1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

81 | 2017

Varia

À la recherche de *Sauve la vie (qui peut)* de Jean-Luc Godard

In Search of Godard's « Sauve la vie (qui peut) »

Alla ricerca di Sauve la vie (qui peut) di Jean-Luc Godard

Michael Witt

Traducteur : Clara Bloch

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5283>

DOI : 10.4000/1895.5283

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 71-102

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michael Witt, « À la recherche de *Sauve la vie (qui peut)* de Jean-Luc Godard », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 07 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5283>

À la recherche de *Sauve la vie (qui peut)* de Jean-Luc Godard

par Michael Witt

Cet article est consacré à un film de compilation expérimental peu connu que Jean-Luc Godard a élaboré et montré dans le cadre d'une série de conférences sur l'histoire du cinéma données à Rotterdam en 1980-1981¹. En février 1981, lors de la dixième édition du festival du film de Rotterdam (Film International 1981), son dernier film d'alors, *Sauve qui peut (la vie)*, a été projeté à six reprises². En outre il conçut une « édition spéciale » de *Sauve qui peut (la vie)* dans le cadre de sa série de conférences, en le ré-intitulant, semble-t-il, *Sauve la vie (qui peut)*, qui n'a été projetée qu'une seule fois³. Pour confectionner *Sauve la vie (qui peut)* Godard prit une copie de *Sauve qui peut (la vie)*, en tira des extraits qu'il combina avec des extraits de quatre autres films de la collection Film International.

Grâce à deux articles clés publiés à l'époque, on sait que les films que Godard monta, au sein de *Sauve qui peut (la vie)*, étaient (dans l'ordre) *Staroye i Novoye (l'Ancien et Nouveau)* la Ligne générale, Sergei Eisenstein et Grigori Alexandrov, 1929), *Cops (Frigo déménageur)*, Edward Cline et Buster Keaton, 1922), *La Terra trema: episodio del mare (la Terre tremble)*, Luchino Visconti, 1948), et *Czlowiek z marmuru (l'Homme de marbre)*, Andrzej Wajda, 1977)⁴. Depuis la publication de ces articles, *Sauve la vie (qui peut)* a été presque complètement oublié. Aucun des récents biographes de Godard – Colin McCabe, Richard Brody, Antoine de Baecque – n'en parle. Ce dernier est le seul des

1. Je suis reconnaissant à Vinzenz Hediger de m'avoir invité à donner une conférence sur Godard au Deutsches Filmmuseum de Francfort en 2013 qui a fortement contribué à stimuler la recherche à laquelle cet article a abouti. Je suis également redevable à François Albera d'avoir mis à ma disposition des documents importants relatifs à sa collaboration avec Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville dans les années 1970 et 1980. Mes remerciements aussi à Kathleen Dickson, Monica Galer, Joe Kreczak, Ian Shand, Ronny Temme, Rudolf van den Berg, et Frans Westra pour leur aide de différents types. Une première version de cet article est parue en anglais dans *NECSUS: European Journal of Media Studies*, printemps 2015.

2. De 1972 à 1982, le Rotterdam film festival s'appelait Film International (suivi de l'année en cours). Film International (sans indication d'année) était le nom de sa branche de distribution. Le festival a été renommé Film Festival Rotterdam en 1983.

3. Voir François Albera, « La Pomme et le couteau », *Tout Va Bien-Hebdo* (Genève), n° 98, 27 février 1981, p. 23 ; Martin Auty, « First of the Festivals », *Time Out* (Londres), 27 février 1981, p. 2 ; Charles Tesson, « Rotterdam 81 », *Cahiers du cinéma*, n° 322, avril 1981, p. 46 ; Jean-Claude Biette, « Godard et son histoire du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 327 (« Le Journal des Cahiers du cinéma »), septembre 1981, p. v. Auty est le seul commentateur à rapporter que Godard avait appelé son film de compilation *Sauve la vie (qui peut)*. Comme il est explicite sur ce point, j'ai considéré que l'affirmation était correcte. Je n'ai pas pu identifier la date précise de cette séance, mais selon François Albera, qui y a assisté avec Godard, elle a dû avoir lieu entre le 7 et le 15 février (les dates de sa présence au festival cette année-là) (Courriel de François Albera, 21 décembre 2016).

4. Albera, art. cit., p. 21 ; Tesson, art. cit., p. 46.

trois à mentionner le passage de Godard à Rotterdam, mais en une seule phrase, accompagnée d'une note comportant des informations inexactes⁵. Le seul endroit où j'ai trouvé une référence à ce film de projection-montage dans des écrits postérieurs à 1981 est la biographie du fondateur et directeur du Film International, Huub Bals par Jan Heijs et Frans Westra, en 1996 : les auteurs signalent son existence en passant, dans le contexte d'une précieuse analyse de la série de conférences de Godard à Rotterdam⁶.

Cet oubli de *Sauve la vie (qui peut)* est des plus étonnants car cette projection avait acquis un statut quasi mythique à l'époque, en particulier parmi ceux qui avaient participé au festival international du film de 1981 sans n'avoir rien su de cette projection. C'est le cas, par exemple, du critique Martin Auty qui exprimait sa frustration dans son compte rendu de *Time Out* de Londres pour « n'avoir pas été averti à l'avance de cette intervention d'auteur : la plupart des gens (moi y compris) ont manqué cette projection légendaire »⁷.

Il existe plusieurs explications possibles à ce défaut d'attention pour une œuvre de l'un des réalisateurs du cinéma les plus discutés : le film n'a été montré qu'une seule fois ; il a été vu par un nombre relativement restreint de personnes ; il existe peu de comptes rendus écrits et il a été démonté par la suite (ou plutôt, ses bobines sont retournées aux films dont elles provenaient).

Godard à Rotterdam

Le précédent le plus direct aux conférences de Rotterdam est la série de conférences que Godard donna à Montréal en 1978, où il chercha à enquêter sur l'histoire du cinéma en juxtaposant quatorze de ses films des années 1960 avec une sélection d'autres films, ou de bobines d'autres films. À l'origine de cette entreprise, il y avait le désir d'approfondir sa compréhension de la relation entre son propre travail et les découvertes de ses prédécesseurs en vue de relancer sa pratique cinématographique⁸. À Montréal il commença provisoirement avec des doubles projections de films complets, tels qu'*À bout de souffle* (1960) et *Fallen Angel* d'Otto Preminger (*Crime passionnel*, 1945). Cependant, dès sa troisième conférence il devint plus audacieux, proposant, dans la même matinée, une sélection de bobines de trois à cinq films qu'il sentait résonner ensemble, ou qu'il se rappelait l'avoir aidé au moment où il avait tourné l'un de ses propres films qu'il montrait ensuite dans l'après-midi⁹. Ces projections étaient suivies d'un commentaire improvisé. Grâce à cette juxtaposition d'éléments, il

5. Antoine de Baecque, *Godard : Biographie*, Paris, Grasset, 2010, pp. 676 et 879 note 11. Dans sa note, de Baecque confond et fusionne deux événements distincts, qui en fait ont lieu à quatre mois d'écart.

6. Jan Heijs, Frans Westra, *Que le Tigre danse : Huub Bals, A Biography*, Amsterdam, Otto Cramwinckel, 1996, pp. 136-137.

7. Auty, art. cit., p. 2.

8. Voir les commentaires de Godard sur ce sujet dans Jean-Luc Godard « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980 (repris dans A. Bergala, dir., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 1, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 287).

9. Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 41.

cherchait à tisser ce qu'il appela « une espèce de fil conducteur comme un film, comme un thème musical »¹⁰. Par exemple il combina, lors de la troisième session, consacrée au thème des « femmes » : *Nana* (Jean Renoir, 1926), *la Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), *Greed (les Rapaces)*, Erich von Stroheim, 1924), *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932), *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954) et son propre *Vivre sa vie* (1962)¹¹. Il n'est pas besoin d'une grande imagination pour voir ainsi dans les autres montages du même type que Godard créa à Montréal des films de compilation virtuels dont la conception et la forme anticipent directement *Sauve la vie (qui peut)*.

Deux ans après les conférences de Montréal, Monica Tegelaar convainquit le Rotterdamse Kunststichting (RKS, ou Fondation d'Art de Rotterdam) de faire un investissement substantiel dans le projet d'histoire du cinéma de Godard, alors en gésine sous le titre *Histoire(s) du cinéma et de la télévision*, qui allait devenir les *Histoire(s) du cinéma*¹². Le RKS était étroitement lié à Film International, fondée en 1972 par Huub Bals à l'initiative du directeur du RKA d'alors, Adriaan van der Staay¹³. Tegelaar avait rejoint Film International lors de sa création, et continué d'y jouer un rôle important de programmation et d'acquisition aux côtés de Bals. La période au cours de laquelle la série de conférences de Godard fut commandée était un moment de considérables changements au RKS : Van der Staay avait démissionné en 1979 après avoir dirigé l'organisation depuis 1968 ; le cinéaste documentaire de télévision Hans Keller qui le remplaça dit à Bals, lors de leur première rencontre, qu'il mettrait à sa disposition tous les fonds nécessaires pour soutenir les activités de Film International¹⁴. Mais Keller quitta à son tour la fondation en 1981, et fut remplacé par Paul Noorman, physicien de formation, nommé pour remettre en ordre les finances et amener la stabilité à la fois dans le RKS et à Film International¹⁵.

L'attirance de Godard pour cette collaboration avec le RKS et pour l'importante rétribution qu'il recevrait en échange de cette nouvelle série de conférences, était avant tout de lui permettre d'acheter un télécinéma afin de transférer des extraits de films en vidéo, puis de pouvoir les manipuler à son gré¹⁶.

10. *Ibid.*, p. 105.

11. Pour une discussion détaillée des cours de Godard à Montréal, voir l'essai introductif à la publication, à laquelle j'ai contribué, d'une nouvelle retranscription complète et précise des enregistrements vidéo de ces conférences, qui n'est parue à ce jour qu'en traduction anglaise : Witt, « Archaeology of *Histoire(s) du cinéma* », dans Timothy Barnard (dir.), *J.-L. Godard, Introduction to a True History of Cinema and Television*, Montréal, Caboose, 2014, pp. XV-IXIX.

12. Monica Galer, interview de l'auteur, 1^{er} septembre 2011. Galer est le nom de jeune fille de Tegelaar qu'elle a adopté par la suite. Elle a quitté Film International en 1983 et est devenue productrice de télévision. Elle est actuellement directrice de FremantleMedia France (société de production de programmes télévisés et de jeux).

13. Ma connaissance de l'histoire du RKS et de Film International est débitrice de Jan Heijs et Frans Westra (*op. cit.*). Étudier ces institutions est un grand défi, comme les auteurs le notent dans la préface à leur biographie de Bals, les archives concernées ayant été gravement mises à mal ou dispersées. Westra m'a informé par courriel (du 4 juin 2014) qu'il a déposé le peu qui reste des archives du RKS aux archives municipales de Rotterdam, où elles sont cataloguées dans le fonds Hubert Bals.

14. Cité dans Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 239.

15. À la fin de 1982, Film International avait apparemment accumulé un déficit d'environ un million de florins (approximativement 376 000 \$ à cette époque). La restructuration qui s'ensuivit, conduite par Noorman, vit la séparation de Film International d'avec le RKS en mars 1983 (Voir Heijs et Westra, *op. cit.*, pp. 150 et 152).

