di Neville Rowley [1]

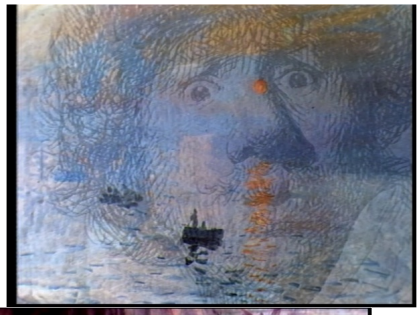
ABSTRACT: *This article examines one of the theories of art exposed by Jean-Luc Godard in Histoire(s) du cinéma(1988-1998): the symbolic alternation between images in color and in black-and-white. The black-and-white era is related to the Second World War that culminates with the Holocaust, but it was forecast, according to Godard, by the beginnings of the cinema and even by the "terrible" etchings of Rembrandt. These comparisons, apparently arbitrary, are to be considered a powerful intuition on the different memories that emanate from apparently similar images, whether they are in color or in black-and-white. This "double memory" is especially striking in the Histoire(s)in the cases of Adolf Hitler and Georges de La Tour.*

1946. Pierre Guyotat a six ans. En fouillant dans la bibliothèque de sa mère, il tombe sur un ouvrage montrant les premières photographies des camps de la mort. Pour l'enfant, encore marqué par un livre-album illustré en couleurs sur Napoléon, une révélation se fait:

Je vois qu'il y a un avant, en couleur, celui de la guerre et de la tragédie naturelle d'autrefois, et un après, à jamais sans couleur, l'atteinte à l'image divine de l'Homme: ce corps nu écartelé sur une potence au sol, poignets liés au bois. [2]

Les temps ont changé, mais l'image est restée: à l'immense majorité des photographies actuelles, en couleurs, s'oppose cette vision monochrome de la Seconde Guerre mondiale. Au sein même de cette période "noire", ce sont précisément les représentations des camps de concentration qui semblent être restées "à jamais sans couleur": en 2009, quand France 2 diffuse *Apocalypse*, une série documentaire racontant la guerre en se fondant uniquement sur des images d'archives, celles-ci sont toutes colorisées, sauf les séquences sur l'Holocauste. Seize ans auparavant, cette mémoire en noir et blanc de la Shoah avait déjà été consacrée par le film de Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*. Bien qu'il fût très critique envers ce dernier film, Jean-Luc Godard a bâti sur ce même imaginaire, dans sa grande fresque *Histoire(s) du cinéma*, une théorie qui réunit histoire factuelle et histoire formelle. Si cette théorie a déjà été discutée, certains photogrammes présents dans les *Histoire(s)* permettent à mon sens de mieux en comprendre la fécondité, en particulier pour l'histoire de l'art.

Dès le premier épisode (1A) des *Histoire(s)*, réalisé en 1988, Godard affronte la problématique du noir et blanc et de la couleur, en la liant intimement avec l'une des thèses qui lui tient le plus à cœur dans le film tout entier, celle qui fait du cinéma le prophète impuissant du cataclysme de la Seconde Guerre mondiale. Né avec le XX^{e} siècle, le cinéma a annoncé la plus grande tragédie qu'il allait enfanter, à savoir l'Holocauste. Cette préfiguration du drame était annoncée dès l'origine, par le fait que c'était déjà "avec les couleurs du deuil, avec le noir et avec le blanc, que le cinématographe [s'était] mis à exister". Ce n'est qu'au bout de cette tragédie, poursuit Godard, que le cinéma a enfin été capable de se racheter: quand Georges Stevens tourne "le premier film […] en couleursà Auschwitz", il "sauve l'honneur de tout le réel". À l'histoire tragique, en noir et blanc, succède "une vague nouvelle", en couleurs; qu'importe si les teintes des premiers Technicolor seront les mêmes que celles des couronnes mortuaires…









