

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

« Pour qu'il n'en ressortît jamais ? ». Trois vies de
Jean-Luc Godard. Colin MacCabe, *Godard, a Portrait
of the Artist at 70* | Richard Brody, *Everything Is
Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* | Jean-Luc
Godard, *tout est cinéma. Biographie* | Antoine de
Baecque, *Godard : biographie* | Antoine de Baecque,
Godard : biographie

London, Bloomsbury, 2003 | New York, Metropolitan Books, 2008 | Paris,
Presses de la Cité, 2011 | Paris, Grasset, 2010 | Paris, Fayard « Pluriel »,
2011

Michael Temple



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4400>
DOI : 10.4000/1895.4400
ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011
Pagination : 183-194
ISBN : 978-2-2913758-66-7
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michael Temple, « « Pour qu'il n'en ressortît jamais ? ». Trois vies de Jean-Luc Godard. Colin MacCabe, *Godard, a Portrait of the Artist at 70* | Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* | Jean-Luc Godard, *tout est cinéma. Biographie* | Antoine de Baecque, *Godard : biographie* | Antoine de Baecque, *Godard : biographie* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4400>

d'ordre méthodologique qui, faute de temps, n'ont pu trouver à s'inscrire au sein du colloque.

La question de l'accessibilité de l'archive n'est pas le seul point sur lequel la situation a évolué depuis 1981 : les trois colloques consacrés à Méliès semblent chacun pouvoir être considérés comme un instantané de la réflexion sur le cinéma des premiers temps. En 1981 Méliès était envisagé comme le « centre » des questionnements : la « nouvelle histoire » du cinéma venait de voir le jour et Méliès était encore majoritairement considéré comme un auteur au sens classique du terme, dont on pouvait décrypter les œuvres par le biais de sa personnalité. En 1996, les prismes d'analyses avaient évolué et Méliès ainsi que ses productions étaient réinscrits dans une époque, « le second siècle du cinéma ». En 2011, l'axe retenu est encore autre : Méliès est replacé au « carrefour des attractions », au sein d'une perspective intermédiaire. Cette approche, qui favorise la réflexion sur les échanges et la circulation des pratiques, des compétences et des productions, permet d'enrichir l'analyse esthétique, théorique ou historique du cinéma des premiers temps et d'ouvrir la « discipline » à de nouvelles questions ainsi qu'à d'autres champs d'étude.

En offrant la possibilité de sortir d'une analyse qui assimilerait l'histoire à un processus « logique », on s'ouvre à la réflexion par la confrontation et les mises en relation et on peut laisser (enfin) de côté les questions de causalité. C'est en grande partie grâce à ce choix initial d'« objet d'étude », qui rejoint les préoccupations de la plupart des chercheurs qui se consacrent au cinéma des premiers temps, que cette semaine à Cerisy-la-Salle fut si fructueuse. Néanmoins, on peut regretter que la liste des communicants ne reflète pas totalement ce désir de pluridisciplinarité : il serait sans aucun doute très bénéfique de pouvoir mêler plus facilement les disciplines... D'autant plus que c'est en partie grâce aux colloques et aux rencontres que se construisent et s'affirment les nouvelles perspectives, que s'inventent des terrains d'analyse inédits : on ne peut donc que souhaiter qu'un autre colloque Méliès soit organisé à Cerisy-la-Salle dans les prochaines années, puisqu'il reste encore tant à penser et tant à proposer.

(Voir également dans la partie Archives de ce numéro le texte de Méliès sur sa *Jeanne d'Arc* et sur l'histoire du cinéma.)

Lénaïg Le Faou

Livres, revues et DVD

« Pour qu'il n'en ressortit jamais ? »

Trois vies de Jean-Luc Godard

Colin MacCabe, *Godard, a Portrait of the Artist at 70*, London, Bloomsbury, 2003, 432 p. ; Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York, Metropolitan Books, 2008, 701 p. ; Jean-Luc Godard, *tout est cinéma. Biographie*, Paris, Presses de la Cité, 2011, 803 p. ; Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, 935 p. ; Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Fayard « Pluriel », 2011, 940 p.

DEPUIS 2003, PAS MOINS DE TROIS BIOGRAPHIES de Jean-Luc Godard sont parues, l'une au Royaume-Uni, l'autre aux États-Unis, la troisième en France : la première, de Colin MacCabe, *Godard, a Portrait of the Artist at 70* (2003), est suivie, cinq ans plus tard, par celle de Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (2008), et, au printemps 2010, celle d'Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, complète ce triptyque. Devant la publication de ces trois biographies dans un laps de temps assez court, le moment semble opportun de comparer les travaux respectifs de MacCabe, Brody et de Baecque, et de tenter de tirer, à la faveur de cet exercice, des leçons générales au sujet de la biographie de cinéaste.

Les trois biographes sont des hommes d'un certain âge – entre la quarantaine finissante et la cinquantaine naissante au moment où ils écrivent leurs livres – mais leurs carrières professionnelles sont plus variées qu'il peut paraître à première vue. Le premier (né en 1949) est un universitaire britannique, un littéraire qui, à l'occasion, a été producteur de film ; le second (né en 1958) est un critique de cinéma amé-

ricain qui a par ailleurs réalisé un long-métrage de fiction ; le troisième (né en 1962) est un historien universitaire français, qui a mené une carrière parallèle dans la critique de cinéma et le journalisme culturel. Dès lors chaque auteur investit sa propre expérience et ses attentes dans cette entreprise ardue. Chacun définit son projet plus ou moins explicitement et le conduit avec plus ou moins de lucidité, faisant montre de ses points forts et révélant ses points faibles en cours de route. Chacun commence en déclarant son immense admiration et son enthousiasme personnel sinon pour l'homme Godard du moins pour l'œuvre de l'artiste ; et dans chaque cas la persistance de ces sentiments est mise à rude épreuve devant l'ampleur de la tâche.

Le livre de Colin MacCabe est, à plus d'un titre, un objet curieux, difficile à classer et plus encore à évaluer car il a été entouré d'une publicité fallacieuse. Bien qu'il ait été étiqueté comme « biographie » en termes de marketing, et qu'il ait été généralement appréhendé comme tel dans les comptes rendus journalistiques, en réalité il correspond à trois genres en un : un cinquième de biographie, trois cinquièmes d'histoire culturelle, un cinquième de mémoire personnelle. On peut mettre à son crédit que MacCabe semble plus lucide quant à cette hétérogénéité que ses critiques et ses éditeurs. Dans sa préface, il reconnaît que seul le premier chapitre de ce « portrait d'un artiste à soixante-dix ans » est à proprement parler biographique. Les chapitres 2 à 4 sont, en revanche, un mélange de critique de film et d'histoire culturelle, alors que le chapitre 5 est décrit comme les « mémoires personnelles » de la relation de MacCabe et de Godard et de ensemble de réflexions générales sur les dernières œuvres du cinéaste. Pour être franc, si le lecteur examine avec attention la préface, il n'a aucune raison de se plaindre, car on nous dit à peu de choses près à quoi l'on peut s'attendre. Il reste que le lecteur qui, sur la foi du lancement commercial, s'attend à lire une biographie de Godard sera nettement déçu.