16. Galer, entretien avec l'auteur, 1^{er} septembre 2011.

Après une première apparition lors du Film International de 1979, Godard revint le dernier jour de l'édition 1980 pour annoncer qu'il assurerait un cours d'histoire du cinéma lors des deux années suivantes, à partir de septembre 1980¹⁷. Un premier contrat fut signé le 10 février 1980¹⁸. L'idée de départ, comme l'a décrite Godard, était une série de rencontres conçues autour de la projection en pellicule, et de l'étude en vidéo, de films entiers ou de bobines de films sélectionnés par lui dans le catalogue de Film International : « projeter en 35mm en projection dite “croisée” dans une salle dont elle [la Fondation] dispose, et pas en 16mm avec interruption des bobines, projeter en vidéo 3/4 ou 1/2 pouce sur moniteur selon les indications de Jean-Luc Godard »¹⁹. Ce projet fut largement répercuté dans la presse²⁰. À l'origine il devait s'agir de onze cours-projections de deux jours, à Rotterdam, pour un groupe d'une quinzaine de participants sélectionnés par Bals et Tegelaar, qui conduirait à la production de dix cassettes vidéo co-produites par Film International et la société de production d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard, Sonimage²¹. Le groupe de participants était principalement composé de cinéastes néerlandais (par exemple Rolf Orthel, Frans van de Staak, Rudolf van den Berg) et de critiques (par exemple Hans Beerekamp, Pauline Terreehorst). Un certain nombre d'autres cinéastes et de critiques ont aussi assisté à certains cours (par exemple Michel Demopoulos, Boris Lehman)²². La conception des vidéos, comme celles qu'il avait déjà envisagé de réaliser à Montréal, était à première vue assez conventionnelle : elles comprendraient des extraits de ses réponses enregistrées aux « étudiants » accompagnées d'extraits de films d'archives en relation avec ses propos²³. La structure et l'organisation de la série vidéo qu'il prévoyait à Rotterdam furent identiques à celles qu'il avait développées à Montréal : quatre études sur le cinéma muet, quatre sur le parlant et la télévision, et deux cassettes supplémentaires pour introduire ou résumer les deux blocs²⁴.

En août 1980, Godard contacte François Albera et Freddy Buache pour leur demander de participer avec lui à des discussions sur l'histoire du cinéma, qu'il proposait d'enregistrer pour s'en servir ensuite à Rotterdam :

Cher F. A.

J'ai parlé l'autre jour avec FB des cours de Rotterdam qui semblent être remis en piste.

Je lui ai proposé de se voir avec toi une fois par mois avant d'aller à Rotterdam, de discuter 1 heure ou 2, et de faire de cette discussion enregistrée une sorte de matière première que je réexposerais ensuite à

17. Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 135.

18. Jean-Luc Godard, lettre à Piet Barendse, 16 mai 1981, p. 1 (collection Albera). Un contrat révisé fut signé le 4 décembre 1980.

19. *Ibid.*, p. 4. Godard avait également cherché à se servir de la vidéo dans ses cours de Montréal, mais sans succès. Voir Michael Witt, « Archaeology of *Histoire(s) du cinéma* », art. cit., p. XXX.

20. Voir par exemple Richard Roud, « Celebrity Hour », *The Guardian*, 27 février 1980.

21. Rudolf van den Berg, entretien avec l'auteur, 18 juin 2014 ; Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 135.

22. Courriels de F. Albera, 6 décembre 2016 et 21 décembre 2016.

23. Biette, art. cit., p. v.

24. Jean-Luc Godard, « Histoire(s) du cinéma et de la télévision », 1980 (collection Albera).

Pages du synopsis d'une Histoire du cinéma et de la télévision.

Rotterdam. [...] Ça pourrait aussi se faire avec tes élèves, et ce dont tu parles dans ta lettre du 5 avril (à quoi je ne comprends rien) me semble matière... à matière première.

Est-ce qu'on pourrait se voir deuxième quinzaine d'août avec FB qui est d'accord pour les dates. Je reviens des USA le 14-15 août et serai à Rolle à partir de là. Amitiés,

JL²⁵

La référence ici de Godard aux « élèves » d'Albera est celle des étudiants de l'atelier « Cinéma/video » créé par ce dernier avec le cinéaste Francis Reusser à l'École des Beaux-Arts de Genève (ESAV)²⁶. Quant à la « matière première » évoquée par Godard, elle relève, selon Albera, probablement des exercices expérimentaux pratiques de montage effectuées par les étudiants dans l'atelier :

Je suppose qu'il s'agit des expériences de remontage de séquences de films ou de tournage de plans « perdus » de films comme *Greed* (on a tourné avec les étudiants quelques-uns des plans du début que Stroheim a dû couper au montage et qui sont perdus) ou *M* (on a défait le montage alterné du début avec la petite Elsie d'une part et sa maman qui l'attend d'autre part pour juxtaposer les deux séries complètes homogènes successives) ou *Jeanne d'Arc* de Dreyer (inserts de gros plans de Falconetti en tant que figures de la jouissance dans un film de Dwoskin – *Trixi*, je crois sans en être sûr). C'étaient là des expériences qui avaient vivement intéressé Godard quand je lui en ai parlé²⁷.

En outre, Albera rappelle un certain nombre d'occasions où Godard ayant à fournir quelque document dans le cadre d'une de ses interventions programmées à Rotterdam, ou quand il envisageait de s'y rendre en personne, lui demanda de venir dans l'atelier vidéo de Pierre Binggeli à Genève, avec des étudiants, pour enregistrer des discussions improvisées sur le cinéma, que Godard enverrait à Rotterdam sur cassette vidéo U-matic²⁸.

25. Jean-Luc Godard, lettre à François Albera, 4 août 1980 (collection Albera). Godard a repris contact avec Albera et Buache le mois suivant pour fixer un deuxième rendez-vous (Jean-Luc Godard, lettre à François Albera et Freddy Buache, 10 septembre 1980, collection Albera).

26. Aujourd'hui rebaptisée HEAD. Godard venait de temps en temps à l'École et y recruta notamment deux étudiants qui devinrent des collaborateurs essentiels pour lui, les ingénieurs du son François Musy et Pierre Alain Besse, ainsi que, plus tard, des figurants pour *Je vous salue, Marie* (1985) (Courriel de François Albera, 17 février 2014).

27. Courriel de F. Albera, 21 décembre 2016. Dans cette même veine, en 1979, Godard avait filmé les photographies du film appelé couramment *Tempête sur La Sarraz*, tourné par Edouard Tissé durant le premier Congrès international du cinéma indépendant de 1929, qu'avaient ramenés Albera de Moscou, pour en faire un montage. Il avait aussi fait tirer des photographies de tous les photogrammes subsistants du *Pré de Béjine* d'Eisenstein afin de les remonter dans une ligne politique plus « juste » (Courriel de F. Albera, 31 janvier 2014). Notons qu'à Montréal, Godard, bien qu'il n'ait pas réalisé d'exercices pratiques avec les étudiants, avait avancé l'idée de leur remettre des caméras vidéo et leur demander de reproduire certains angles ou scènes de films classiques, et même de recréer des bobines entières (*Introduction à une véritable histoire du cinéma*, op. cit., pp. 170-175 et 261). Comme on le verra, Godard a cherché de façon réitérée à se servir de l'équipement vidéo avec les étudiants à Rotterdam, mais sans succès.

28. L'atelier de Binggeli se situait rue Montbrillant à Genève, derrière la gare Cornavin, où Godard louait un local adjacent (Courriels de F. Albera, 31 janvier 2014 et 21 décembre 2016).

Étant donné le peu de documents d'archives subsistants relatifs aux interventions, la reconstitution de leur ordre et de leur nombre est un véritable défi. Jean-Claude Biette, en septembre 1981, n'en mentionne que deux, tandis que Heijs et Westra en comptent trois. En septembre 1980, les participants reçurent une lettre du RKS et ce que Heijs et Westra décrivent comme « une sorte de cours pamphlet » produit par Godard sous la forme d'un aperçu des futures *Histoire(s) du cinéma* au stade où elles en étaient alors²⁹. Ce « pamphlet » était une version légèrement retravaillée d'un document qu'il avait produit lors de ses cours de Montréal³⁰. Un exposé prévu auparavant pour le 19 juin fut apparemment annulé³¹. C'est le 23 octobre que Godard donna son premier cours, qui fut, selon toute vraisemblance, chaotique : il eut lieu à la Faculté de médecine de l'Université Erasmus où les participants se retrouvèrent avec une quarantaine d'étudiants supplémentaires qui avaient choisi d'y assister dans le cadre de leur programme d'études générales³². Selon Hans Beerekamp, Godard leur fit entendre un enregistrement sonore (en français, sans traduction) d'une discussion entre lui et Freddy Buache autour d'un certain nombre de questions (par exemple « Est-ce que le cinéma muet a commencé avec Griffith ? », « Le gros plan fut-il une invention de l'École de Brighton ? ») et quitta la classe une demi-journée plus tôt que prévu³³. Apparemment, il se rendit à la banque avec Tegelaar pour percevoir ses honoraires³⁴. « Les gens laissés en plan », rapportent Heijs et Westra, « étaient sidérés et écrivirent pour se plaindre de l'« organisation bordélique » l'après-midi même »³⁵.

Pour autant que j'aie pu l'établir, il semble qu'on puisse dire en fin de compte que les événements suivants ont eu lieu :

- 23 octobre 1980 : première session (sans projection).
- 4-5 décembre 1980 : projection / discussion de bobines de *l'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Histoire de Tokyo* (Yasujiro Ozu, 1953), et *la Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939)³⁶.
- Janvier 1981 : projection / discussion d'un film sélectionné par Godard (mais sans sa présence).

29. Jean-Luc Godard, « Histoire(s) du cinéma et de la télévision », doc. cit.

30. La version de Montréal de ce document est publiée dans N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. S. Williams, M. Witt (dir.), *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 281-285. La version de Rotterdam est estampillée « Produit par Sonimage (A-M Miéville / J-L Godard) pour la Fondation d'Art Rotterdam et la Cinéma-thèque Suisse ». Bien que la plus grande partie des deux versions soit identique, celle de Rotterdam est plus courte, sa page de couverture est différente, et elle inclut deux pages dactylographiées supplémentaires fournissant des « Notes explicatives » et un « schéma d'ensemble » de la série vidéo.

31. Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 135.

32. *Ibid.*, p. 136.

33. *Ibid.* Heijs et Westra, citant Beerekamp, ne mentionnent que Buache, mais il s'agissait probablement d'une discussion entre Godard, Buache et Albera (voir *supra*, note 25).

34. Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 136. Confirmé par Galer.

35. *Ibid.*

36. Ce cours a remplacé celui prévu initialement pour le 20-21 novembre, que Godard avait remis à plus tard quelques jours auparavant. Il parla une heure, et le montage d'extraits dura une heure. Juste après cette rencontre, le 8 décembre 1980, le RKS écrivit aux participants pour leur communiquer les dates des six prochains cours, de janvier à juin 1981, fixées en accord avec Godard (*Ibid.*).

- Février 1981 : création de *Sauve la vie (qui peut)*, suivie d'une discussion entre Godard et Albera.
- Mars 1981 : projection / discussion d'un film sélectionné par Godard (mais sans sa présence).
- Avril 1981 : un autre « cours » qui devait avoir lieu sans la présence de Godard³⁷.
- 23 mai 1981 : rendez-vous fixé par le RKS avec Godard au bar de l'hôtel Carlton à Cannes pour discuter du projet et du contrat avec Bals et Tegelaar³⁸.

- 19 juin 1981 : montage d'extraits de *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), *Variété* (Ewald André Dupont, 1925) (probablement), *Ugetsu Monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953), un film muet allemand inconnu, *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) et *l'Ancien et le Nouveau*³⁹.

