, se rapportent intrinsèquement aux problématiques du discours politique et scientifique. Pour le dire avec les mots de Haraway :

> Les figures ne sont pas des représentations ou des illustrations didactiques, mais plutôt des nœuds matériels-sémiotiques ou des nœuds dans lesquels divers corps et significations se façonnent mutuellement. Pour moi, les figures ont toujours été le lieu où le biologique et le littéraire ou l'artistique se rencontrent avec toute la force de la réalité vécue. Mon corps lui-même est une telle figure, littéralement. […] Dans tous les cas, les figures sont à la fois des créatures de la possibilité imaginée et des créatures de la réalité féroce et ordinaire. (Haraway, When species meet, 2008, p.4)

Jean-Luc Godard essaie de montrer à travers le montage, c'est-à-dire à travers l'opération centrale de fabrication des figures en cinéma, une correspondance vitale : du cinéma et de la guerre. Cette dernière c'est la peur fondatrice de la mort violente – pour le dire avec les mots de Hobbes.[1] Mais cette relation de la peur et de la violence passe des regards féminins de telle manière que nous rappelle la formule de Susan Brownmiller : « De la préhistoire à nos jours, je crois que le viol a joué un rôle essentiel. Ce n'est ni plus ni moins qu'un processus conscient d'intimidation par lequel tous les hommes soumettent toutes les femmes à un régime de peur.(Brownmiller, 1994, p.15)

Que faire avec ce régime de peur ? Et qu'est-ce que l'actualité du cinéma ? Jean-Luc Godard répond : « Écran sou venir ». La critique de l'humanisme classique, la critique de l'homme en tant qu'être souverain dans le monde et sur le corps féminin passe donc par la reconfiguration de l'opération de la mémoire. En tant que sou venir, l'œuvre cinématographique est manifestée devant les yeux du spectateur au présent mais elle recherche les souvenirs passés, souvenirs qu'ils se recréent au futur. Nous proposons là une équation : souvenir, c'est à venir. Précisément, c'est dépasser la masculinité, ce concret régime de peur, pour construire un concept d'homme éloigné de ces racines théologiques et idéalistes à la fois. De ce point de vue, l'écran en tant que souvenir n'est pas un acte de remémorisation déjà connue, comme la mémoire volontaire, mais c'est un acte involontaire et créatif tourné toujours vers l'écart du passé et de l'avenir.

2 De l'écran souvenir aux rêves

Un des paradigmes privilégiés de ce rapport entre la mémoire et la critique du visage humain c'est le film Marnie de Hitchcock, œuvre citée dans Histoire(s) du cinéma, qui

[1] « Ce qui nous ramène à la peur de la mort, cette ultime passion qui conduit au calcul rationnel, dont le contrat est le résultat » (Hobbes, 2000, p.235).

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

nous montre comment le personnage cinématographique se fonde à la lumière qu'elle projette en devenant l'image même de la mémoire. Marnie, victime de ce qu'elle a vu lorsqu'elle était encore petite fille a retenu en elle un souvenir horrible. Une nuit d'orage, sa mère reçoit un homme, comme tous les soirs. Marnie a peur des éclairs. Le marin vient de la consoler, mais la mère ne supportant pas qu'il touche sa petite fille se met à crier puis à pleurer. La mère tombe, puis l'homme la frappe et finit par tomber sur elle. Sa jambe est coincée et elle hurle de douleur. La petite Marnie prend sa défense comme elle peut et frappe l'homme d'un coup mortel sur la tête, et le sang se répand (Scemama, 2006, p.99).

Non seulement la conscience de Marnie est « esclave de la mémoire », mais elle est de surcroît condamnée par sa mère pour le secret qu'elle détient. Marnie devient coupable de ce que sa mère se reproche à elle-même, elle porte les souvenirs et la conscience de sa mère. Marnie est une autre incarnation du cinéma. Elle est coupable parce qu'elle a vu et parce qu'elle se souvient (Scemama, 2006, p.100). Marnie devient l'incarnation de la mémoire cinématographique et, en même temps, l'appel de sa libération. La mémoire prend donc la figure d'une femme. Par conséquent, la réappropriation filmique de l'œuvre de Hitchcock au sein d'Histoire(s) du cinéma s'oriente vers la constitution d'un nouveau dipôle : d'une part, nous trouvons la culpabilité du cinéma qui correspond à la violence humaine et masculine à la fois et, d'autre part, nous découvrons un aspect de la mémoire et de ses possibilités qui correspondent à une figure féminine, qui se souvient du passé sans cesse. Autrement dit, l'écran souvenir devient la surface et le lieu où nous rencontrons les figures projetées et placées entre le passé opprimé et l'avenir imprévisible.