Partons de la contribution positive de MacCabe à notre compréhension de la vie et de l'œuvre de Godard. Elle est tout entière dans le premier chapitre, le seul à se fonder sur une recherche originale dans des sources primaires. Pour le lecteur qui s'attend à un récit expliquant d'où vient Godard, l'environnement dans lequel il grandit, et les possibles premières influences personnelles sur son développement ultérieur d'artiste, ce premier chapitre est une révélation. Il fournit une abondante documentation sur la généalogie protestante helvétique de Godard, son héritage familial, son enfance et son adolescence au cours de ses vingt premières années, son expérience des années de guerre, ses allers et venues entre la Suisse et la France, entre Genève et Paris, son voyage de jeunesse en Amérique du Sud, son obsession grandissante pour le cinéma... jusqu'au moment où, au milieu des années 1950, il s'installe plus ou moins définitivement à Paris, et prend progressivement sa place dans la communauté cinéophile de la capitale, sur la voie d'embrasser une brillante carrière de cinéaste dans les années 1960. Ce premier chapitre est, de loin, la meilleure part du livre de MacCabe. Même pour quelqu'un qui est déjà assez familier de l'œuvre de Godard et de son contexte socio-politique, il est fascinant d'en apprendre davantage au sujet de son éducation très privilégiée, quasi aristocratique, comme jeune membre du vaste et opulent clan franco-suisse des Monod auquel il appartient par sa mère, Odile Monod. Son enfance a été hautement protégée en termes de confort matériel et de statut social. Les années de formation de Godard se passent dans un milieu caractérisé par le conservatisme politique et les valeurs culturelles établies, ces dernières symbolisées par l'étroite amitié qui liait son grand-père maternel, Julien-Pierre Monod, au poète Paul Valéry. En contraste avec une telle stabilité et une telle confiance cependant, nous apprenons aussi par MacCabe que la vie familiale de Godard fut beaucoup moins paisible. Ses parents, en effet, non seulement s'étaient éloignés affectivement

durant son adolescence, mais ils se séparèrent au début de son âge adulte, période que marque de manière dramatique la mort de sa mère dans un tragique accident de la route en 1954. L'image qui émerge de ce premier chapitre est celle d'un jeune homme troublé et difficile, porté d'abord à une rébellion bon enfant contre les traditions familiales de prestige culturel et de privilèges sociaux, mais qui adopte ensuite un comportement de rupture et d'auto-destruction. Le premier aspect est illustré par des épisodes d'enfant contrarié prêt à riposter et à contester l'autorité parentale à coups de plaisanteries ou de calembours, de réflexions philosophiques sarcastiques ou de citations classiques détournées. L'une des formidables découvertes de MacCabe est un livre autographe de dessins et de poèmes que Godard composa pour ses parents en 1947. Ce livre, «Le Cercle de famille. Impressions d'ensemble», qui utilise des matériaux visuels et textuels recourant y compris à la parodie et à la citation, centré à la fois sur un sujet personnel et une matière philosophique, est naturellement riche de bien des choses que Godard produira plus tard. Il est plus que regrettable que cet ensemble n'ait pas été reproduit en appendice. Le symptôme du comportement agressif et rebelle de Godard apparaît, lui, dans ses échecs universitaires et son refus d'embrasser une carrière sérieuse, sa propension au larcin et sa vie de semi-bohème à Paris et Genève et, plus significativement encore pour son avenir, par sa fatale attraction pour le cinéma, une passion le conduisant à son entrée par la suite dans un monde culturel et professionnel loin de la société compassée des Monod comme de l'honnête éthique bourgeoise du Dr Paul Godard, son père.

Tout au long de ce premier chapitre, la recherche de MacCabe est originale, informée, elle nous révèle des données ignorées jusqu'ici, et elle est écrite avec une bonne dose de passion et de maîtrise sur le sujet. En tant que biographie, cependant, le reste du livre déçoit, sentiment qui s'aggrave à mesure qu'on avance au point que le lecteur finit par se

demander si MacCabe n'a pas tout simplement perdu son intérêt pour son projet d'ensemble après une explosion initiale d'enthousiasme intellectuel et créatif. Les second, troisième et quatrième chapitres ne sont plus vraiment biographiques, ils sont plus près d'une étude de film historiquement informée ou d'une histoire culturelle brossée à grands traits. Là, MacCabe narre une histoire «au grand angle» dont Godard est naturellement le personnage-clé, mais dont la vraie préoccupation est plutôt de nous faire savoir ce qu'il pense de la culture cinématographique française des années 1950 (chapitre 2), ou des grands films de Godard des années 1960 (chapitre 3) ou de mai 1968 et ses suites (chapitre 4). La méthode d'investigation historique du premier chapitre a maintenant laissé place à une démarche beaucoup moins originale, plutôt journalistique, et généralement très impressionniste concernant deux décennies de vie culturelle et politique française, dont la carrière et le génie de Godard sont donnés comme des représentations hautement symptomatiques et sensibles. C'est une très bonne mise au point générale mais en forme de truisme et il n'est rien que MacCabe apporte à la discussion en termes d'informations nouvelles et d'idées originales. Oui, la culture cinématographique française des années 1950 était excitante et dynamique et, certes, André Bazin était un critique très important et une sorte de saint intellectuel. Oui, les films de Godard des années 1960, d'*À bout de souffle* à *Weekend* sont d'étonnantes et inventives expérimentations formelles qui, dans le même temps, forment une critique aigüe de la société du spectacle et de l'impérialisme américain dominant le monde. Et oui, le ralliement plutôt tardif et désespéré de Godard à un engagement politique total au moment de mai 1968 est, à plusieurs égards, représentatif des contradictions et des taches aveugles de ce célèbre moment de rébellion utopique désormais monumentalisé. Cependant non seulement il s'agit là d'idées reçues mais on s'attend sans doute à bien autre chose quand on choisit un livre qui se présente