La perception du RKS était que le cœur de Godard n'était pas acquis au projet dès le début, et qu'il leur avait joué un tour. Selon Piet Barendse, le directeur adjoint d'alors de l'organisation, il s'agissait essentiellement d'un projet de Tegelaar dans lequel Bals n'avait guère confiance⁴⁰. Heijs et Westra citent ce jugement très critique de Dicky Parlevliet, qui travaillait à la fois pour le RKS et Film International comme assistant de Bals et Tegelaar à cette époque : « Ce petit-fils de banquier, Godard, qui avait arrangé les choses avec Monica, nous a menés en bateau. Il s'est trouvé là peut-être une ou deux fois sur tout le parcours. Une fois, il est venu mais n'a rien fait parce qu'il n'avait pas été payé. Et une fois qu'il a eu l'argent, il s'est barré. »⁴¹ Dans la même veine, Barendse a rappelé avec causticité que « Godard reçut 150 000 florins en espèces et sauta dans l'avion pour Lausanne avec »⁴². Le jugement des participants aux cours n'est guère plus enthousiaste. Rudolf van den Berg, par exemple, qui s'était déplacé à Rotterdam depuis Amsterdam pour y assister, fut très déçu et renonça à les suivre après les deux premières séances : « il a à peine pris la peine de se présenter à nous, et je ne me souviens pas d'une seule remarque de nature à m'ouvrir les yeux »⁴³. Le bilan de Tegelaar est plus équilibré. D'une part, selon elle, lorsque Godard avait acheté le télécinéma qu'il convoitait depuis longtemps, « il n'est venu à Rotterdam qu'une ou deux fois et a fichu en l'air le projet complètement »⁴⁴. En même temps, elle identifie une inadéquation, dès le départ, entre les attentes des étudiants, qui voulaient avant tout écouter Godard, et l'intérêt de ce dernier dans l'entreprise qui – en plus de l'argent – était

37. Ce cours n'a probablement pas eu lieu. Godard s'est plaint le mois suivant qu'il n'avait toujours pas reçu l'enregistrement qu'il avait demandé de cette rencontre, qu'il décrivait comme une discussion soit entre Tegelaar et les étudiants, soit entre Tegelaar et les responsables du RKS (Godard, lettre à Barendse, doc. cit., p. 6).

38. Ce rendez-vous a remplacé le cours prévu du 21 mai. Godard a proposé d'enregistrer la conversation à Cannes, premièrement « pour que vous ne puissiez pas prétendre ensuite que nous ne sommes pas venus », et deuxièmement « car nous y parlerons de l'histoire du cinéma et comment elle se fait » (Godard, lettre à Barendse, doc. cit., p. 2).

39. Pour une discussion de ce cours, voir le témoignage de Jean-Claude Biette (art. cit.), qui y a assisté : « Très vite les micros sont oubliés et Godard casse le peu de rituel qu'il y a : il ne veut pas faire un cours magistral transmis par un interprète, il veut trouver un dialogue. »

40. Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 136.

41. *Ibid.* Boris Lehman, qui a assisté à deux ou trois des cours, confirme que Godard était venu une fois mais déclara qu'il n'avait pas été payé et refusa de parler (courriel de F. Albera, 6 décembre 2016). Une autre fois, Godard omit tout simplement de se présenter (Rudolf van den Berg, entretien avec l'auteur, 18 juin 2014).

42. Cité dans *Ibid.*

43. Courriel de Rudolf van den Berg, 10 mai 2014.

44. Citée dans Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 136.

de regarder et discuter de films ensemble⁴⁵. En fin de compte, bien que reconnaissant que les cours ont été un échec, de son point de vue, l'investissement a trouvé finalement sa justification puisqu'il a permis à Godard de progresser de manière significative dans son projet d'histoire du cinéma qui aboutit plus tard aux *Histoire(s) du cinéma*⁴⁶.

Les tensions entre Godard et le RKS atteignirent un sommet en mai 1981, lorsque le 11 de ce mois, Barendse écrivit à Godard en insinuant que celui-ci avait rompu les termes de leur contrat, et fixant une réunion douze jours plus tard à Cannes avec Bals et Tegelaar. Godard répondit cinq jours plus tard par une lettre recommandée détaillée et cinglante où il contestait et écartait ce qu'il considérait être des arguments « spécieux » et des « interprétations fantaisistes » du contrat par Barendse. Il suggérait que celui-ci recherchait « par tous les moyens à provoquer la rupture »⁴⁷. Il n'épargnait aucun coup : « Votre façon d'émettre des phrases serait ridicule si elle n'était odieuse, car elle évoque plutôt les arguments utilisés par la mafia et les trafiquants d'armes ou de drogue quand ils veulent se défaire d'un client qui a régulièrement payé »⁴⁸. Les principaux points de désaccord concernaient la question de savoir si Godard était contractuellement obligé d'être présent à Rotterdam pour chaque cours, et même sur ce qui constituait un « cours ». Ainsi, Godard se moquait-il du « minutage grossier de la présence physique de Jean-Luc Godard » à Rotterdam et rappelait à Barendse que, selon le contrat, le travail devait être réalisé « d'une part dans les studios de Sonimage et d'autre part dans le cadre d'une série de cours donnés par Jean-Luc Godard dans les locaux de la Fondation » ; il soutenait enfin qu'il avait été admis que la notion de « cours » devait être comprise d'une manière large et souple :

En aucune manière il n'est question dans la lettre ni l'esprit du contrat que Jean-Luc Godard viendrait donner ce que les universités américaines appellent des « lectures » qui exigent la présence physique de l'auteur lisant ou improvisant ex-cathedra devant des auditeurs. Il n'est d'ailleurs jamais fait mention dans les contrats soit d'auditeurs, soit d'élèves, soit de « cursistes » pour employer votre expression. Il a toujours été de la liberté et de la responsabilité de la Fondation d'utiliser les cours donnés par Jean-Luc Godard à la Fondation sous forme de textes, ou de bandes-video, ou d'idées de projection de films, selon le propre bon vouloir de la Fondation⁴⁹.

Il accusait le RKS de « paresse » et de « manque d'intérêt » pour le projet (ces expressions reviennent trois fois en un seul paragraphe) et renversait l'argument de Barendse en arguant que c'est la Fondation qui n'avait pas rempli le rôle que lui assignait le contrat, notamment en ne fournissant pas le matériel vidéo léger nécessaire, comme il avait été convenu, pour enregistrer les différentes discussions et en ne lui fournissant pas de traductions de celles-ci⁵⁰. Enfin, il confirmait qu'il livrerait la première série de

45. Galer, entretien avec l'auteur, 1^{er} septembre 2011.

46. *Ibid.*

47. Godard, lettre à Barendse, doc. cit., p. 1.

48. *Ibid.*, p. 5.

49. *Ibid.*, pp. 3 et 4.

50. *Ibid.*, pp. 4 et 8.

bandes vidéo à la date convenue et, compte tenu des désaccords qui étaient survenus jusqu'à présent et afin d'éviter de futurs malentendus, il demandait qu'à l'occasion du rendez-vous à Cannes, Bals et Tegelaar apportent avec eux une lettre, signée par Barendse, confirmant qu'ils sont officiellement mandatés pour représenter le RKS⁵¹.

Lors du prochain cours (celui de juin), Godard revint, selon Biette, sur la question contestée de savoir s'il était contractuellement obligé d'assister aux conférences en personne : « ... si, comme il semble, les élèves demandent à Godard la présence de sa personne physique, que l'on marque dans le contrat : "Godard est payé pour donner sa présence physique !" »⁵². Il souleva également à nouveau la question de l'équipement technique : « Godard demande un minimum de matériel : deux magnétoscopes et un pupitre de montage, pour faire ces montages d'extraits de films avec les élèves et pour regarder les plans en s'y arrêtant »⁵³. Il fut décidé à la fin de la séance, suite à une discussion entre Tegelaar et les étudiants, que lors du prochain cours – prévu en septembre – les étudiants sélectionneraient et discuteraient des films à l'avance, et qu'ils auraient donc des questions plus précises à poser à Godard. Biette rapporte également qu'on espérait que pour ce prochain rendez-vous les commanditaires auraient « amorcé une réponse au problème de l'équipement technique, ce qui permettrait de travailler vraiment »⁵⁴.

Ce créneau proposé en septembre fut probablement annulé, car il n'est plus mentionné dans la documentation relative au projet ; il n'y eut plus, par la suite, de nouvelles sessions.

À la fin de l'année suivante, le 22 décembre 1982, Godard informa finalement le RKS qu'il ne pouvait mener à bien le projet et qu'il offrait de rembourser les sommes perçues en six versements mensuels de 50 000 francs français⁵⁵. Le nouveau directeur du RKS, Paul Noorman qui, comme nous l'avons vu n'était pas en poste lorsque le projet avait été mis en route, contesta les chiffres de Godard et exigea le remboursement d'une somme beaucoup plus importante, tenant compte de la rupture de contrat et des intérêts dus sur l'investissement initial⁵⁶. On ne sait pas comment ce conflit a été résolu ; ce qui est certain, cependant, c'est que les fonds provenant de RKS, et l'équipement de télécinéma que Godard put acheter grâce à eux, jouèrent un rôle important en lui permettant de travailler sérieusement sur ses *Histoire(s) du cinéma et de la télévision* au début des années 1980. Il n'oublia cependant pas l'étendue de sa dette envers le RKS en général et Monica Tegelaar en particulier : il remercia le premier dans chacun des livres des *Histoire(s) du cinéma*, et co-dédiaça l'épisode 1A de la série à Tegelaar.

51. *Ibid.*, pp. 2 et 3.

52. Biette, art. cit., p. VI.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. v.

55. *Ibid.*, p. 151.

56. *Heijs et Westra, op. cit.*, pp. 136 et 151. Le montant total de l'investissement du RKS dans le projet de Godard n'est pas évident à établir. Bien que le montant initial fût de 150 000 florins (approximativement 56 000 \$), qui est la somme remise par Piet Barendse, que m'a confirmée Monica Galer, Bals a mentionné dans une note écrite d'août 1981 la somme de 250 000 florins (environ 94 000 \$ de 1982). Il semble que Noorman demanda le remboursement de 321 760 florins (environ 120 000 \$ de l'époque).

Sauve la vie (qui peut)

Godard n'est pas étranger à la découpe de son propre travail. Il a réalisé virtuellement la quasi-totalité de ses propres bandes-annonces et a régulièrement sélectionné des passages de ses films dans ses essais vidéo. Déjà, au début des années 1960, il montait des extraits d'autres films dans les siens propres (par exemple les séquences de *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer dans *Vivre sa vie*). Pour trouver des précurseurs à *Sauve la vie (qui peut)* dans son œuvre, il faut aussi rappeler qu'il avait déjà expérimenté la méthode de macromontage qui sous-tend non seulement ses conférences, mais aussi des films comme *Un film comme les autres* (1968) et celui intitulé emblématiquement *One Plus One* (1968). En outre à la fin des années 1970, au moment de la préparation d'un projet de film finalement non réalisé sur le rôle de la mafia dans la construction de Las Vegas et la naissance d'Hollywood, il avait l'intention de monter des extraits de films classiques hollywoodiens dans son récit⁵⁷.

Spécial cinéma / cinéma spécial: Sauve qui peut / la vie (Isabelle Hupert et J.L.G.).

57. Anony., « Le retour de Jean-Luc Godard », *Cinéma français*, n° 22, 1978, pp. 3-4; Anony., « Du nouveau sur le prochain film de Jean-Luc Godard », *Cinéma français*, n° 24, 1978, p. 7.