La mémoire, le rêve et le cinéma, c'est un rapport en quelque point symétrique à celui du cinéma et de la guerre. Nous voyons dans l'épisode 1a - Toutes les histoires, la figure de Lénine mort, qui précède des dessins des années cinquante représentant un drapeau américain, puis des filles pin-up. Ces images, archétypes de l'Amérique - le drapeau, ses étoiles, ses couleurs vives et ses starlettes superposées sur le corps mort de Lénine - se juxtaposent aussi à ce qui répète la voix de Jean-Luc Godard « une usine de rêve » (Scemama, 2006, p.111). Et continue « des usines comme ça, le communisme s'est épuisé à les rêver », épuisé jusqu'à en mourir, la victoire américaine correspond à la fortune d'une autre usine de rêve, d'une usine de rêve totalement différente. « Il faut rêver », Irving Thalberg, le fameux producteur du cinéma, détient entre ses mains la puissance du rêve américain. Le cinéma américain a pris le pouvoir sur tous les cinémas du monde et Irving Thalberg incarne le monopole de cette puissance. Il a devenu l'incarnation de Hollywood, le corps même du cinéma américain (Scemama, 2006, p.112). En écrasant le cinéma soviétique, le cinéma américain brandit ses valeurs idéologiques et impose ses rêves au monde entier. Cette prise de possession du monde va de pair avec une emprise virile sur le corps des femmes (Scemama, 2006, p.212).

En se réappropriant les opérations, auxquelles le cinéma soviétique (principalement celui de Vertov et d'Eisenstein) fonde ce rapport entre la vie et l'image, c'est-à-dire le montage, la perception non-humaine et la caméra voyant, Godard interroge la régénération d'un certain rêve opprimé, il interroge aussi le processus de la critique en soi, qui lui permet de regarder, d'une manière fragmentaire et multiple à la fois, la

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

correspondance de la violence à une certaine possession des corps, dont le paradigme indiciaire n'est autre que la possession du corps féminin.

La position de Jean-Luc Godard à propos du rêve se caractérise par ambiguïté. D'une part, il trouve dans le rêve l'origine de la révolte, ou encore, de la révolution. D'autre part, il trouve dans le rêve un mécanisme de la répétition, une usine, un automate. La question est donc la suivante : sous quelles conditions le rêve pourrait s'enregistrer à la temporalité de la résistance ? Cette question-là est liée aux ambiguïtés des images. Pour le cinéaste, de même qu'une image seule ne signifie rien, un rêve seul ne signifie rien. Mais pourquoi ? Le cinéaste en recherchant les chemins du rêve collectif, notamment, dans le cas de la Révolution d'Octobre et, en même temps, les chemins de « American dream » souligne l'aspect fantasmagorique, aliéné et fétichiste du rêve, il manifeste l'hétérogénéité propre aux opérations humaines (rêve, mémoire, imagination), de même qu'il détruit la conception de l'image pour montrer les conjonctions brisées et fragmentaires des figures démontées et projetées.

3 Haraway et Godard : Penser l'humanité féministe et la méthode figurale

Aujourd'hui, dans le monde entier, la narration historique est partout en crise, quels que soient les présupposés politiques. Or la figuration permet de mettre en scène des possibles passés et futurs. La figuration devient le mode théorique à privilégier pour sortir d'une rhétorique de l'analyse critique systématique répétitive et renfermée sur les narrations du désordre établi. L'Humanité est une figure du modernisme, et cette humanité-là possède un visage universel. Le visage donné à l'Humanité a été celui de l'homme. Le visage d'une humanité féministe doit revêtir d'autres formes, d'autres gestuelles, et je crois que nous devons nous doter d'une représentation féministe de l'humanité. Les figures féministes ne peuvent avoir de nom. Elles ne peuvent pas être originelles. L'humanité féministe doit à la fois résistera la représentation, à la figuration trop littérale et doit faire surgir de puissants tropes, de nouvelles figures de discours, de nouvelles voies de l'Histoire. (Haraway, Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes, 2007, pp.221-222)