comme une biographie de Jean-Luc Godard. Le cas de MacCabe ne s'améliore pas avec sa propension assez évasive à la digression, ni ne se renforce avec son penchant quasi comique à l'hyperbole. Lors du cinquième chapitre, il devient tout à fait impossible de prendre au sérieux le projet initial biographique de MacCabe. Là, en quatre-vingts pages environ, la même longueur qui avait été accordée aux sept années séparant *À bout de souffle* et *Made in USA*, l'auteur propose de couvrir toute la période 1973-2002, trois décennies au cours desquelles Godard – souvent en collaboration avec Anne-Marie Miéville – a produit quelques-uns de ses plus importants films ou vidéos, et a travaillé à d'innombrables autres projets dans divers médias. La présentation de ce chapitre comme des «mémoires personnelles» semble une ruse pour couvrir le fait que MacCabe n'est plus réellement intéressé par ce qu'il est en train de faire. La dimension autobiographique de ce chapitre, il faut le dire, est potentiellement très instructive, puisque MacCabe est lui-même une personnalité très attachante qui a mené une vie productive fascinante et riche. En fait, il aurait sans doute pu aller beaucoup plus loin dans cette direction de narration à la première personne dans le genre «Godard et moi», par exemple, en écrivant un récit beaucoup plus explicitement autobiographique de sa propre vie comme intellectuel créatif, sur l'influence de Godard sur sa vie et sa carrière et sur ses substantielles relations professionnelles avec le cinéaste quelques années durant. Mais le contrat fictionnel selon lequel *Godard, a Portrait of the Artist at 70* est une biographie prévient MacCabe de poursuivre dans cette voie plus avant. Au final, le chapitre 5 n'est ni une chose ni l'autre, et nous terminons la lecture du livre de MacCabe avec l'impression globale d'un projet inachevé ou plutôt abandonné faute de désir ou d'énergie. À cet égard, il est intéressant de noter que le travail de finition sur le livre, par exemple la filmographie et les illustrations, a été entrepris par une assistante de recherche, Sally Shafto.

Richard Brody. – Le livre de Richard Brody présente un très utile éventail de contrastes avec celui de MacCabe. D'abord, les profils des deux biographes sont très différents. Tandis que MacCabe est un universitaire établi, autrefois une figure éminente dans la hiérarchie du British Film Institute, avec une expérience de publications au sujet de Godard et même de collaboration avec le cinéaste, Brody est un journaliste de cinéma relativement inconnu, sans antériorité ni aucune de ces relations. Que Bloomsbury engage MacCabe à écrire son livre n'est donc pas une surprise. Mais d'où vient le projet de Brody et en quoi cela influe-t-il sur son approche de la tâche fort ardue d'écrire une biographie de Godard? La réponse tient probablement dans le portrait journalistique de Godard que Brody écrit pour *The New Yorker* magazine en 2000 («An Exile in Paradise. How Jean-Luc Godard disappeared from the headlines and into the movies» [Un exil au Paradis. Comment Jean-Luc Godard a disparu de la une des journaux et s'est fondu dans le cinéma], *The New Yorker*, 20 November, 2000, pp. 62-76). Selon le propre récit de Brody, cet article provenait de «vingt-cinq ans d'obsession pour les films de Godard» et c'est Metropolitan Books qui lui demanda «de développer le portrait pour en faire un livre» (Brody, «Remerciements», p. 631). Si nous considérons aujourd'hui la contribution au *New Yorker* à la lumière de la biographie publiée en 2008, la première chose qui frappe est l'importance du travail que Brody avait déjà accompli en 2000. Non seulement il apparaît, à cette époque-là, avoir déjà une connaissance extrêmement complète du corpus, y compris des films et des vidéos peu connues des années 1980 et 1990, mais il a aussi conduit une bonne partie du travail de recherche sur le contexte concernant la vie et l'époque de Godard, travail préparatoire de base sur lequel il pourra s'appuyer pour développer et construire son livre. En d'autres termes, il semble que Brody a bien dû consacrer une dizaine d'années à faire des recherches et à écrire sa biographie; il a pris

le temps, en particulier, de rencontrer et d'interviewer un grand nombre de témoins, couvrant toutes les périodes de la vie et de la carrière de Godard de l'enfance à nos jours. Sur la base d'une telle évidence, dès lors, personne ne se risquerait à contester sa connaissance de l'œuvre, ni à lui disputer son professionnalisme dans la conduite de sa recherche (la traduction française comporte ainsi un chapitre supplémentaire sur *Film Socialisme* [2010], qui est sorti après la publication originale de *Everything Is Cinema* en 2008). Et pourtant la biographie qui en résulte n'est pas seulement une déception, c'est, à plusieurs points de vue, un désastre, intellectuellement et éthiquement. À certains moments de *Everything is Cinema*, Brody descend à un niveau de contre-sens et de caricature que l'on peut s'attendre à trouver dans la biographie «non autorisée» d'une célébrité plutôt que dans un travail historique sérieux; pis, les méthodes journalistiques de Brody ressemblent souvent à celles de la presse de caniveau cherchant à «flinguer» une personnalité. Le problème, en un mot, est que Brody échoue au plan qualitatif plus que quantitatif. Bien qu'il ait passé des années sur son projet, bien qu'il ait dû lire une énorme quantité de documents et interviewé des douzaines de personnes, c'est ce qu'il fait de tout cela qui cause un gaspillage tel qu'il ruine ses efforts de recherche par ailleurs très louables.

Plusieurs erreurs stratégiques et méthodologiques majeures minent ce travail. La plus grande, qui semble présente dès le départ si l'on se reporte à nouveau à l'étude du *New Yorker*, est de penser que l'ampleur de sa recherche lui donne le droit d'entrer dans la tête de Jean-Luc Godard. C'est la confusion classique des frontières génériques entre biographie comme recherche historique et biographie comme fiction psychologique. Il est sans doute juste de dire qu'une telle confusion est inhérente à toute biographie, c'est pourquoi aucun auteur ne peut éviter ce piège complètement. Cependant, Brody tombe dans ce travers méthodologique très tôt, profondément et

– nous semble-t-il – de manière irréversible. C'est pourquoi rien dans l'interprétation qu'il fait de la personnalité de Godard ne semble perméable à la question ou au doute. Quand il parle de «Jean-Luc Godard», Brody est comme le narrateur omniscient d'un roman du XIXe siècle racontant à ses lecteurs ce qui se passe dans la tête de son héros. En outre, il semble incapable de toute distance critique par rapport au matériau qu'il utilise. Il est complètement oublieux du fait que ce «Godard» dont il parle – et à la place de qui il parle – est un personnage quasi de fiction, créé en partie par sa recherche journalistique et en partie par sa propre imagination. Ainsi de même que MacCabe aurait probablement dû choisir les «mémoires personnelles» comme genre dominant, Brody aurait mieux fait d'écrire un ouvrage dans le style «New Journalism» à la Tom Wolfe, ou même plus explicitement un roman au sujet de Jean-Luc Godard «fondé sur des événements réels», où il aurait pu laisser libre cours à son approche hautement subjective et personnelle de son sujet.