Une autre façon d'envisager *Sauve la vie (qui peut)* est de le considérer comme un morceau de critique audiovisuelle réflexive par rapport à *Sauve qui peut (la vie)*. À cet égard, il est assez semblable à trois autres ensembles que Godard a confectionnés après l'achèvement de son film en utilisant du matériel qui en provenait : la bande-annonce, le press-book, et un numéro spécial de l'émission *Spécial Cinéma* de Christian Defaye consacré au film, qui fut diffusé sous le titre *Spécial cinémal/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie* par la Radio Télévision Suisse (RTS) le 3 février 1981, et qui fut oublié depuis⁵⁸. Alors que la bande-annonce est un travail relativement mineur, les deux autres artefacts post-*Sauve qui peut (la vie)* que Godard a réalisés en utilisant des éléments du film-source sont tous les deux des œuvres en soi remarquables. Un an avant de réaliser le programme pour la RTS, Godard avait déjà prévu de tourner une vidéo sous le titre *Louis Lumière*, dans laquelle il eût envisagé une réflexion sur ce qu'il avait été incapable de réaliser dans *Sauve qui peut (la vie)*, et sur les aspects du film qui avait changés au cours de son développement⁵⁹. Ce projet semble s'être développé et métamorphosé au cours de l'année 1980, prenant finalement forme dans l'émission sur le film réalisé pour la télévision suisse. En outre, il était prévu de publier un livre aux éditions Albatros sous le titre de *Sauve qui peut (la vie) [Dossier du film]*. Ce volume était annoncé comme étant à paraître dans les pages de garde de l'*Introduction à une véritable histoire du cinéma*, publié en mai 1980. Comme dans le cas du projet *Louis Lumière* par rapport à *Spécial cinémal/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie*, on peut considérer le press-book – publié en septembre 1980 – comme la manifestation partielle de ce projet de livre abandonné.

Spécial cinémal/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie est un essai télévisuel substantiel et important qui nécessiterait un article pour en rendre compte. Selon François Albera, l'initiative pour le projet venait de Godard lui-même⁶⁰. Le programme s'ouvrait sur une série de manipulations vidéographiques de trois courts extraits de *Sauve qui peut (la vie)* – représentant les trois personnages principaux à tour de rôle Denise (Nathalie Baye), Paul (Jacques Dutronc), Isabelle (Isabelle Huppert) – soumis à un ralentissement, un arrêt et/ou un mouvement inverse. Cette séquence d'ouverture, qui inclut une présentation ludique du titre, est accompagnée sur la bande sonore par la chanson *Shadows and Light* de Joni Mitchell, qui revient 97 minutes plus tard pour clore le programme. Entre ces deux moments, le spectateur reprend ce que Christian Defaye décrit d'abord comme un « voyage à l'intérieur d'un film », le film de Jean-Luc Godard *Sauve qui peut (la vie)*. De son côté Godard déclare qu'en utilisant

58. J'ai analysé le press-book dans M. Witt, « *Sauve qui peut (la vie)*, œuvre multimedia » (dans N. Brenez et alii, dir., *Jean-Luc Godard : Documents, op. cit.*, pp. 302-306), où sa plus grande partie est également reproduite. J'ai découvert l'existence de l'émission *Spécial cinémal/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie* grâce un article de François Albera de l'époque annonçant sa diffusion : « Sauve qui peut. Une émission qui restera une exception », *Tout Va Bien-Hebdo*, n° 94, 30 janvier 1981.

59. Alain Bergala, « *Sauve qui peut (la vie)* 2 : Le juste milieu », *Cahiers du cinéma*, n° 307, janvier 1980, p. 42.

60. « La TV romande, la suisse-allemande et la tessinoise ont co-produit *Sauve qui peut* : elles pouvaient donc le programmer sur leurs écrans. Las ! le film faisait courir quelques risques de "scandale". Finalement, Jean-Luc Godard a proposé de réaliser un *Spécial cinémal/cinéma spécial* sur... lui-même... » (Albera, « Sauve qui peut. Une émission qui restera une exception », art. cit., p. 21). Le programme se termine par le générique suivant : « Une émission de Christian Defaye, Raymond Vouillamoz, Jean-Luc Godard, Miguel Stucky, Pierre Binggeli, Isabelle Huppert, Jean-Bernard Menoud, Bertrand Theubet. »

les ressources de la télévision pour examiner et éclairer un film comme ils sont en train de le faire, ils tentent quelque chose de tout à fait nouveau : « C'est la première fois que ça se fait, ça... » Le « voyage » est organisé autour d'une combinaison d'extraits du film-source (parfois longs, parfois répétés plusieurs fois, parfois sans le son original), une discussion entre Godard et Defaye dans le bureau de ce dernier où le film passe sur un téléviseur, et une conversation approfondie entre Godard et Huppert dans un studio de télévision. En mettant ces trois éléments en dialogue les uns avec les autres, en grande partie grâce à la superposition et à la manipulation du mouvement (souvent employés simultanément), Godard a créé un *remix* visuel dense et riche de réflexion sur le film-source conçu pour la diffusion télévisée. Au fur et à mesure de son évolution, un certain nombre de thèmes clés apparaissent, tels que la relation entre le cinéma et la télévision, le cinéma et la vie quotidienne, le réalisateur et l'acteur, aussi bien que le travail de fabrication du film, le travail de l'acteur et du metteur en scène, les relations entre l'amour et le travail, et la représentation du travail au cinéma en général. Comme Albera l'a observé dans l'article qu'il a publié au moment de la diffusion originale du programme, il rapporte aussi systématiquement *Sauve qui peut (la vie)* à divers aspects du cinéma : « En remontant des bouts de *SQP*, il [Godard] propose en quelque sorte une nouvelle lecture du film où tout paraît renvoyer au cinéma lui-même, machine sociale, fabrique de comportements, de sons et d'images »⁶¹.

Finalement *Spécial cinéma/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie*, qui a été diffusé quelques jours avant la projection-montage de Rotterdam, anticipe la décomposition / recomposition plus rugueuse et crue de *Sauve qui peut (la Vie)* que Godard a réalisé en utilisant des bobines de film dans *Sauve la vie (qui peut)* et constitue son compagnon vidéo. Il est extraordinaire qu'en plus de *Sauve la vie (qui peut)*, un second long ouvrage de Godard de cette période ait pu disparaître de façon aussi complète de la discussion critique de ses activités et de sa production. *Spécial cinéma/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie* ne figure dans aucune filmographie de Godard et, à ma connaissance, n'a pas été montré en public ni commenté depuis 1981, ni jamais inclus dans une rétrospective de son travail. Il est grand temps de rectifier cette situation et que cet important essai de télévision soit réincorporé au corpus godardien et considéré comme partie intégrante de celui-ci.

Comme on l'a dit plus haut, il n'y a qu'un petit pas entre les montages de bobines de films dans ses conférences et la création d'un film de compilation proprement dit. Néanmoins, *Sauve la vie (qui peut)* diffère de ses montages précédents et constitue une expérience unique au sein de son œuvre, et peut-être dans l'histoire du cinéma. Pour apprécier son organisation, il est utile de se familiariser avec la structure de *Sauve qui peut (la vie)*. Le film original est divisé en six parties, numérotées de -1 à 4, avec chacune des trois parties principales (1, 2 et 3) qui suivent le prélude en deux parties (-1 et 0) associée à un thème nommé – « l'Imaginaire », « la Peur », et « le Commerce » – et avec l'un des trois personnages principaux du film : Denise (Baye), Paul (Dutronc) et Isabelle (Huppert). Le film est dominé en termes de temps d'écran par « Le Commerce », et les différents volets de la narration sont réunis dans le final qui porte bien son titre (partie 4), « La Musique ». Pour créer ce nouveau film, Godard a annulé le prélude, mais utilisé la plus grande partie de « L'Imaginaire », « La Peur » et « La Musique », ainsi que

61. *Ibid.*

PEUT

UNE EMISSION
QUI RESTERA
UNE EXCEPTION

Severe and persistent, but not life-threatening illness. Life-threatening illness absent.

voient dans le programme sur lesot chinois, Lao 1 le film about quatre-vingt-cinq ans de "amodale" finalment, dans Lao 1, il y a un...

La TV romande, la télévision romanche et le cinéma romanche ont enregistré une hausse qui s'explique ainsi :

© 2000 Blackwell Science Ltd
Journal of Internal Medicine 247: 395–402

Enrangement, ce qui se fait
au ciel et la, Godard a voulu
que dans son film, deux ou
trois soient d'abord - depuis des
années - à l'école ou au collège.
TV, au Mozambique - ou le
gouvernement lui a demandé
d'inspecter avec les Mozambic-
ains le fonctionnement de
communication, téléphoné -
et en France ou l'USA a pro-
duit deux séries d'émotions
à la - et l'Etat Français
dans l'Inde - on qui est
de plus intelligible à la fin
le et par là que Godard a
fait de même, débarrassé
d'obligations de rendre une
bonne réponse le cinéma con-
temporain l'histoire, il a pu de-
velopper réflexion, analyse,
sentiments, messages, etc. Ces
sentiments fondamentaux longes
- et donc que l'avez qui peut
l'attachement de ce travail
à son peu plus forte - le
cinéma traditionnel ne croit

plus grande, obtenu par un
partiel de mesure rigide.

[illegible]

Cum se vede că este vorba de un jurnal internațional, înțelegem că este vorba de un jurnal care se ocupă de problemele de interes internațional, care se ocupă de problemele de interes internațional, care se ocupă de problemele de interes internațional.

100

Spécial cinéma/cinéma spécial: Sauve qui peut / la vie (Christian Defaye et J.L.G.).

l'ouverture et la fermeture des sections « Le Commerce ». Il a ensuite intercalé dans ces extraits de son propre film des séquences choisies des quatre autres. Ici l'important témoignage de visu de Charles Tesson permet de rendre compte de la composition du film :

On commence par « L'Imaginaire », Nathalie Baye à la campagne, l'imprimerie, pour enchaîner sur la procession dans *la Ligne générale* et la séquence de l'écumeuse. Retour à Dutronc sans Duras, le repas avec sa fille, puis, avec N. Baye, la question de leur appartement. Keaton débarque alors (dans *Cops*), prend les meubles, s'occupe du déménagement et traverse la ville de part en part. « Le Commerce » : Dutronc et Huppert à l'hôtel et toujours cette petite annonce, l'appartement de 4 pièces. « Le Commerce » (suite) : un extrait de *la Terre tremble*, cette longue conversation entre les deux frères où l'un décide d'aller se vendre à la mafia. « Le Commerce » (encore) avec la scène du bureau dirigée par Roland Amstutz, puis l'arrivée de Huppert au moment où Dutronc se jette sur Nathalie Baye. Arrivée de *l'Homme de marbre* : des documents sur l'ascension de Birkut (son installation dans un appartement avec sa femme) et sa chute. Puis Krystyna Janda se rend à l'aéroport pour aller au-devant d'un cinéaste (et celui-là, contrairement à Duras, on le voit). Puis le film s'achève sur la chute de Dutronc, renversé par une voiture⁶².

62. Charles Tesson, art. cit., p. 46.

Cette description, combinée avec des recherches sur les copies de Film International actuellement détenues dans l'archive du EYE Filmmuseum néerlandais, m'a permis de visualiser la structure de *Sauve la vie (qui peut)*, et ensuite de reconstituer une approximation numérique de son utilisation à l'aide Final Cut Pro.

Sauve qui peut (la vie)

Sauve la vie (qui peut)

Structure de *Sauve qui peut (la vie)* et *Sauve la vie (qui peut)*.