Ce qui intéresse Haraway, comme Jean-Luc Godard, c'est la fabrication de nouvelles figures et, en outre, de nouvelles voies de l'histoire. La figuration chez Haraway est donc une méthode théorique pour la critique des narrations déjà établies, méthode qui introduit aussi une interrogation ouverte sur ce que pourrait être l'humanité féministe, c'est-à-dire qu'un appel dans un monde des corps désarticulés qui luttent pour leur émancipation. Avec les mots de Haraway, c'est un regard devant les corps désarticulés dans l'histoire. En refusant la cohérence d'une vision juste de toute chose, elle pose de nouveau les questions : Comment voir ? D'où voir ? Quelles limites à la vision ? Pourquoi voir ? Avec qui voir ? Qui arrive à tenir plus d'un point de vue (Collectif, 2012, p.17) ? Godard se partage ce refuge de la cohérence. En suivant une de ses formules fameuses : il n'y a pas d'images justes, mais juste des images. De ce point de vue, le cinéaste se trouve dans le même problème qui s'est posé au sein de l'œuvre de Haraway.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Dans la pensée de Godard, l'écran de cinéma devient le réceptacle d'un trauma, c'est celui des corps désarticulés, trauma qu'il lui conduit à fabriquer une histoire hors du champ du logocentrisme, c'est-à-dire une histoire figurale des affects et non plus une histoire fondée sur la cohérence et l'homogénéité des subjectivités déjà connues et bien définies, une histoire dont la politique propre s'oriente vers le désir polyvoque, vers la singularité des devenirs. Pour bien décrire l'image cinématographique, précisément, dans le corpus godardien, nous devrons trouver une méthode capable de s'éloigner des présupposées de l'approche de l'image en tant qu'imitation ou représentation, autrement dit, nous devrons réfléchir sur la figuration. C'est l'aphorisme godardien suivant lequel « l'histoire du cinéma c'est une histoire de la projection des figures » qui nous conduit à poser la question « comment comprendre une figure ? » et « comment les figures peuvent-elles faire de l'histoire ? » et à examiner la possibilité d'un renouvellement du concept de l'histoire par l'art cinématographique. Plus précisément, ce qui nous intéresse est cette ambivalence conceptuelle de la notion de la figure, qui nous conduit à considérer les manières à partir desquelles les figures se lient entre elles.

Au sein de l'analyse figurale, la figure est conçue comme une catégorie spatiale et, en même temps, temporelle. Plus précisément, elle se transforme à une catégorie d'un certain concept d'histoire. Cette dernière n'est pas une esquisse dont la première tâche est la découverte de la vérité en tant que telle, mais la manifestation des rapports entre les figures causalement, temporellement ou spatialement éloignées l'une à l'autre et aussi la manifestation entre les figures et la violence en tant que force qui conduit à ses conjonctions. L'objet de l'analyse figurale n'est pas l'œuvre elle-même mais le problème (Aumont, 1996, p.150). Donc, en analysant les œuvres d'une manière multidisciplinaire, on propose aussi de dépasser les limites respectées de chaque discipline scientifique. L'interprétation des figures est donc une pratique qui ne s'épuise pas à la tâche de trouver un sens pour les figures, mais elle est aussi le premier pas pour une critique de la méthodologie déjà établie des sciences et de la philosophie. Ça veut dire que la figure c'est un centre d'intérêt des disciplines différentes, qui se rencontrent autour d'une question commune. Dans leur rencontre, ces disciplines se trouvent dans un milieu plus élargi, hétérodoxe, discontinu, inconnu.

La théorie poststructuraliste féministe en refusant toute subjectivité « cohérente », elle s'interroge sur les possibilités des déconstructions en prenant en compte, d'un point de vue à la fois critique et affirmatif, les subjectivités sociales émergentes, différenciées, contradictoires, et leurs revendications d'accès à l'action, au savoir. Ce développement suppose un engagement en faveur des transformations sociales, qui permettent d'espérer que les théories féministes du genre en problématisant cette dernière catégorie explorent ce qui importe en tant que « femme » pour explorer ce qui importe comme « humain » (Haraway, Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes, 2007, p.237). Jean-Luc Godard dans la même ligne nous incite à penser le double sens de la déshumanisation de l'homme et du monde : d'une part, au sens de la perte de la dignité humaine et, d'autre part, au sens de l'appel pour une humanité plus élargie, donc, féministe et plurielle.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628

Références bibliographiques

Aragon, L.(1965, décembre). *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?* Paris : Les lettres françaises.

Aumont, J.(1996). *À quoi pensent les films*. Paris : Séguier.

Brownmiller, S. (1994). *Against our will men, women, and rape*. New York : Fawcett Columbine.

Collectif. (2012). *Penser avec Donna Haraway*. (E. Dorlin, & E. Rodriguez, Éds.) Paris : Presses universitaires de France.

de Baecque, A.(2008). *L'histoire-caméra*. Paris : Gallimard.

de Baecque, A.(2021). *Le cinéma est mort, vive le cinéma ! L'histoire-caméra II*. Paris : Gallimard.

Deleuze, G.(2003). *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris : Editions de Minuit.

Furetière, A.(1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome premier*. Paris.

Godard, J.-L.(1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris : Albatros.

Godard, J.-L.(Réalisateur). (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma [Film]*.

Haraway, D.(2007). *Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils éditeur.

Haraway, D.(2008). *When species meet*. Minneapolis : University Of Minnesota Press.

Hobbes, T.(2000). *Léviathan*. Paris : Gallimard.

Rivette, J.(1963, août). *Sur M. Verdoux et Charles Chaplin*. Cahiers du cinéma.

Scemama, C.(2006). *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*. Paris : L'Harmattan.

Published in : B. Ambassa Fils (dir.), *Figurations de l'humain dans la littérature et le cinéma contemporains. Visages, défis et enjeux d'une imagination à la dérive - Revue Mosaïques - Hors-série numéro 7*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004628, doi : 10.17184/eac.9782813004628