La seconde erreur majeure tient dans l'affirmation non questionnée selon laquelle toute l'œuvre de Godard est autobiographique. Il faut noter à cet égard que MacCabe avant lui et de Baecque après, feront de semblables déclarations sans les étayer plus avant d'arguments ou de preuves, sauf à faire de leurs biographies la «preuve» d'une telle notion cruellement réductrice. Dans une certaine mesure nous ne devrions pas être surpris de voir le biographe d'un artiste traiter son œuvre comme une source documentaire pour une «autobiographie indirecte libre», mais dans le cas de Brody nous sommes frappés par la façon totalement aveugle et indiscutée avec laquelle il emprunte cette voie d'une logique parfaitement circulaire: a) l'œuvre de Godard est autobiographique; b) donc nous pouvons l'utiliser pour construire notre récit biographique; c) qui, en retour, démontre la nature autobiographique de l'œuvre de Godard... Et ainsi de suite, au long de 700 pages! Chaque film, chaque vidéo, chaque texte, chaque mot et chaque

geste de Godard est, en fait, soit un reflet de sa vie intérieure – à laquelle Brody a un accès privilégié en tant qu'auteur – soit une représentation de ses relations personnelles et de la situation sociale à un moment donné (à nouveau, comme un narrateur omniscient, Brody voit son autorité omnivoyante s'étendre magiquement à toutes les personnes, et événements qui entrent dans l'histoire de la vie de son personnage). Dans sa forme la plus extrême cela devient l'ultime triangle narcissique: selon Brody, a) «tout est cinéma» pour Godard, mais b) Godard est le cinéma, donc c) Godard est tout. En d'autres termes, selon les normes usuelles, Brody caractérise Godard comme un psychopathe, une personnalité artistique si obsédée par elle-même qu'elle se confond totalement avec le cinéma-et-le-monde dans un énorme et plutôt effrayant simulacre. Brody ne semble jamais effleuré par l'idée que, peut-être, l'œuvre de Godard pourrait être l'auto-représentation *dans une certaine mesure*, autobiographique *sous certains aspects*, voire une confession *à certains moments*... Ni par la possibilité que l'œuvre de Godard pourrait être *dans le même temps* sur lui-même et sur le monde. Ni que Godard, en tant qu'artiste du réel, pourrait simplement faire un usage créatif d'éléments de son environnement quotidien, y compris d'éléments personnels voire intimes de sa vie, de la même manière qu'il s'approprie les gens, les lieux et les choses du monde de tous les jours qui l'environne, y compris les livres, magazines, musiques, publicités, photographies, etc., comme matière première de son art. Pour Brody, «tout est Godard», et toutes les preuves disponibles doivent être ramenées à sa seule interprétation d'un Godard génie psychopathe.

Le troisième piège classique dans lequel tombe Brody est l'erreur de penser que la biographie fournira les clés d'interprétation secrètes de l'œuvre du cinéaste. Encore une fois, on pourrait sans doute trouver des indices de cette tendance herméneutique dans presque toute biographie d'un grand artiste. MacCabe et de Baecque, par exemple, y sacrifient à

l'occasion. Mais ce qui est remarquable dans le cas de Brody est l'ampleur de cette approche et l'absence totale de lucidité avec laquelle il la met en œuvre. En outre, quand même suspendrions-nous notre incrédulité et nous autoriserions-nous à entrer dans le monde semi-fictif de Brody, ce qu'il révèle est assez décevant. L'essentiel de l'énergie imaginative du biographe est investie soit dans les spéculations au sujet de la vie amoureuse du cinéaste – et plus crûment sa vie sexuelle – soit dans la tentative de démontrer que Godard n'est pas seulement de droite mais en fait antisémite. Pour ce qui est des romances godardiennes, nous ne pouvons bien sûr qu'accepter ce qui fait la matière par excellence d'une biographie, ou du moins d'un certain type d'obsession insistante pour la vie sexuelle des grands, riches et célèbres. Si Brody avait été clair sur ce point dès le départ, nous pourrions simplement ignorer son livre comme un ramassis de ragots. Mais Brody veut jouer sur les deux tableaux. Il veut poursuivre son obsession au sujet de la vie sexuelle de Godard et, en même temps, nous convaincre que c'est l'une des clés de compréhension de l'œuvre du cinéaste. Ainsi toute la production des années 1960 est interprétée comme une allégorie des relations de l'artiste avec Anna Karina qu'elle apparaisse ou non : chaque film est une déclaration autobiographique à son sujet. Lorsqu'une autre actrice joue le rôle principal, Brody en fait le substitut de Karina, de sorte que Brigitte Bardot, Macha Méril, Marina Vlady, et même Anne Wiazemsky sont tout simplement des pseudo-Karina. Si, sur le plan de la seule biographie, c'est déjà assez réducteur et, c'est le moins que l'on puisse dire, peu respectueux du travail de ces remarquables actrices, comme interprétation de l'œuvre de Godard, c'est désastreusement simpliste. À la lecture de Brody on pourrait facilement oublier que les films de Godard des années 1960 aient pu concerner la vie, la mort, la société, la politique, la culture, le travail, la jeunesse, la rébellion, le cinéma, la musique, la publicité, les médias, la décolonisation, l'urbanisme, la guerre du Vietnam, la

société de consommation... Non, nous explique Brody, ces films ne concernent que l'amour de Godard et Karina, et si ce n'est elle d'autres femmes, interchangeables, dont il usa à sa place. L'obsession de Brody atteint un point culminant herméneutique, pour ainsi dire, avec son interprétation de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), rabattu sur la question de la non relation sexuelle de Godard avec Marina Vlady, ersatz raté de Karina... À propos des décennies suivantes, Brody se tourne alors vers Myriem Roussel qui est envisagée de façon similaire afin d'expliquer l'œuvre de Godard des années 1980, puis vers Bérangère Allaux, au milieu des années 1990. À l'instar de nombreux commentateurs masculins, Brody ne sait que faire d'Anne-Marie Miéville, pourtant partenaire au long cours dans la création et dans la vie de Jean-Luc Godard. Comme elle ne correspond pas à son modèle interprétatif misogyne de femme victime du beau génie pervers de Godard, Brody l'ignore en grande partie, de la même manière qu'il ignore tous les autres éléments de la vie, de l'œuvre ou de la personnalité de Godard qui pourrait compliquer ou nuancer sa méthodologie réductrice.