Les films sources

Bien que je sois en mesure d'identifier les copies dans l'archive EYE de tous les films que Godard a combinés pour faire *Sauve la vie (qui peut)*, il est difficile de savoir avec certitude si toutes sont les copies effectivement utilisées. Seules deux des copies que j'ai vues – celles de *l'Ancien et le Nouveau* et de *l'Homme de marbre* – sont en 35mm. Les autres (*Sauve qui peut (la vie)*, *Cops*, et *La Terra trema*), sont toutes en 16mm⁶³. Avec la copie de *l'Ancien et le Nouveau*, la situation est simple : la bobine en question coïncide directement avec la séquence utilisée dans *Sauve la vie (qui peut)*. Le cas de *l'Homme de marbre* est plus compliqué, puisque ses bobines durent environ vingt minutes chacune, de sorte que le projectionniste aurait dû avoir commencé au milieu de la deuxième bobine. En ce qui concerne les

63. La difficulté d'identifier les copies des cinq films que Godard a utilisées est d'abord institutionnelle : EYE est une jeune organisation créée en 2009 de la fusion de quatre établissements existants, dont chacun possédait son propre catalogue et système d'archivage. De plus, la collection de Film International avait déjà été combinée dans les années 1990 avec celle d'un de ces autres établissements, le Nederlands Filmmuseum. La fusion des collections du Filmmuseum et de Film International, et la numérisation du catalogue combiné dans les années 1990, ont rendu difficile l'obtention de renseignements exacts concernant les copies distribuées par Film International dans les années 1970 et 1980. En outre, un incendie important dans les dépôts de Film International, qui a eu lieu juste après le festival de 1981 (au cours de la nuit du 18 février), a détruit environ 250 films (Heijs et Westra, *op. cit.*, p. 137). Bien qu'avec l'aide précieuse de l'archiviste Ronny Temme, j'aie pu identifier et visionner des copies des cinq films en question, et être sûr que ces copies provenaient de Film International, on ne peut pas dire avec certitude que certaines des copies utilisées par Godard (et en particulier des copies 35mm) n'ont pas été détruites lors de cet incendie.

tirages 16mm : bien qu'il n'y ait aucune raison que Godard n'ait pas utilisé une combinaison de projecteurs 16mm et 35mm, les bobines de distribution 16mm sont beaucoup plus longues que les 35mm, donc, encore une fois, seuls des extraits de bobines 16mm ont pu être utilisés.

Mon doute principal concerne la copie de *Sauve qui peut (la vie)* lui-même. Les archives EYE ne détiennent qu'une copie de distribution 16mm en deux bobines de ce film, sous-titré en néerlandais, provenant de Film International. Je soupçonne que Godard n'a pas utilisé cette copie, mais une copie 35mm à la place – en partie parce qu'il aurait été techniquement compliqué de montrer cinq séquences distinctes à partir de deux bobines 16mm. De manière plus significative, la troisième séquence de *Sauve qui peut (la vie)* décrite par Tesson enjambe une césure entre les deux bobines de la copie 16mm, donc deux projecteurs auraient été nécessaires pour montrer cette séquence unique. Il semble donc beaucoup plus probable que Godard ait utilisé des extraits de chacune des cinq bobines d'une copie 35mm, puisque les contenus et les césures entre les bobines 35mm coïncident beaucoup plus naturellement avec les séquences décrites par Tesson⁶⁴.

Je vais maintenant me tourner vers les films que Godard a introduits dans *Sauve qui peut (la vie)*, en commençant par *L'Ancien et du Nouveau*. Comme on l'a déjà dit, la troisième bobine de la copie 35mm muette de ce film dans les archives EYE coïncide exactement avec le troisième « acte » du film, qui correspond aussi à la séquence décrite par Tesson. Cet « acte » comprend la procession religieuse des paysans, suivie de la célèbre séquence de séparation de la crème, avec sa combinaison puissante de montage rapide, d'éclairage spectaculaire, d'inserts numériques et d'images orgasmiques. Dans le cadre de *Sauve la vie (qui peut)*, il y a une symétrie thématique frappante entre l'imagerie érotique de la scène de l'écrémeuse (qui est la deuxième séquence dans le film de compilation) et la chaîne de montage pornographique assemblé par le patron (Roland Amstutz) dans l'extrait de *Sauve qui peut (la vie)* qui constitue sa septième séquence.

Eisenstein a été bien sûr une référence de longue date pour Godard, et il occupe une place importante dans les *Histoire(s) du cinéma*, où neuf de ses films sont cités, y compris *L'Ancien et le Nouveau*. C'est un exemple du fait que *Sauve la vie (qui peut)* fonctionne comme un laboratoire des *Histoire(s) du cinéma* : dans l'épisode d'ouverture, « Toutes les histoire(s) », Godard rend hommage au dynamisme du cinéma russe post-révolutionnaire, illustré ici par les visages extatiques des membres du kolkhoze dans la même séquence de l'écrémeuse de *L'Ancien et le Nouveau*, émerveillés par la puissance et le potentiel de leur nouvelle machine.

Godard avait été fasciné par *L'Ancien et le Nouveau* longtemps avant qu'il ne l'utilise dans « Toutes les histoire(s) », et même avant *Sauve la vie (qui peut)*. Il l'évoque déjà (sous son titre original, *la Ligne générale*) comme une référence importante dans le « scénario » vidéo pour le film, *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*, où Denise est caractérisée dans les termes d'une quête à explorer l'inconnu et la volonté d'enquêter sur ce qui se passe « derrière la ligne générale ». Il y a plusieurs raisons pour lesquelles ce film peut avoir fait fortement écho pour Godard au cours de cette période : c'est le seul film

64. Cette observation est fondée sur mon visionnement de la copie 16mm de *Sauve qui peut (la vie)* sur une table de montage Steenbeck à EYE et de la copie 35mm Artificial Eye au BFI.

d'Eisenstein à aborder un sujet contemporain ; il est formellement très expérimental ; et ses thèmes de la ville et la campagne, et des relations entre l'amour et le travail, résonnent directement avec les préoccupations de Godard à l'époque. Il offre également une éloquente leçon de la façon de filmer la nature. En particulier les animaux, et on sent de forts échos de *l'Ancien et le Nouveau* dans *Sauve qui peut (la vie)*, notamment dans les plans de vaches et de chevaux, dans la brève séquence d'un tracteur labourant un champ, et dans la scène – réutilisé dans *Sauve la vie (qui peut)* – représentant la visite de Denise à une salle de traite dans une ferme.

Buster Keaton est également une présence importante dans les *Histoire(s) du cinéma*, où l'on fait référence à cinq films réalisés et/ou interprétés par lui, mais pas le classique *Cops*. La séquence que Godard utilise est l'enfilade de gags de la première moitié de ce film où nous suivons les aléas de Buster cherchant à devenir le « grand homme d'affaires » que lui demande d'être sa fiancée pour qu'elle accepte de l'épouser. La seule copie de *Cops* dans les archives EYE est un muet en 16mm de Monopol Apollofilm à Prague, avec des intertitres en tchèque sous-titrés en néerlandais. Dans cette copie particulière il manque la séquence de titre d'ouverture, elle commence *in medias res* avec la fiancée de Buster lui annonçant qu'elle ne l'épousera qu'une fois devenu riche et prospère. Dans le cadre de *Sauve la vie (qui peut)*, cette absence du titre d'ouverture est assez fortuite, car il supprime tout signe explicite pour l'auditoire d'entrée dans un nouveau récit à son début. En supposant que ce soit la copie que Godard a utilisée et étant donné que la totalité du film tient en une seule bobine, il est difficile de savoir précisément où Godard a coupé dans *Cops* pour revenir à la troisième séquence de *Sauve qui peut (la vie)*. D'après la description de Tesson, il semble probable qu'il ait coupé directement après la tentative de Buster pour revitaliser son cheval épuisé avec une visite impromptue au spécialiste de la régénération masculine (« *goat gland specialist* »), le Dr Smith. Cette scène achève la première phase du récit, et précède un intertitre annonçant la parade de la police qui occupe sa seconde partie du film.

L'importance thématique de *Cops* dans le contexte de *Sauve la vie (qui peut)* réside dans son traitement de l'amour, des classes sociales et de l'argent, ainsi que du problème, pour les gens ordinaires, à joindre les deux bouts dans des circonstances économiques difficiles. À cet égard, il est proche de et résonne de façon productive avec *La Terra trema*. Il existe cependant d'autres considérations importantes. Dans les interviews, au moment de *Sauve qui peut (la vie)*, Godard évoqua Keaton à plusieurs reprises (à côté de Charlie Chaplin, Harry Langdon, et Jerry Lewis), exprimant une grande admiration pour la manière dont ces cinéastes-interprètes comiques travaillèrent l'espace, pour la précision géométrique de leurs compositions, pour leur attention au cadrage, et surtout pour leur tempo et leur maîtrise en tant qu'interprètes, leurs comportements ordinaires rigoureusement chorégraphiés et, surtout, leur capacité à changer brusquement de vitesse et à se mouvoir instantanément de rythme en rythme d'un mouvement normal à un geste extravagant, et retour. « C'est dans le jeu qu'ils faisaient des rythmes différents », comme il le dit⁶⁵. Il convient de rappeler dans ce contexte que *Sauve qui peut (la vie)*, comme la série de télévision *France tour détour deux enfants* avant elle, est en partie un

65. Godard, « Propos rompus », art. cit., p. 461. Voir aussi la réflexion de Godard sur ce sujet dans *The Dick Cavett Show*, PBS, octobre 1980.

film sur le corps humain. Informés par une connaissance des études sur le mouvement pré-cinématographique, et par la théorisation et l'utilisation du ralenti par des cinéastes tels que Jean Epstein et Dziga Vertov, Godard et Miéville recherchèrent dans *France tour détour deux enfants* à utiliser le mouvement manipulé pour examiner la programmation du corps, pour scruter le conditionnement de l'enfant humain comme sujet docile du capitalisme et pour mettre en relief les moments de non-conformité et de résistance⁶⁶.

Le placement de la séquence de *Cops* dans le contexte de *Sauve la vie (qui peut)* fournit un bon exemple de la vision prémonitoire que Godard semble avoir eue pour la composition dans un film de compilation. Cette séquence suit directement une scène de *Sauve qui peut (la vie)* avec des spectateurs faisant la queue pour voir *City Lights* de Chaplin (1931), autre film mettant explicitement en valeur le potentiel chorégraphique du corps au cinéma. Dans *Sauve la vie (qui peut)*, *Cops* retentit fortement en prenant la place de *City Lights*, et – lorsque la séquence de *Cops* commence – en nous donnant le sentiment de nous retrouver tout à coup à l'intérieur du cinéma que nous venions de voir de la rue (dans l'extrait de *Sauve qui peut (la vie)*), et de regarder *Cops* parmi le public fictif de *Sauve qui peut (la vie)*. Ce sentiment est renforcé par les plaintes du spectateur de *Sauve qui peut (la vie)* furieux de l'absence de son dans le cinéma, qui conduit directement au silence de *Cops*. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Godard avait initialement approché un autre réalisateur-interprète comique pour jouer le rôle de ce spectateur en colère, Jacques Tati, qui a refusé⁶⁷.

