

CIPh. Ecrans philosophiques.

Présentation de *One plus one* Par Julien PALLOTTA

Texte prononcé au Cinéma Le Méliès, Montreuil, le 16 janvier 2008

One plus one est un film britannique de Jean-Luc Godard tourné en 1968 sous le coup des Evénements du Mai français, événement qui a bouleversé Godard. Pour autant, on ne peut pas dire qu'il représente un tournant politique dans la carrière cinématographique de Godard : déjà *La Chinoise* et *Camera eye* en 1967 n'abordaient que la politique. Simplement, on peut dire que ce film radicalise le désir d'un cinéma politique qui soit en rupture avec les formes du cinéma narratif traditionnel ; en effet, *One plus one* est particulièrement déroutant pour le spectateur. Plusieurs éléments sont aisément repérables : 1/ pas de récit que l'on puisse suivre ; 2/ une destruction du personnage (pas de personnage dont on puisse suivre la destinée ; l'acteur est transformé en support d'un texte, d'un discours) ; 3/ pas d'unité apparente de l'ensemble ; 4/ une juxtaposition d'images documentaires et d'images de fiction, plus précisément des images des Rolling Stones répétant et les images des séquences politiques. Ce dernier point est à l'origine d'un malentendu autour du film : il est devenu l'objet d'un mythe auprès des fans du groupe anglais¹.

Il ne s'agit pas en réalité que de ruptures formelles : Godard est en quête d'un cinéma révolutionnaire qui, pour développer un contenu révolutionnaire, doit révolutionner ses formes. *One plus one* va être pour nous l'occasion de nous pencher sur la question : qu'est-ce qu'un cinéma politique ? Que peut bien être un cinéma politique ?

Nous allons donc nous demander ce que peut être l'esthétique politique de Godard dans cette tentative. Pour traiter cette question, nous partirons des énoncés esthétiques fondamentaux de Godard : 1/ le cinéma est une forme qui pense ; 2/ l'invention proprement esthétique du cinéma est le montage compris comme rapprochement de choses qui n'ont apparemment pas de liens entre elles. A partir de là, il est possible de déterminer en quoi peut consister le cinéma politique avec Godard : la portée politique d'un film comme *One plus one* est de forcer le spectateur à s'interroger sur les liens entre les différents segments du film, c'est-à-dire de le forcer à penser.

Par ailleurs, pour ce qui est de l'esthétique de ce film, on peut dire qu'elle développe largement ce qu'A. Bazin a appelé l'impureté du cinéma, à savoir sa tendance à faire des emprunts à d'autres arts ; ici, Godard colle au plus près de l'actualité artistique de son temps, il sera intéressant de voir en quoi il opère une politisation des emprunts aux courants artistiques de son temps que sont le pop art et le Nouveau Réalisme.

Nous procéderons donc en deux temps :

1/ nous étudierons d'abord la pratique singulière du montage de Godard, c'est-à-dire cette addition de segments sans rapport apparent ;

2/ puis nous étudierons la politisation du pop art et du Nouveau Réalisme.

¹ Dans l'article *Sympathy for the devil* de la version française de Wikipedia, le film est qualifié de « documentaire expérimental », ce qui revient bien à restreindre le sens général du film aux séquences musicales.