Il en va de même de l'autre clé d'interprétation que Brody prétend avoir découverte, la révélation que Godard est secrètement de droite, conservateur et, ce qui est plus scandaleux, antisémite. Cette dernière affirmation a fait la réputation de Brody et conduit notamment à la controverse sur l'Oscar d'honneur que Godard devait recevoir en 2010. En fait, le plus regrettable c'est que Brody ait une fois encore gâché une chance réelle d'exploiter son matériau intelligemment, en l'espèce nuancer la compréhension assez sommaire de la pensée politique de Godard qui prévaut dans la critique. Dans la majorité de ce que nous lisons à propos de Godard aujourd'hui, persiste en effet cette image – datant de la fin des années 1960 début 1970 – d'un phare de la pensée de gauche et même de la pratique artistique révolutionnaire. Or outre le fait que tout l'agenda politique des « maoïstes » ou autrement étiqueté révo-

lutionnaire est largement devenu une pièce de musée, il a toujours régné une image unilatérale de la relation complexe et généralement très confuse de Godard à la politique. Si nous prenons une vue d'ensemble de sa carrière des années 1950 à nos jours, il est presque impossible d'identifier un ensemble cohérent de convictions politiques dans ce qu'il dit ou fait, ni d'ailleurs dans son travail artistique. De l'extrême gauche à l'extrême droite, s'arrêtant à peu près à chaque position idéologique intermédiaire, la politique de Godard représente un voyage hautement erratique à travers la carte politique du monde des quatre-vingts dernières années. Un voyage qui n'a pas de *telos*, ni comme essence ni comme finalité. Puisque l'on peut à tout moment repérer dans la pensée politique de Godard de nombreux éléments distinctifs de la gauche, de la droite et – nullement minoritaires – du centre libéral *soft*, à toute position politique ou opinion ou geste de Godard, on peut facilement opposer son contraire, exprimé ailleurs, ou au moins un point de vue très différent. Par conséquent l'idée que Godard est « vraiment » de droite ou conservateur ou antisémite n'a tout simplement pas beaucoup de sens, bien que l'on puisse certainement repérer des idées de droite, des sentiments conservateurs y compris, eh oui, des positions antisémites dans la carrière de Godard pris comme un tout. Le problème de l'approche de Brody est qu'elle simplifie et essentialise tout ce qu'elle touche. Une fois qu'il a décidé d'une certaine vérité sur Godard, comme un journaliste à scandale cherchant à discréditer quelqu'un, chaque « fait », chaque élément de « preuve » sera utilisé à cette fin exclusive de « confirmer » les charges instruites par Brody. Ainsi, dépeint-il le contexte familial et culturel de Godard comme exclusivement d'extrême-droite, vichyste, antisémite, et anglophobe, cette influence ayant déterminé selon Brody le comportement du cinéaste toute sa vie. Ainsi, dans les années 1960, la critique croissante de Godard à l'endroit de la société du spectacle et de la guerre au Vietnam n'est pas considérée

pour elle-même, mais comme simple preuve de son conservatisme social, de sa peur du monde moderne et de son anti-américanisme (bien sûr, on le prend également comme preuve de la faillite amoureuse de Godard, ou, dans la formule de Brody : Godard critique le monde moderne, car c'est un monde dans lequel il ne peut pas aimer Anna Karina!). Ainsi enfin les sympathies pro-palestiniennes de Godard de la fin des années 1960 sont dépeintes au mieux comme un anti-sionisme irréfléchi et, au pire, comme de l'antisémitisme à peine déguisé. Dans chaque cas, Brody choisit les « faits » qui lui conviennent et ignore tout ce qui pourrait le contredire ou même exiger une réflexion plus subtile. Ainsi, puisque Julien-Pierre Monod était ouvertement antisémite, donc son petit-fils, Jean-Luc Godard, par une sorte de transmission génétique de l'idéologie, l'est également. Ainsi, puisque Godard rappelle, dans une interview donnée à soixante-dix ans, que, petit garçon, il suivait de près les campagnes de Rommel et s'attrista de le voir perdre, c'est donc qu'il était clairement un sympathisant nazi. Ainsi, puisque Paul Gégauff, ou d'autres de ses amis des années 1950, étaient réputés d'extrême droite, donc Godard est coupable par association et pour la vie. Ainsi, puisque le personnage de Roger Leenhardt dans *Une Femme mariée* rapporte une anecdote ironique de Roberto Rossellini sur d'anciens prisonniers d'un camp d'extermination défilant dans leurs tenues de déportés qui sont devenus trop étroites pour eux, donc Godard est potentiellement un négationniste de l'Holocauste. Et ainsi de suite... La véritable tragédie pour Brody est que sa manipulation abusive de preuves à travers son livre nous empêche de le prendre au sérieux en ce qui concerne une question aussi importante, même quand l'œuvre de Godard contient quelques matériaux anti-sionistes assez grotesques (par exemple, les séquences Golda Meir / Adolf Hitler dans *Ici et ailleurs*), ou lorsque ses déclarations publiques transgressent ouvertement la distinction entre anti-sionisme et antisémitisme

(ainsi la rencontre avec Jean Narboni filmée par Alain Fleischer dans *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, 2010). Au moment des *Histoire(s) du cinéma*, Brody en est venu à adopter le ton d'un psychiatre sympathique mais fatigué d'avoir à faire à un malade, un patient plutôt obstiné : hélas, pour quoi, Godard montre-t-il de la compassion pour les Juifs assassinés par les nazis, et pourtant cite des écrivains de droite et / ou antisémites tels que Robert Brassillach, Léon Bloy, Léon Daudet, Georges Bernanos, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genêt, sans les condamner explicitement pour leur idéologie diabolique ? Le fait est que, sur ce point comme sur de nombreux aspects de l'œuvre du cinéaste et de sa personnalité, la « vérité » de Jean-Luc Godard est un mixte de contradictions et un montage de pôles opposés, souvent violemment accouplés. Il n'y a, en réalité, aucune raison que Godard doive s'inscrire dans le genre de catégories préconçues dont Brody a besoin pour écrire sa biographie. Ce n'est pas uniquement perversité de la part de Godard que de suivre cette voie. Les contradictions politiques en termes de gauche et droite, la référence contradictoire à la culture démocratique et aux systèmes totalitaires, l'ambivalence idéologique dans le contexte des changements sociaux, la modernisation économique, le progrès technologique, et même la compassion ambiguë pour les victimes du nazisme à côté de la suspicion envers les Juifs, ou encore une violente critique d'Israël inspirée par la sympathie pour la persécution des Palestiniens... Il n'y a rien d'exceptionnel ou de pathologique dans la coexistence de certaines de ces attitudes et de ces comportements au sein de la même société ou du même individu. Ils ne font que refléter la nature complexe d'un mouvement historique que Godard, entre autres – et pas nécessairement mieux ni plus mal que bien d'autres – a capturé et représenté à sa manière en fonction de son propre chemin à travers sa vie (voir aussi sur ce sujet Maurice Darmon, *la Question juive de Jean-Luc Godard*, Cognac, le Temps qu'il fait, 2011).

En somme la caractérisation tendancieuse et simpliste de la pensée politique de Godard ne peut être séparée du reste de son portrait biographique. Le livre construit une caricature de l'artiste reposant sur une interprétation très sélective et tordue à la fois de l'information disponible et de la quantité considérable de nouvelles recherches que Brody, ce qui est à porter à son crédit, a été disposé à entreprendre.