Sauve la vie (qui peut) tisse un ensemble suggestif de correspondances entre *Sauve qui peut (la vie)*, *City Lights* et *Cops*, notamment à travers leur exploration commune d'une palette étendue de gestes. Dans le contexte de la volonté de Godard dans *France tour détour deux enfants* et *Sauve qui peut (la vie)* d'enquêter sur la programmation du corps, nous pouvons voir pourquoi des interprètes comme Keaton, Chaplin et même Tati étaient si précieux pour lui : l'imprévisibilité et l'extrémisme de leurs gestes offrent la possibilité d'une transgression corporelle dans le cadre des rythmes et de la vitesse de déplacement normaux du cinéma. Godard a lui-même évoqué cette idée dans le contexte d'une discussion de *Sauve qui peut (la vie)* et *Sauve la vie (qui peut)* juste après la projection de ce dernier, établissant un lien entre ce qu'il considérait comme une perte de capacité de la part des acteurs contemporains à maîtriser une large gamme de changements de vitesses et de rythmes corporels qui était, selon lui, répandue à l'époque du cinéma muet, et son exploration du mouvement dans *Sauve qui peut (la vie)* : « C'est pourquoi j'ai utilisé les ralentis ou la décomposition, pour retrouver ce qui jadis était dans le travail des comédiens »⁶⁸.

Cet intérêt de la part de Godard pour la gestuelle chez Keaton, Chaplin et Tati dans *Sauve qui peut (la vie)* et *Sauve la vie (qui peut)* culmine dans son film suivant, *Passion*, qui est imprégné d'un élément

66. Voir Michael Witt, « Altered Motion and Corporal Resistance in *France tour détour deux enfants* », dans M. Temple, J. S. Williams, and M. Witt (dir.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, pp. 200-213.

67. Godard, « Bringing Godard Back Home » (interview de Jonathan Rosenbaum), *The Soho News*, 24-30 septembre 1980 (repris dans D. Sterritt, dir., *Jean-Luc Godard: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, pp. 103 et 105).

68. Godard dans F. Albera, « La Pomme et le couteau », art. cit., p. 23.

burlesque prononcé, en particulier dans les séquences dans et autour de l'usine, et dans la séquence de poursuite tragi-comique qui se termine quand le cinéaste, Jerzy (Jerzy Radziwiłowicz), se fait poignarder. Cette connexion illustre également la mesure dans laquelle *Sauve la vie (qui peut)*, pris en sandwich comme il est entre *Sauve qui peut (la vie)* et *Passion*, était autant un sketch-book préparatoire de *Passion* qu'une réflexion critique sur *Sauve qui peut (la vie)*. En outre, l'engagement de Godard avec ces cinéastes-interprètes anticipe sur la dimension burlesque de plusieurs de ses films ultérieurs des années 1980, notamment *Détective* (1985), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1985), et surtout *Soigne ta droite* (1987).

Passons maintenant à *La Terra trema*. Visconti a été une référence majeure pour Godard dès le départ. Ce film est cité trois fois dans les *Histoire(s) du cinéma*, où le néo-réalisme est au cœur de sa pensée. La fonction du film dans *Sauve la vie (qui peut)* est sans doute relativement simple, aussi rappellerai-je simplement ici son statut tendant au documentaire, son récit localisé, abordant de front la question de personnes ordinaires confrontées à des choix quasi impossibles face à de graves difficultés économiques. Comme *Cops*, la seule copie de *La Terra trema* à EYE est une copie 16mm de distribution avec sous-titres néerlandais.

Selon Charles Tesson, la séquence que Godard a employée est celle de la longue conversation entre les deux frères, 'Ntoni (Antonio Arcidiacono) et Cola (Giuseppe Arcidiacono), juste avant que celui-ci décide de quitter sa Sicile natale. La troisième bobine de la copie de EYE commence avec la courte scène représentant la rencontre de Cola avec un inconnu resté dans l'ombre sur la plage, qui conduit à la séquence de la longue conversation angoissée. En supposant que ce soit la copie que Godard a utilisée, il semble logique qu'il ait fait commencer la séquence à partir du début de la bobine. Cependant, comme dans le cas de *Cops*, puisque la bobine 16mm dure beaucoup plus longtemps que l'extrait utilisé, il est impossible de savoir avec certitude où la séquence s'achevait. Un endroit probable, pour que l'extrait ne devienne pas trop long, se situe directement après la conversation des deux frères, juste après que 'Ntoni dit à Cola qu'ils doivent rester et se battre dans leur village natal (chronométré à partir du début de la bobine, cette séquence dure un peu plus de dix minutes). Il est possible, cependant, que Godard ait laissé la bobine tourner un peu plus loin, peut-être jusqu'au moment où Cola, regardé par 'Ntoni, rejoint l'étranger et ses associés dans un café le lendemain matin (ce qui donne une longueur de séquence d'un peu plus que quatorze minutes).

Enfin, je traiterai de *L'Homme de marbre*, qui était un film relativement nouveau au moment de *Sauve qui peut (la vie)*. Après avoir généré une vaste controverse politique en Pologne, où il fut néanmoins un grand succès au box-office, et après avoir remporté le Prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes en 1978, le film a continué à provoquer des débats houleux en France, dans les *Cahiers du cinéma* où non pas un mais deux avis opposés furent publiés, dus à Jean-Paul Fargier et Serge Daney. Fargier se déchaîna, rejetant le film comme superficiel, faux et peuplé de personnages en bois : « *L'Homme de marbre* est un film en plâtre qui voudrait se faire prendre pour du bronze. Pas besoin de frapper très fort, ça sonne creux »⁶⁹. Daney, en revanche, suggérait qu'il ne fallait pas juger

69. Jean-Paul Fargier, « *L'Homme de marbre* (Andrzej Wajda) : 1 », *Cahiers du cinéma*, n° 295, décembre 1978, p. 40.

L'Homme de marbre avec les critères que l'on pouvait appliquer à une fiction comparable réalisée en dehors des contraintes de la propagande et la censure polonaises d'alors ; il fit porter l'accent de la discussion sur le « film dans le film » d'Agnieszka (Krystyna Janda), en disant que ce qui était en jeu dans le récit était moins son sujet apparent – l'histoire de la Pologne d'après-guerre – que le salut du cinéma dans un pays où la population avait depuis longtemps perdu la foi dans la capacité des films à dire la vérité. Sa principale signification politique, soutenait-il, résidait dans ce qu'il baptisa son « esthétique du "ouf!" » – le « ouf » du soupir collectif de soulagement de la part du public parce que quelqu'un avait enfin osé exprimer publiquement ce qui était connu depuis longtemps en privé⁷⁰.

Ces deux articles n'ont été, cependant, qu'un début. Trois mois plus tard, les *Cahiers* retournaient au film dans une table ronde de treize pages à laquelle participaient l'historien François Géré, le philosophe Jacques Rancière, le sociologue et militant politique Robert Linhart et deux membres de l'équipe de rédaction des *Cahiers*, Pascal Bonitzer et Jean Narboni⁷¹. Tous les participants estimaient que plusieurs aspects du film étaient intéressants ou importants. Narboni se révéla le plus sceptique d'entre eux, tandis que Linhart élaborait une défense passionnée de ce qu'il considérait comme l'ambition et l'importance historique du film. Pour lui, *L'Homme de marbre* constituait un point de repère dans la représentation cinématographique de l'Europe de l'est, du stalinisme, et du « travailleur modèle », le stakhanoviste polonais ; il avait réussi à forger une nouvelle façon de représenter l'Europe de l'est d'après-guerre, et le film ouvrait une brèche qui avait à son tour créé une opportunité pour un discours plus complexe, nuancé sur le sujet à l'avenir⁷².

L'élément clé pour nous est que deux mois plus tard, après l'abandon d'un projet collectif avec Albera, Linhart, Reusser, Miéville et le journaliste Philippe Gavi pour créer une nouvelle revue de cinéma, Godard proposa, par défaut, de mettre en pratique les principes sous-tendant ce projet sous la forme du numéro spécial 300 des *Cahiers du cinéma* qu'il dirigea en mai 1979, où il inclut une longue lettre à Albera⁷³. D'une part, cette lettre est un manifeste passionné pour une nouvelle forme de critique iconographique des films dans les revues (« un exemple pas unique mais seul d'une critique de film qui partirait de la vision, qui ne se répandrait pas d'abord en adjectifs sur la fameuse page blanche, mais qui se servirait de cette page comme écran pour... VOIR »⁷⁴), et constituait le prolongement d'un dialogue avec Albera autour de l'interrogation de l'image par l'image et du rapport image-texte dans la

70. Serge Daney, « *L'Homme de marbre* (Andrzej Wajda) : 2 », *Cahiers du cinéma*, n° 295, décembre 1978, p. 43.

71. Pascal Bonitzer, François Géré, Robert Linhart, Jean Narboni, Jacques Rancière, « Table ronde : L'homme de marbre et de celluloid », *Cahiers du cinéma*, n° 298, mars 1979, pp. 16-29.

72. Linhart dans *Ibid.*, pp. 24-25.

73. Godard, « Voir avec ses mains », art. cit. Jean-Pierre Gorin avait aussi été envisagé comme un futur collaborateur potentiel (Courriels de F. Albera, 31 janvier 2014 et 17 février 2014). Ce projet de revue est une référence récurrente du n° 300 spécial des *Cahiers du cinéma*. Godard envisageait de faire un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* (« CdC façon Sonimage », comme il le décrit dans une lettre à Albera) depuis quelque temps. Il est également question dans cette lettre de « cette fameuse pute de revue qu'on devrait essayer un peu », comme la désigne ici Miéville (Lettre d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard à F. Albera, 22 août 1978, collection F. Albera).

74. Godard, « Voir avec ses mains », art. cit., p. 39.

critique du cinéma, qu'ils envisageaient mettre en pratique dans la nouvelle revue de cinéma. Albera pratiquait régulièrement ce type de critique iconographique dans ses articles pour le quotidien genevois *Voix Ouvrière* à l'époque⁷⁵. D'autre part, la lettre de Godard à Albera est un essai comparatif visuel entre *l'Homme de marbre* et *Oktiabr* d'Eisenstein (*Octobre [Dix jours qui ébranlèrent le monde]*, 1928)⁷⁶. En attirant simplement l'attention sur le mois de la publication de la couverture du numéro d'octobre 1978 de *Positif*, qui s'ornait d'une image de *l'Homme de marbre*, Godard créait un lien entre les films de Wajda et d'Eisenstein lui permettant de développer une lecture de *l'Homme de marbre* en tant que cauchemar auquel aurait tourné le rêve de la révolution d'Octobre. Cet essai visuel impliquait également un engagement direct avec la table ronde des *Cahiers* : Godard découpa et recycla des images qui avaient été utilisées pour illustrer le débat, notamment un plan d'Agnieszka tenant une photographie du travailleur du bâtiment Mateusz Birkut (Jerzy Radziwiłowicz), son sujet de thèse en film (Godard renversa l'original de sorte que ce qui est à gauche vienne à droite, et vice versa, une technique qu'il a utilisée assez fréquemment tant avec les images fixes qu'animées, y compris dans les *Histoire(s) du cinéma*, comme un moyen de faciliter un dialogue entre les éléments). Il a également recyclé des parties de la transcription de la table ronde, bien que dans la ligne qui était la sienne de plaider pour l'égalité de l'image et du texte dans la critique cinématographique, il reproduisit, par provocation, la majorité du texte à l'envers.