1. La pratique singulière du montage

Avant de rentrer dans le détail de l'analyse, il peut être bon de faire quelques rappels concernant le montage. On peut donner de l'opération de montage la définition de Marcel Martin : « Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée. »² Mais plus précisément encore, *One plus one* pratique un autre sens du montage que celui de jonction de plans. Dans le cinéma narratif traditionnel, le montage peut également s'entendre comme organisation et agencement de parties du film de taille supérieure au plan : des « segments » de film. *One plus one* s'inscrit dans une tradition de films « expressément construits sur l'alternance et la combinaison de deux ou plusieurs séries narratives »³. C'est cette conception du montage qui va permettre ici à Godard de développer sa pratique du montage comme collage d'éléments hétérogènes. L'intérêt politique du film est de forcer le spectateur à établir des liens entre les différents segments : le film ne délivre pas de message univoque, il active la pensée du spectateur. L'analyse du film doit donc mener à s'interroger sur son titre : pourquoi « un plus un » ? Nous allons nous demander quel sens peut recevoir l'addition du « plus » du titre : signifie-t-elle la redondance d'un même thème ou d'une même idée ? ou s'agit-elle d'une confrontation, d'une opposition ? Nous allons poser la question précisément à propos de l'addition des segments musicaux et des segments politiques consacrés aux militants Noirs.

Avant cela, nous pouvons donner une interprétation générale d'une possible unité thématique du film, au-delà de l'impression de patchwork confus : si le cinéma de Godard des années 60 est animé par le désir de coller à l'actualité, on peut dire que ce film veut capter l'air de son temps, et il le trouve dans une violence politique. En effet, une violence politique s'exprime bien dans tous les segments (que ce soit la chanson des RS qui parle de la présence de Satan à différents moments de l'histoire, ou les séquences des Noirs ou de la librairie fasciste). Pour essayer de cerner le sens plus précis de l'opération de montage, nous allons donc nous pencher sur les rapports entre les segments musicaux et les segments consacrés aux Noirs.

Nous isolons ces passages car ce sont eux qui ont donné leur statut d'objet mythique au film et également parce qu'ils ont donné lieu à une interprétation dominante. Celle-ci est la suivante : la musique des RS est la figuration musicale du désir de révolution caractéristique de l'époque ; de ce point de vue, il y aurait bien une résonance entre le discours musical des anglais et les discours révolutionnaires des militants Noirs. *L'addition serait à comprendre comme une redondance : répétition du même thème, de la même idée (un désir de révolte).*

Nous allons examiner attentivement cette hypothèse. Il faut commencer pour se demander pourquoi Godard a choisi les RS. Il semble que cela soit lié à ce qu'ils symbolisent dans les années 60 : ils semblent incarner au mieux le désir de rupture de la jeunesse vis-à-vis des générations antérieures ; par leurs allusions au sexe et aux drogues, ils sont considérés comme des « mauvais garçons ». Ils sont également préoccupés par le désir bouillonnant de la jeunesse en cette année 1968 : ils composent une chanson pendant les Événements de Mai intitulée *Street fighting man* qui dit notamment « Mon nom est « désordre », je crierai, je tuerai le roi ». *Une interprétation serait alors de dire que le rapprochement entre les segments de répétition et les segments de déclamation politique des militants Noirs est fondé sur une communauté d'esprit de rébellion.*

Nous voudrions modérer cette interprétation : il est possible de se demander si Godard n'a pas voulu juxtaposer deux esprits de révolte pour montrer lequel est authentique, et lequel est

² Cf. Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *L'esthétique du film*, Paris, Armand Colin, collection « Armand Colin Cinéma », 2004, 1983 (1^{re} édition), p.38. Godard parle de « couture » pour qualifier cette opération.

³ Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *ibid.*, p.41. Le plus célèbre de ces films est peut-être *Intolérance* de Griffith.