Antoine de Baecque. – Des trois biographes, Antoine de Baecque semble en principe être le plus qualifié pour cette tâche. Il est historien de formation, avec un ensemble important de travaux dans l'histoire politique et culturelle, il a une solide réputation comme historien du cinéma avec une expérience d'écriture sur le cinéma et la culture cinématographique français à partir de la Seconde Guerre mondiale, il a publié des études qui ont fait date sur l'histoire de la Nouvelle Vague, des *Cahiers du cinéma* et de la cinéphilie française, et il est même un biographe reconnu en matière cinématographique. En plus de cet impressionnant palmarès, de Baecque affirme que son étude est fondée sur trois phases de recherche conduite durant trois années qu'on peut situer entre 2008 et 2010. Le premier a consisté à lire et relire, voir et revoir l'œuvre audiovisuelle et écrite de Godard dans sa totalité. Le second l'a conduit à rencontrer et interviewer un large échantillon de témoins en France et un peu partout dans le monde, couvrant l'ensemble de la carrière du cinéaste. Le troisième l'a amené à étudier la plus grande partie de la littérature critique sur Godard et à passer des mois dans les cinémathèques de plusieurs pays. Ainsi, compte tenu de la formation et de l'itinéraire de De Baecque comme de l'intensité de son investissement dans son projet, on ne surprendra personne en disant que sa biographie est sans conteste la meilleure des trois. Comme Brody, de Baecque fait les choses à fond, mais il est mieux armé que son collègue nord-américain. Contrairement à MacCabe, de Baecque veut réellement parvenir à embrasser la car-

rière complète de Godard bien qu'il reconnaisse dans sa préface l'« impossibilité » théorique de la tâche qu'il s'est assignée. Son avantage de base, à la fois par rapport à Brody et à MacCabe, est simplement qu'il connaît le contexte culturel et l'histoire du cinéma d'après la Seconde Guerre mondiale mieux que l'un et l'autre. Et puisque son public est, en première instance, francophone, il ne se sent pas tenu de faire des pauses dans sa narration ou son analyse pour donner à son lectorat des informations contextuelles primaires comme l'identité de Charles de Gaulle, les principes essentiels de l'engagement sartrien ou l'importance de la Cinémathèque pour la cinéphilie française des années 1950, etc., etc. Dans les deux biographies anglophones ces digressions de nature encyclopédiques sont souvent fastidieuses et assez approximatives sur le plan historique.

Le second grand avantage de De Baecque est qu'il est beaucoup plus nuancé et détaché que ses prédécesseurs. Comme tout biographe, il sacrifie à l'occasion à « l'autobiographie indirecte libre » psychologisante qui domine l'étude de Brody, informant le lecteur de ce que pense Godard de l'intérieur même de sa tête, pourquoi il se comporte de telle façon à tel moment. Cela semble une part inévitable du discours biographique, mais de Baecque est un pécheur véniel plutôt qu'obstiné. Il semble, de même, plus disposé à accepter les limites de ce que nous pouvons savoir de la vie et de l'époque de Godard et se montrer plus modeste quant aux jugements personnels et aux caractérisations psychologiques qu'il propose dans le cours de son étude. Ainsi, alors qu'il n'apparaît pas spécialement entiché de Godard comme personne, suivant notablement la direction de Brody dans sa description du cinéaste vieillissant comme un homme de plus en plus difficile, isolé et même amer, de Baecque se montre prudent au sujet de l'étiquetage de Godard dans les termes rigides et essentialisants qu'emploie Brody, en particulier quand il discute les détails de sa vie privée ou les tournants et torsions de ses positions idéologiques.

Avec Brody et MacCabe on a le sentiment que le culte du héros a mal tourné – dans le cas de Brody jusqu'à un degré de corruption – alors que de Baecque ne se laisse pas aussi facilement entraîner dans les méandres de l'identification avec son sujet. Bien qu'il fasse montre lui aussi d'une certaine curiosité pour la vie sentimentale de Godard il n'y met pas cette sorte de crudité dans l'interprétation qui déshonore le travail de Brody. Il semble avoir accepté que rapporter un tel matériau est probablement inévitable, étant donné la proximité générique du discours biographique et du roman psychologique et les impératifs commerciaux à inclure une dimension sexuelle dans un tel livre. Finalement de Baecque montre une plus grande lucidité dans son usage des matériaux de sources primaires, qu'il s'agisse de témoignages oraux ou de documents écrits. Comme historien expérimenté et journaliste culturel, il sait qu'une source n'est qu'une source et qu'il est nécessaire de la contextualiser, de la confronter à d'autres sources d'information avant de pouvoir l'interpréter, puis de la transposer dans une forme narrative se donnant pour la vérité. En gros, la supériorité du travail de De Baecque par rapport à MacCabe et Brody s'explique par la qualité sophistiquée de sa méthode et de son sens critique, plutôt que par la quantité importante de nouvelles informations qu'il nous révèle. Ce qui ne signifie pas que le livre n'apporte rien de neuf : pour ne citer qu'un exemple, de Baecque nous décrit un ouvrage à notre connaissance inédit, datant de la collaboration Godard-Gorin, un livre de textes et d'images intitulé *À bas le cinéma !* ou *Vive le cinéma !* que les éditions du Seuil auraient commandité vers la fin des années 1960. Selon la description de De Baecque, ce document découvert dans une archive personnelle consacrée au Groupe Dziga-Vertov serait un précurseur du travail de collage texte-image que Godard allait développer dans les trente années suivantes de sa carrière, ainsi qu'un début de réflexion sérieuse sur l'histoire du cinéma et sur la signification de sa rémanence dans

le monde audiovisuel contemporain. Il est seulement regrettable que le document ne puisse être reproduit en entier comme annexe.

Ayant établi que la biographie de De Baecque est la meilleure des trois, nous avons cependant à exprimer quelques réserves à son endroit. La première est que de Baecque tombe dans le piège de vouloir évoquer toutes les œuvres de Godard dans le même temps où il narre l'histoire de sa vie. À part le fait que cela ne semble pas nécessaire pour affronter la tâche déjà difficile de raconter une vie longue, cette décision conduit à une bonne part de descriptions forcément insatisfaisantes, souvent superficielles et quelquefois inadéquates des quelques cent titres qui constituent le corpus godardien (l'exemple le plus évident ce sont les séries télé des années 1970 qui semblent constituer un point aveugle pour de Baecque).

Alors que nous n'avons aucune raison de mettre en doute la proclamation de l'auteur selon laquelle il s'est immergé dans le corpus complet, un tel engagement devrait simplement fournir une base pour la recherche du biographe (comme dans le cas de Brody, dont la familiarité avec l'ensemble de l'œuvre est très impressionnante), il n'est en rien nécessaire d'en faire la démonstration en transformant la biographie en un *catalogue raisonné* fatalement trop rapide et dès lors insatisfaisant. Un tel catalogue requerrait probablement le travail collectif d'une équipe de chercheurs sur une décennie au moins selon nos estimations. Et il ne fait pas de doute que les travaux de De Baecque, Brody et MacCabe fourniraient un apport majeur à une telle tentative collective critique et historique. Mais c'est sûrement un mauvais choix stratégique de la part de De Baecque que d'essayer de faire entrer une telle tâche dans les pages déjà fort étendues d'une biographie censée raconter l'histoire des premières quatre-vingts années de Godard sur cette planète.