Godard néglige en grande partie le contenu de la table ronde, bien qu'il sélectionne en son sein cinq courtes déclarations (deux de Géré, deux de Narboni, et une de Rancière), qu'il reproduit à l'endroit, indiquant sa proximité avec elles. Le thème principal qu'il retient est celui qui avait déjà été un point clé de la discussion dans les premiers commentaires des *Cahiers* sur *l'Homme de marbre* : la performance très stylisée de Janda, qui se caractérise par des gestes brusques et des expressions faciales outrées. Fargier avait été exaspéré par ce qu'il considérait comme son hyperactivité frénétique, qu'il envisageait comme le masque de l'inconsistance sous-jacente de son caractère⁷⁷. Godard, lui aussi, a été frappé par ce qu'il a appelé son « jeu terriblement exagéré »⁷⁸ et, en effet, son intérêt pour cet aspect du film est explicite dans le sous-titre de son essai, « Comment joue Krystyna Janda ». Il est également évident dans le flou du gros plan d'Agnieszka apparemment renfrognée à l'égard de la caméra qui conclut l'essai, qu'il reliait de manière inattendue (trois pages plus haut) à *Psycho* d'Hitchcock : « ... et

75. La *Voix Ouvrière* était l'organe du Parti du Travail (communiste) suisse. Voir les exemples suivants d'« exercices » visuels de critique de cinéma d'Albera, qui résonnent directement avec la lettre que lui a adressée Godard dans le n° 300 spécial des *Cahiers du cinéma* : « Un Premier Mai au cinéma (conte) » (*Voix Ouvrière*, 3 mai 1979, p. 4) ; « Donner à voir... ou apprendre à regarder » (*Voix Ouvrière*, 10 mai 1979, p. 4) ; « *Apocalypse Now* : L'Amérique au Vietnam » (*Voix Ouvrière*, 25-26 mai 1979, p. 8).

76. Notons qu'Albera avait également publié deux critiques de *l'Homme de marbre* à sa sortie à Genève, qu'il avait envoyées à Godard. Ces articles participaient également sans doute des motivations de la lettre que lui a adressée Godard dans les *Cahiers du cinéma* (F. Albera, « L'histoire au grand angle », *Voix Ouvrière*, 12 décembre 1978 ; 18 janvier 1979, p. 4 ; « Sur *l'Homme de marbre* », *Voix Ouvrière*, 18 janvier 1979, p. 4).

77. Voir Fargier, art. cit., p. 40.

78. Godard, « Voir avec ses mains », art. cit., p. 56.

François Albéra
27, rue de Lyon
Genève

L'autre jour, en regardant un ancien numéro de « Positif », j'ai repensé à cette revue de cinéma qu'on ne fera jamais.

Tu vas me dire que c'est uniquement à cause du mot octobre sur la couverture, et je te dirais bien sûr mais est-ce que Octobre n'était justement pas un peu unique.

Et on ne s'en sortira pas parce que l'on n'aura fait qu'échanger des expressions et pas des impressions.

Alors je profite de cet exemplaire unique des « Cahiers » pour te communiquer (communiquer avec toi) à propos d'un film que je crois tu n'aurais pas tellement aimé (et c'est à peine après avoir ouvert la parenthèse après avoir écrit le participe passé du verbe aimer que je sais maintenant seulement quel genre d'article tu aurais peut-être pu, comment dire, pas écrire, mais donner à cette revue impossible, toi qui aimes ou n'aimes pas plusieurs femmes tout comme plusieurs films, comparer simplement l'amour pour les unes avec celui pour les autres, juste poser côte à côte les photos des unes et des autres pour faire sortir le texte en deuxième et pas en premier) un exemple pas unique mais seul d'une critique de film qui partirait de la vision, qui ne se reprendrait pas d'abord en adjectifs sur la fameuse page blanche, mais qui se servirait de cette page comme écran pour

VOIR

Début de la lettre de Godard à François Albera dans le n° 300 numéro spécial des *Cahiers du cinéma*.

on voit alors que cette photo pourrait sortir de *Psycho*, et qu'il s'agit des aventures de Janet Leigh dans l'ancienne propriété privée de Joe Staline»⁷⁹.

Comme avec Chaplin, Keaton et Tati, l'attirance pour le style de performance de Janda selon Godard résidait sans aucun doute dans la façon dont il résonnait avec sa quête, dans cette période, pour des rythmes corporels neufs et un nouveau vocabulaire gestuel. Là encore, comme avec ces acteurs-réalisateurs, *L'Homme de marbre*, à cet égard, annonce *Passion*, et même dans son premier projet pour *Passion*, écrit en janvier 1981 (un mois avant la projection de *Sauve la vie (qui peut)*), Godard soulignait que les récents films de Wajda étaient une référence importante pour son prochain film⁸⁰. De plus, dans la suite de son projet de l'image et du texte de *Passion*, datée du 15 mars 1981 (un mois après la

79. *Ibid.* Cette image est une version recadrée et magnifiée d'une photographie qui a été utilisée pour illustrer un entretien avec Wajda dans le numéro d'octobre 1978 de *Positif*, dont provient la couverture qui sert de point de départ à la lettre de Godard à Albera. Godard utilise trois variations de cette image en quatre occasions distinctes dans cette lettre et il lui accorde également une position de premier plan sur la couverture de ce numéro spécial des *Cahiers du cinéma*.

80. Godard, « *Passion*: Premiers éléments », janvier 1981 (dans A. Bergala, dir., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 1, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 485). À côté de *L'Homme de marbre*, Godard fait probablement allusion ici à deux films de Wajda, *Bez znieczulenia (Sans anesthésie)* (1978) and *Panny z Wilka (les Demoiselles de Wilko)* (1979), qui ont été montrés au Film International 1980 auquel Godard, comme Wajda, assistèrent. Quelques mois avant la rédaction du projet de *Passion*, Godard s'est montré enthousiaste à l'endroit de *L'Homme de marbre* et de *Sans anesthésie* dans un entretien : « Bringing Godard Back Home », art. cit., p. 105.

Image de *l'Homme de marbre* utilisée pour illustrer la table ronde dans les *Cahiers du cinéma* n° 298 (mars 1979).

projection), on trouve sans cesse des traces de son essai visuel et de sa réflexion sur *l'Homme de marbre*, ainsi que de nombreuses preuves de l'impact du film de Wajda sur son projet en développement, ne serait-ce que Jerzy Radziwiłowicz lui-même, qui allait jouer le rôle du cinéaste, Jerzy, dans *Passion*. Sur le plan matériel, quelques-unes des photographies de Birkut / Radziwiłowicz que Godard a reprises dans son traitement de *Passion* sont des documents familiers avec lesquels il avait déjà travaillé, y compris ceux de la table ronde des *Cahiers*.

La copie 35mm de *l'Homme de marbre* dans les archives EYE provient de Film International. Comme indiqué plus haut, la séquence décrite par Charles Tesson comprend la deuxième moitié de la deuxième bobine du film, et dure un peu plus de dix minutes. Dans ce document, nous suivons Agnieszka de la petite salle de projection dans laquelle elle a effectué le visionnement de matériels d'archives relatives à Birkut, à l'aéroport, où elle espère interviewer le célèbre cinéaste Jerzy Burski (Tadeusz Lomnicki). La bobine et la séquence se terminent avec Burski et Agnieszka quittant l'aéroport en voiture. Cette partie de *l'Homme de marbre* contient beaucoup d'exemples du style de performance énervée de Janda, y compris un violent coup de pied dans le tibia de son ingénieur du son. Il fournit également un autre exemple d'une séquence qui semble avoir été soigneusement sélectionnée pour résonner avec *Sauve qui peut (la vie)*: elle s'ouvre avec des images d'actualités montrant Birkut et sa femme Hanka Tomczyk (Krystyna Zachwatowicz) entrant dans leur nouvel appartement à Nowa Huta, scène qui offre une continuité frappante avec la recherche d'un appartement par Isabelle dans le film de Godard.

48

DONNER À VOIR

Sa réutilisation par Godard dans le n° 300 numéro spécial des *Cahiers* deux mois plus tard.

LE CAUCHEMAR DU TEXTE

La combinaison de Godard dans sa lettre à François Albera dans le n° 300 numéro spécial des *Cahiers du cinéma* d'extraits de la table ronde sur *L'Homme de marbre* publié dans les *Cahiers du cinéma*, n° 298 (mars 1979) avec une photo de Krystyna Janda reprise de *Positif*, n° 211 (d'octobre 1978).

Réception

Il y a très peu d'éléments de première main au sujet de la réception de *Sauve la vie (qui peut)*. Dans un article publié sept mois après l'événement, Jean-Claude Biette a rapporté que le film était remarquable, bien que son libellé (« l'expérience fut, paraît-il, passionnante... ») indique qu'il n'a pas assisté à la projection⁸¹. Cependant, il avait évidemment discuté avec quelques-uns de ceux qui avaient été là, puisqu'il poursuivait en disant que la discussion qui avait suivi la projection avait été plutôt mouvementée, Godard sous les attaques des journalistes, peut-être (postulait Biette) en raison de son « refus de jouer les Maîtres »⁸². Les « étudiants » furent également confus quant au rôle qu'ils étaient censés jouer dans la production des bandes vidéo envisagées comme l'un des résultats du projet⁸³.

Selon Albera, qui était présent lors de la projection et a dialogué avec Godard dans la salle après, le discours principal de ce dernier portait sur la représentation du travail, et le fait que « dans tous ces films

81. Biette, art. cit., p. v.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

Image de Jerzy Radziwiłowicz dans *l'Homme de marbre* utilisée sur la couverture de *Positif*, n° 211 d'octobre 1978 réutilisée par Godard dans le n° 300 des *Cahiers du cinéma*.

Puis dans son traitement pour *Passion*.

l'Homme de marbre utilisé pour illustrer la table ronde du film dans les *Cahiers du cinéma*, n° 298 (mars 1979).

Réutilisation de Godard de l'image dans son traitement pour *Passion*.

on voit des gens qui travaillent, tandis que dans le cinéma contemporain on ne voit plus de gens travailler. Ils parlent au téléphone, ils bavardent au café, ils sont dans des taxis, etc. parce que ce sont des bourgeois, des avocats, etc. Alors qu'avant la guerre et dans les films de l'est on a affaire à des ouvriers, des paysans, des pêcheurs, etc.»⁸⁴. Cette question est aussi au cœur de sa discussion avec Christian Defaye et Isabelle Huppert dans *Spécial cinéma/cinéma spécial: Sauve qui peut/la vie*, où il suggère qu'à l'exception des films de guerre et de gangsters, on ne filme ni ne montre plus le travail comme on le faisait à l'époque du cinéma muet, et que cet échec du cinéma par rapport au monde du travail a affecté la qualité des films contemporains d'une manière profondément négative. Dans les propos de Godard relayés par Albera dans l'article qu'il a publié juste après la projection-montage de *Sauve la vie (qui peut)*, Godard reliait la réussite de l'expérience à ce thème commun : « Quand on a passé l'autre jour des bobines en alternance de *Sauve qui peut* et de *la Ligne générale, Cops, la Terra trema* et *l'Homme de marbre*, c'est ce qui faisait que ça tenait, ça se suivait : ce sont tous des films sur le travail »⁸⁵.

L'autre aspect principal de l'argumentation de Godard pour expliquer l'enchaînement des extraits dont se souvient Albera concerne la logique narrative et l'ordre des bobines : « dans un film la situation de la bobine correspond grosso modo à un même moment de la narration », on peut donc substituer un film à un autre et « assembler n'importe quel extrait avec un autre pourvu qu'on respecte les emplacements des parties assemblées (via les bobines) »⁸⁶. Les enchaînements se faisaient apparemment très bien d'un film à l'autre, produisant un tout nouveau « film » :

En dépit de l'arbitraire des passages de l'un à l'autre (fins ou débuts de bobines), chaque fragment se reliait à l'autre développant finalement le même récit, des liens multiples se tissaient de séquence à séquence à partir de thèmes communs : le travail, le déménagement, l'argent, les rapports familiaux⁸⁷.