De manière singulière, cette rédemption du Septième art est intimement liée à l'histoire de la peinture. Godard confronte directement les images cinématographiques aux œuvres picturales: le "terrible noir et blanc" de la guerre est aussi celui de l'*Autoportrait aux yeux hagards* de Rembrandt (ill. 1), tandis que le temps de la "renaissance" est mis en parallèle avec des reproductions en couleurs d'
Impression, soleil levant
de Monet (ill. 1) et de la
Nativité
du Retable d'Issenheim de Grünewald (ill. 2). Ce dernier tableau rend explicite tout ce que la vision godardienne de l'histoire doit au christianisme: en posant la succession d'une ère "préhistorique", en couleurs, d'un temps tragique de l'histoire, monochrome, et d'une période de renouveau, cette fois en couleurs, le cinéaste semble recréer la tripartition du temps chrétien, entre l'ère "d'avant la Loi", celle "sous la Loi" (juive) et celle "sous la Grâce" (chrétienne) [3]

. La naissance du Christ, c'est le rachat de l'Homme; c'est ce que semble faire à nouveau Georges Stevens, "reporter à Auschwitz" avec l'armée américaine
[4]
.

Comme à son habitude, Jean-Luc Godard se garde bien de donner à son intuition la forme rigide d'une démonstration trop rigoureuse. Le cinéaste cède même souvent à un goût irrépressible pour le jeu de mots qui semble contredire ouvertement ses dires. Ainsi de l'enchaînement d'un détail (incliné à quatre-vingt-dix degrés) du Noli me tangerepeint par Giotto à l'Arena de Padoue et d'un photogramme d'*Une place au soleil* de Stevens montrant Élisabeth Taylor (ill. 3), et qui a pu être considéré comme le point culminant de son raisonnement [5] . Reprenons ce que dit Godard: "Et si Georges Stevens n'avait utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil". En plus du fait que le film de Stevens a été tourné à Dachau
[6]
, n'est-il pas particulièrement contre-productif, pour les besoins de la formule autant que par inclinaison personnelle, de choisir un film en noir et blanc comme horizon de la rédemption? On pourrait être tenté, comme beaucoup d'historiens, de ne considérer les théories de Godard qu'avec un intérêt mâtiné de prudence.

Aux blagues de potaches et aux inexactitudes factuelles, s'ajoute une interprétation historique pour le moins contestable: non seulement la couleur apparaît au cinéma avant la Seconde Guerre mondiale, mais surtout elle n'est pas le privilège de l'Amérique. Les Nazis, eux aussi, étaient des partisans de la couleur, que ce soit dans le cinéma, avec le procédé de l'Agfacolor Neu, ou dans la photographie [7] . Walter Frentz, caméraman et photographe d'Hitler, ne fut-il pas chargé de faire le plus grand nombre possible d'images en couleurs du dictateur pour "montrer le Führer sous son côté humain"? De fait, les photographies de Frentz ont gardé une dimension choquante pour le regard moderne, au point qu'elles n'ont été publiées que récemment [8] . Celles d'André Zucca représentant "les Parisiens sous l'Occupation" firent même scandale quand elles furent montrées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris au printemps 2008: ce qui choquait le plus, ce n'était pas tant le fait qu'il s'agisse d'images de propagande, ce que l'exposition ne signalait guère, c'était surtout l'intensité avec laquelle les images en couleurs rendaient actuelle une période que l'on s'était habituée à voir avec la distance du noir et blanc
[9]
. Volontairement ou non, l'épisode 1A des
Histoire(s) du cinéma
semble donc négliger la présence ambiguë de la couleur dans l'imagerie de la guerre.

Au cœur même de cet épisode, Jean-Luc Godard a pourtant placé une image qui remet en cause les formules définitives qu'il prononce par ailleurs: on y voit Adolf Hitler, de profil, en couleurs (ill. 4). En un seul photogramme, à la présence presque subliminale, Godard laisse la place à une autre interprétation de l'histoire, illustrant de manière magistrale les parenthèses du titre de son film.