Cette impression de précipitation et de forçage dans le travail de De Baecque est peut-être une autre faiblesse que l'on peut relever. Tandis que nous

pouvons admirer l'ambitieuse voire impossible gageure que l'auteur dit s'être donnée à lui-même, nous pouvons tout aussi bien nous demander « Pour quoi? ». Pourquoi ne pas simplement prendre le temps de faire le travail pour lequel de Baecque est si éminemment qualifié, mais sur une période de, disons, dix ans, plutôt que deux ou trois? Peut-être est-ce seulement symptomatique de la façon dont on publie de nos jours, la manière précipitée avec laquelle les contrats sont signés et les manuscrits rédigés et édités, mais il nous semble que la biographie d'une personnalité comme Godard devrait requérir deux fois plus de temps non seulement pour la recherche mais aussi pour la conception et la composition d'un livre. En résumé, on voudrait pouvoir combiner l'investissement à long terme et l'entêtement de Brody avec l'expérience et le discernement d'un de Baecque travaillant plus posément.

Un malheureux symptôme de la précipitation que s'est infligée de Baecque à lui-même est la manière quelquefois désinvolte avec laquelle il traite les autres chercheurs quand il recycle la recherche d'autrui sous une forme si littérale et si proche de sa source qu'on ne peut plus parler de paraphrase. Une note de bas de page – par exemple à la fin d'un paragraphe – donnant approximativement la source du matériau reproduit ne saurait suffire à informer de manière satisfaisante un lecteur non averti de tels emprunts. Cela crée l'impression qu'on a affaire avant tout à son propre travail et que la note renvoie seulement à d'autres développements ou points de vue sur le sujet pour un lecteur désireux de poursuivre sa quête. Ce déficit se remarque en particulier par rapport à des travaux consacrés à des domaines peu ou pas explorés dans la carrière de Godard comme celui de Michael Witt sur les séries télévisées et sa très originale recherche sur l'archéologie des *Histoire(s) du cinéma* (plusieurs études de Witt ont été publiées en France dans *Jean-Luc Godard: documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, volume collectif accompagnant l'exposition de Godard à Beaubourg).

On souffre quelque peu de voir l'excellent travail d'un collègue traité de manière aussi cavalière. Il y a probablement d'autres cas du même genre au long des 900 pages de cette biographie, mais en tout cas il serait souhaitable que de futures éditions de ce livre ou d'éventuelles traductions saisissent l'occasion de corriger cette impression, quel que soit le degré d'intentionnalité de la part de l'auteur.

Conclusions. – Quel genre de conclusions générales peut-on tirer de l'examen de ces trois biographies? Nous devrions tout d'abord noter que comme genre, l'étude biographique de la vie et l'œuvre d'un artiste est en fait un étrange mélange de registres et de discours. C'est, pour une part, une histoire, pour une autre un roman, et enfin une analyse critique. (En plus de ces trois caractéristiques principales, il existe certainement une autre dimension, sans aucun doute la plus obscure pour le lecteur, qui est le propre investissement personnel de temps, d'effort et de patience du biographe, mais aussi de sa propre énergie psychique et des circonstances de sa vie: parfois cela peut donner lieu à une identification profonde, à la limite de l'obsession, avec l'artiste en question). Lorsqu'elle est appliquée à la vie d'un grand créateur comme Godard, cette tâche déjà difficile de recherche et de représentation de la vie intérieure d'une personne et de son existence sociale est encore compliquée par le besoin de contextualiser, analyser et évaluer toutes les grandes œuvres et la plupart des mineures de la carrière du cinéaste (ou peintre ou poète ou musicien)... D'un point de vue pratique, cet engagement peut poser de considérables difficultés pour le biographe. Si son sujet meurt à un âge précoce, qu'il a produit un corpus relativement aisé à appréhender, tout va bien: un Vigo ou un Eustache, dans le premier cas, ou bien un René Clair, un Marcel Carné ou un François Truffaut, dans ce dernier cas. Mais qu'est-ce que le pauvre biographe fait avec un cinéaste comme Godard (ou avec Picasso ou Beckett ou, dans une veine différente, Bob Dylan)

dont toute l'existence a été longuement consacrée à la création presque ininterrompue d'œuvres d'art hautement significatives qui demandent une sérieuse attention critique? Après tout, il semble impossible de relier la vie d'un artiste sans parler de son œuvre et la placer au centre de l'histoire, fût-ce parce que, à l'exemple de Godard, pour de nombreux artistes, la vie sans le travail n'a souvent rien d'exceptionnel. Et pourtant, si le biographe est sincère en tenant compte de l'œuvre, c'est-à-dire si le livre se veut une biographie critique ainsi qu'une histoire de vie, alors la tâche devient paradoxalement impossible pour une autre raison, diamétralement opposée. Comment, dans le cas de Godard, peut-on sérieusement prétendre rendre compte de manière contextualisée d'un corpus qui s'étend sur six décennies d'activité artistique multimédia et comprend plusieurs centaines de titres dans des formats divers et des longueurs différentes, allant de trois minutes à dix heures, plus un volume considérable d'écrits et de travaux graphiques? Soit on finit par être absurdement réducteur dans sa description et son évaluation, soit on noie tout simplement la vie dans une masse de commentaires analytiques. Comment alors le biographe met-il au point un chemin créatif viable entre les deux dangers, soit écrire une histoire de vie sans son élément vital, l'œuvre, soit produire un compte rendu de l'œuvre qui la rende sans vie par un catalogue de synthèses critiques?

Une dernière réflexion, spécifique au cas de Godard. Au moment de la rédaction de ces biographies, Jean-Luc Godard n'était pas mort. Il ne l'est toujours pas et bien que sa mort ait déjà été décrite dans un roman au moins – *Dark Windows (or The Death of Godard)* de Neil Coombs (publié par Dark Windows en 2008) – et un film – *le Prestige de la mort* de Luc Moulet (2006) – le vrai Godard poursuit sa carrière artistique, comme il l'a fait sans interruption depuis le début des années 1950. À quatre-vingts ans bien sonnés, Godard montre peu de signe de rendre l'âme, voire de renoncement au

travail, en dépit des déclarations selon lesquelles *Film Socialisme* (2010) serait son dernier film ; en fait il parle déjà d'une nouvelle œuvre intitulée *Adieu au langage*. Comme beaucoup de ses camarades de la génération Nouvelle Vague, Godard est un coriace qui travaille dur, un artiste de constitution robuste. Alors pourquoi, peut-on se demander, étant donné que l'histoire de Godard est loin d'être un livre fermé, avons-nous besoin d'une biographie à ce stade, et encore moins trois en l'espace de huit ans ? Un esprit espiègle pourrait spéculer sur le fait que, prises ensemble, ces biographies représentent un besoin collectif de fermeture, un désir précoce de voir la fin de Godard, pour ainsi dire. Sommes-nous vraiment pressés de le mettre hors-champ, en l'enterrant sous plus de deux mille pages de ces trois épais volumes ? « Pour qu'il n'en ressortit jamais », comme le dit une fois Stéphane Mallarmé du biographiquement sur-déterminé Edgar Allan Poe (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 78) ? À notre avis, il nous reste beaucoup de temps pour attendre et voir comment la vie de Godard et son œuvre continueront d'évoluer, tout comme il y aura beaucoup de temps pour de futurs chercheurs pour revenir à cette complexe tâche biographique, dans dix ou vingt ans. Ces trois livres fourniront beaucoup de renseignements précieux, en termes de preuves primaires et d'idées d'interprétation à propos de Jean-Luc Godard, mais ils servent aussi de leçons de choses pour certains des pièges et des erreurs que le futur biographe, nous l'espérons, sera en mesure d'éviter.