Selon Charles Tesson, qui a également assisté à la projection, Godard disait s'être senti comme devant la télévision et changeant de canal toutes les dix minutes⁸⁸. Plutôt que de tracer des correspondances entre les extraits constitutifs du film, selon Tesson, Godard choisit de souligner un de ses thèmes favoris de cette période, celui de l'importance de la relation entre l'amour et le travail, et du divorce, dans les sociétés capitalistes, entre les deux. Voici comment Charles Tesson a relayé les commentaires de Godard sur *Sauve la vie (qui peut)* après la projection, suivis de ses propres réflexions :

84. Courriel de François Albera, 31 janvier 2014. Godard avait demandé à Albera de l'accompagner à Rotterdam pour cet événement, et d'intervenir avec lui après la projection : « Il m'avait dit "on parle ensemble en tournant le dos au public dont se fout !" » (*Ibid.*) Godard avait fait enregistrer cette discussion par le RKS pour s'en servir dans son travail ultérieur. Dans sa lettre à Barendse, écrite trois mois plus tard, il s'est plaint qu'on ne lui avait toujours pas fourni une copie de cet enregistrement, ni celle de l'enregistrement des interviews qu'il avait accordées aux journalistes pendant le festival (Godard, lettre à Barendse, doc. cit., p. 6).

85. Godard dans Albera, « La Pomme et le couteau », art. cit., p. 23.

86. Courriels de François Albera, 31 janvier 2014 et 6 décembre 2016.

87. F. Albera, « La Pomme et le couteau », art. cit., p. 23, note 1.

88. C. Tesson, art. cit., p. 46.

Godard préfère parler, à partir de son film, du travail et de l'amour, et, chez Eisenstein, Keaton et Birkut, de l'amour du travail. De voir aussi « le mal que l'amour fait à l'amour ». De cette expérience, je retiens l'étrange impression, en 1 h 30 (9 fois 10 minutes, soit la durée de *Sauve qui peut*), d'avoir vu *tout* le film. Une traversée généalogique et géologique. Ce sentiment, pour la première fois, de voir un film (et c'est bien le cas) dans ses plans de coupe⁸⁹.

Ces thèmes du travail, et des rapports entre le travail et l'amour, sont traversés par plusieurs sous-thèmes : la fragilité des relations humaines interpersonnelles ; le contraste entre la vie urbaine et la vie rurale ; la servitude économique et la vulnérabilité de l'individu dans le contexte du capitalisme consumériste ; les rôles sociaux et la représentation cinématographique des hommes et des femmes ; les ambitions et les échecs historiques des tentatives collectives d'imaginer et de mettre en œuvre des structures politiques alternatives.

Une analyse complète de *Sauve la vie (qui peut)* nécessiterait un article à part. Une référence clé dans une telle étude serait Robert Linhart, avec lequel et sur lequel Godard avait cherché à faire une série télévisée à la fin des années 1970 intitulée *Travail* consacrée à « une histoire du travail, "très visuelle" »⁹⁰. La relation de Godard avec Linhart serait un bon sujet, semble-t-il. Dans la même décennie, ils travaillèrent ensemble auparavant dans la mouvance du journal d'extrême-gauche *J'accuse*, et Godard, par la suite, emprunta son nom pour son personnage d'intervieweur hors-champ dans *France tour détour deux enfants*⁹¹. La présence de Linhart dans *Sauve la vie (qui peut)* peut se faire sentir indirectement par l'intermédiaire de sa contribution à la table ronde des *Cahiers sur l'Homme de marbre*⁹² et, plus directement, par l'intermédiaire de son livre *l'Établi* (1978) dont Godard cite un

89. *Ibid.* D'après mes recherches, s'agissant de la longueur des séquences et de la durée complète du film, le compte rendu de Tesson se révèle approximatif.

90. C'est l'un des deux projets que Godard a tenté de mettre en place à la fin des années 1970 en collaboration avec l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). L'autre était *Histoire(s) du cinéma* (voir « Godard dit tout » [interview de J.-L. Douin et A. Rémond], *Télérama*, n° 1486, 8-14 juillet 1978, p. 4).

91. J'ai étudié les liens et la dette de Godard envers Linhart plus complètement dans « Godard dans la presse d'extrême gauche » (dans N. Brenez et alii, dir., *Jean-Luc Godard : Documents, op. cit.*) et « On and Under Communication » (dans T. Conley, T. J. Kline, dir., *A Companion to Jean-Luc Godard*, Hoboken and Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, pp. 318-350).

92. Notons que Linhart a très mal réagi aux propos de Godard sur *l'Homme de marbre* dans sa lettre à Albera dans le n° 300 des *Cahiers du cinéma*. Il y a répondu comme si elle lui était adressée et constituait une critique directe de sa contribution à la table ronde. Dans une longue lettre passionnée et fâchée qu'il a écrite à Godard (« le ciné-expert », comme il le caractérise sarcastiquement), il rejette l'argumentation « absurde » du cinéaste et réclame le droit non pas nécessairement de « voir », mais d'« entendre, sentir, [s]e souvenir, penser » : « En 1979 légiférer sur le "visuel" entre un numéro des *Cahiers du Cinéma* et des causeries de brasserie, c'est simplement bête. Quelques snobs parisiens ànonneront docilement parce que Godard l'a dit dans les *Cahiers du Cinéma*, qu'il faut voir telles images d'*Octobre* d'Eisenstein dans tel plan de *l'Homme de marbre* de Wajda, et que si l'on ne voit pas ça, on n'a rien vu. Mais le temps des législateurs de l'œil est passé. S'il me plaît, au cinéma, de penser sans ces images-là, et même sans ce que tu appelles des images, je me passerai de la bénédiction des cinéphiles, ciné-experts et autre cinémaniaques de la discipline oculaire. » (Lettre de Robert Linhart à Jean-Luc Godard, 9 mai 1979, collection F. Albera).

long passage sur la réalité de la vie quotidienne sur une chaîne de production en usine dans la bande son de *Sauve qui peut (la vie)* (dans la scène située dans les bureaux du journal régional), reprise dans la séquence d'ouverture du film de compilation. Cette séquence évoque à la fois le travail de Godard pour *J'accuse* et ses tentatives ultérieures pour créer la nouvelle revue de cinéma déjà mentionnée, où, comme nous l'avons vu, Linhart était de nouveau impliqué. La citation de *l'Établi* dans *Sauve qui peut (la vie)* se déroule sur un certain nombre de plans, dont l'un, frappant, de Michel Piaget (Michel Cassagne) qui compose manuellement des mots dans l'atelier d'impression du journal. Le processus de composition typographique, dans ce dernier plan, est à la fois souligné et disséqué par l'utilisation du mouvement modifié tandis qu'on entend le passage suivant du livre de Linhart sur la bande sonore :

Quelque chose, dans le corps et dans la tête, s'arcboute contre la répétition et le néant. La vie : un geste, plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, Un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement [la « remontée », le « coulage », la tactique de poste] ; tout ce par quoi, dans ce dérisoire carré de résistance contre l'éternité vide qu'est le poste de travail, il y a encore des événements, même minuscules, il y a encore temps, même monstrueusement étiré. Cette maladresse, ce déplacement superflu, cette accélération soudaine, [cette soudure ratée,] cette main qui s'y reprend à deux fois, cette grimace, ce « décrochage », c'est la vie qui s'accroche. Tout ce qui, en chacun des hommes de la chaîne, hurle silencieusement : « Je ne suis pas une machine ! »⁹³.

Spécial cinéma/cinéma spécial : Sauve qui peut/la vie.

Cette citation fournit une épigraphe succincte à l'œuvre de Godard des années 1970, sa combinaison avec l'imagerie de la composition typographique offrant un résumé concis de son discours sur la langue écrite en général et sa critique du journalisme classique en particulier. En outre, son évocation de la violence et de la monotonie de la chaîne de production, mais en même temps de la capacité de l'individu à résister à l'assujettissement total à des cycles et des répétitions de ce type de travail, en font un post-scriptum possible à la fois de

93. Robert Linhart, *l'Établi*, Paris, Minuit, 1978, p. 14. Godard a omis les phrases données ici entre crochets.

Sauve qui peut (la vie) et de *Sauve la vie (qui peut)*. En effet, la définition de la « vie » en termes de ce qui échappe et résiste aux pressions de la normalisation sociale nous offre une excellente définition du sens de « la vie » dans les titres des deux films. Là où *Sauve qui peut (la vie)*, comme *France tour détour deux enfants*, avaient cherché des preuves de cette vie par la dissection du mouvement humain à travers le mouvement modifié, *Sauve la vie (qui peut)* poursuit cette quête à travers de nouveaux moyens : l'incorporation des rythmes irréguliers, imprévisibles (et, dans ce contexte, intrinsèquement transgressifs et d'affirmation de la vie) de Keaton et de Janda.

Conclusion

L'article de Charles Tesson, suivi par l'étude des copies d'archives des films, m'a permis de tenter une reconstitution numérique de *Sauve la vie (qui peut)*, qui a d'abord été présentée au Deutsches Filmmuseum à Francfort en juin 2013, et par la suite dans divers endroits du Royaume-Uni, au Brésil, en Croatie et en France. À chaque fois, il a suscité beaucoup d'intérêt, en partie à cause de sa forme unique, mais aussi parce que les spectateurs ont été surpris de découvrir un travail de long métrage d'un cinéaste contemporain de premier plan qui avait échappé complètement aux radars. Dans cette version numérique, je ne suis pas parvenu à reproduire certaines caractéristiques importantes de l'original, comme les intertitres en tchèque de *Cops*. Dans l'avenir, j'espère beaucoup pouvoir recréer *Sauve la vie (qui peut)* dans un contexte théâtral en utilisant les copies d'archives EYE. J'ai envoyé une copie DVD à Godard en janvier 2014, avec un certain nombre de questions, mais il n'a pas répondu.

Je ne voudrais pas exagérer la signification de *Sauve la vie (qui peut)*. Toutefois, compte tenu de la négligence presque complète dans laquelle on a tenu les activités de Godard à Rotterdam, et la lumière négative sous laquelle elles ont eu pu être rappelées quand elles l'ont été, il convient de souligner que *Sauve la vie (qui peut)* a, sans aucun doute, constitué l'expérience de montage la plus audacieuse et la plus inventive qu'il ait tentée depuis le lancement de son enseignement à Montréal trois ans plus tôt. Ce n'est pas un chef-d'œuvre perdu, mais c'est une œuvre oubliée d'un cinéaste majeur, et une expérience remarquable, tant au sein de l'œuvre de Godard que dans l'histoire du cinéma en général. Comme l'ont noté François Albera et Charles Tesson après la projection d'origine, il était tout à fait cohérent en tant que film. En outre, en plus de son intérêt en tant qu'artefact autonome, il nous donne une nouvelle idée des méthodes de travail de Godard et, en particulier, de son utilisation du montage comme un outil productif à la fois de pensée et pour provoquer la pensée. Enfin, l'exhumation de *Sauve la vie (qui peut)* met en relief le lien très concret entre son enquête sur l'histoire du cinéma et sa pratique du cinéma dans les années 1980, ouvre une nouvelle perspective sur son exploration du corps humain dans cette période, et remet en évidence un aspect important mais qui manquait jusqu'ici concernant le lien intermédiaire entre son expérimentation sur la base du celluloïd avec des fragments de films à Montréal et à Rotterdam, et sa pratique de l'histoire du cinéma ultérieure en vidéo, avec laquelle nous sommes maintenant beaucoup plus familiers à travers les *Histoire(s) du cinéma* et les œuvres apparentées.

Traduction de l'anglais par Clara Bloch

Bureau de la Cité Véron © Fatras/Succession Jacques Prévert.