Michael Temple

Voir également dans ce numéro en rubrique « Archives » : « Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma* » et dans les « Notes de lecture » : les entrées Vincent Berne (*Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*) et Mauro Carbone, *la Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*.

Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France*, Farham (GB) / Burlington (VT, E-U), Ashgate, 2009, 311 p. ;

Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2009, 283 p.

LES ANNIVERSAIRES ET AUTRES COMMÉMORATIONS jouent un rôle non négligeable dans la vie intellectuelle. L'année 2009, bicentenaire de la naissance du naturaliste anglais Charles Darwin, a vu paraître un nombre assez important d'ouvrages consacrés au fondateur de la théorie de l'évolution, nombre lié certainement à l'importance objective du savant dans l'histoire des sciences, mais aussi, non moins certainement, à son assez extraordinaire popularité. Celle-ci ne garantit d'ailleurs pas seulement un volume de ventes potentiellement intéressant ; elle engage des questions importantes, faisant entrer de fait le scientifique dans une très vaste histoire culturelle. Les deux livres assemblés pour cette recension, celui de Rae Beth Gordon et celui de Phillip Prodger, ont pris chacun de manière radicalement différente le parti de considérer Darwin comme un nœud de cette histoire, et de déployer autour des interrogations qui concernent au moins autant l'histoire des spectacles, des représentations, des arts (danse, photographie, etc.) au XIX^e siècle, que celle des sciences.

Rae Beth Gordon aime les titres intrigants. Son livre précédent était intitulé *Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema* (Stanford, Stanford University Press, 2001, évoqué dans ces pages par Mireille Berton – 1895 n°58, octobre 2009), celui-ci s'appelle donc *Dances with Darwin, 1875-1910*. Dans les deux cas, un nom propre en décalage historique et / ou culturel avec l'objet vient donner le relief : l'américain Jerry Lewis et l'anglais Charles Darwin sont largement extérieurs au centre de l'intérêt de Gordon, c'est-à-dire la culture

française du XIX^e siècle, et avant tout les spectacles populaires – cabaret, café-concert, etc. Il est d'ailleurs intéressant de constater que d'un ouvrage à l'autre, la référence au cinéma des premiers temps a disparu du titre, et pratiquement entièrement du texte. Les quelques films qui restent mentionnés ne le sont que pour leur rapport immédiat avec le music-hall, lorsque le sujet en est une danse célèbre comme le *cake-walk*, ou l'acteur une célébrité des planches comme les quelques phonoscènes Gaumont montrant Dranem en 1907-8. Pour un lecteur de 1895, cette absence du cinéma pour l'étude de la « modernité vernaculaire en France » entre 1875 et 1910 est *a priori* étonnante, et promet une légère frustration en même temps qu'un regard nouveau sur la période.

Les surprises du titre ne s'épuisent pas à l'image centrale d'un Charles Darwin partenaire de quelque valse, java ou *cake-walk*, image à laquelle fait obliquement écho l'illustration de couverture, caricature d'André Gill pour *la Lune rousse* du 18 août 1878, montrant le naturaliste anglais sur la scène de l'Hippodrome affublé d'un corps de singe et exécutant, sous la direction d'un Littré dans la même condition, des bonds à travers les cerceaux de la crédulité et de l'ignorance... Le sous-titre est lui aussi quelque peu surprenant, avançant la notion de « modernité vernaculaire », ici française, notion dont il ne paraît pas si évident de saisir ce qu'elle recouvre. En fait, il semble que cette « modernité vernaculaire » s'oppose à ce que les Anglo-saxons nomment « *high modernism* », la modernité artistique des avant-gardes, de dada au surréalisme, et que donc l'adjectif renvoie ici moins au local qu'au populaire.

Ce sous-titre montre en tout cas une chose : l'ouvrage de Gordon est clairement très ambitieux, ainsi que l'affirme ouvertement l'auteur dès l'introduction. Elle s'y propose plusieurs tâches concomitantes, chacune d'une ampleur considérable. Tout d'abord, un travail historique important vise à démontrer et analyser « l'influence de Darwin sur le café-concert et le music hall parisiens » (p. 1). Pour

cela, elle s'est appuyée sur de nombreuses, riches et passionnantes sources primaires, ayant dépouillé plusieurs périodiques français de ces années, principalement destinés à un public « populaire » : *le Courrier français*, *Fantasio*, *le Monde illustré*, *l'Illustration*, *le Rire*, mais aussi la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* et la *Revue illustrée*. Ce travail donne accès – en traduction anglaise uniquement, autre légère frustration pour un lecteur francophone – à un pan du fonds culturel dans lequel se déploie la dite « modernité vernaculaire », fonds qui est aussi celui de l'émergence du cinéma.

C'est à partir de l'étude de ces sources et pratiques que Gordon cherche à mettre en place ce qu'elle appelle une « anthropologie du geste ». L'attention au geste, affirme l'auteur dès ses premières pages, est rare dans les études d'histoire culturelle et d'anthropologie, désintéret relatif dû selon elle à certains préjugés culturels contre le corporel et à une conception globalement naturalisée du geste. Cet objet pose aussi le problème des sources : sur quelles bases une telle histoire est-elle envisageable ? Gordon s'appuie « fondamentalement sur des comptes rendus journalistiques de première main et sur l'iconographie du geste et du mouvement dans les dessins, affiches, lithographies, et photographies dans le cabaret et les représentations cinématographiques » (p. 2), ces dernières largement minoritaires ici. C'est donc à une circulation discursive complexe que Gordon s'attache, et dont elle décrit de manière forte un certain nombre des enjeux.

L'hypothèse de Gordon est donc celle d'une circulation de thèmes dont l'intensité serait singulière en France, entre les théories évolutionnistes proposées par Darwin dans *On the Origin of Species* (1859) et *the Descent of Man* (1871), et la culture populaire, notamment à partir du milieu des années 1870, en lien avec la publication française de ce dernier livre et l'élection de Darwin comme correspondant étranger à l'Académie des sciences – élection certainement importante, mais dont Gordon réduit