faux. Nous développerons désormais l'idée que l'image de « mauvais garçons » des anglais est le produit d'une stratégie marketing, et que leur esprit de révolte est celui aseptisé d'icônes de la société de consommation à l'époque de l'explosion de l'industrie du disque. Pour étayer cette idée, nous faisons un bref retour sur la carrière des RS : dès leurs débuts, ils sont pris en charge par A. Oldham, un habile manager qui a fait une courte carrière dans la publicité. Il s'efforce de produire leur image de « mauvais garçons » comme argument de vente : cheveux trop longs⁴, refus de porter le costume cravate, chansons parfois un peu crues, thèmes osés comme la drogue. De sa stratégie de marketing, deux faits significatifs peuvent être retenus. Premièrement, il invente des slogans publicitaires tapageurs dont les plus connus sont « Laisseriez-vous votre fille sortir avec un Rolling Stone ? » et « Les Rolling Stones, le groupe que les parents aiment haïr ». Deuxièmement, il refuse que Ian Stewart, le pianiste influencé par le *boogie-woogie* et le *rhythm and blues* qui accompagne le groupe dès le début, en soit un membre officiel ; pour cela, il n'a eu qu'à invoquer un pur argument publicitaire : son image ne collait pas avec celle excentrique de Mick Jagger et Keith Richards, image qu'il s'était, bien sûr, lui-même employé à créer. Ce dernier élément suffit à nous démontrer que les Rolling Stones sont avant tout des icônes publicitaires, des produits de consommation. On peut dire que la séquence intitulée *Sights and sounds* valide partiellement ce diagnostic : Godard cadre alternativement tous les membres officiels du groupe et laisse Nicky Hopkins le claviériste hors-champ alors qu'on l'entend jouer. Les RS sont une affaire d'images.

Nous émettons d'autant plus un doute sur l'idée que les RS sont la figuration musicale des Noirs qu'une deuxième raison, qui n'est pas à l'avantage des anglais, justifie le rapprochement entre leur musique et les militants Noirs : l'origine de la musique rock. A ce sujet, on peut rappeler ce qu'en dit l'historien anglais E. Hobsbawm :

« La nouveauté des années 1950, c'est que les jeunes des classes moyennes et supérieures, tout au moins dans le monde anglo-saxon, qui donnait de plus en plus le ton au reste de la planète, commencèrent à accepter pour modèle la musique, les vêtements, voire la langue des classes inférieures des villes, ou ce qu'ils prenaient pour tels. Le rock en fut l'exemple le plus frappant. Au milieu de la décennie il sortit brusquement du ghetto des catalogues « Race » ou « Rhythm and Blues » des compagnies américaines de disques, destinés aux Noirs américains désargentés, pour devenir le langage universel des jeunes, et notamment des jeunes *blancs*. »⁵

Le rock des musiciens anglais est avant tout un pillage de la musique noire américaine, notamment du blues. Leur nom est tiré d'une chanson de Muddy Waters, le pape du blues. Ils ont commencé leur carrière en se contentant de reprendre des morceaux de blues. Ils ont donc inventé le moyen de rendre acceptable par le public des jeunes consommateurs des classes moyennes occidentales la musique qui incarne la colère et l'identité du peuple noir des Etats-Unis. L'idée à laquelle nous parvenons serait la suivante : les Stones incarnent non pas tant l'esprit de révolte des Noirs que son affadissement dans une récupération commerciale.

C'est justement l'idée que l'on peut tirer de la superposition de leur discours musical et du discours politique des militants de la séquence intitulée *Outside Black Novel* : un militant assis dans une brouette déclame un texte qui, s'il n'est peut-être pas le livre de LeRoi Jones *Le peuple du blues*, en est assurément très proche par les thèses. Le militant, qui n'est ici que le support du discours de LeRoi Jones, dénonce la récupération commerciale affadie de la musique noire dans le jazz cool, le style dixie et la prétendue *pop music*. En effet, le jazz cool est une atténuation de la nervosité du be-bop, voire une occidentalisation du jazz par le recours à des arrangements audacieux empruntés à la musique européenne, tandis que le dixie

⁴ Pour être honnête, il faut reconnaître que même les Beatles, qui étaient loin de cultiver une image de « mauvais garçons », ont horrifié les puritains américains avec la taille de leurs cheveux. Malgré eux, ils ont incarné un conflit des générations.

⁵ Eric HOBBSAWM, *L'Age des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Editions Complexe-Le Monde diplomatique, 1999, 2003, traduction française, p.433.

est le jazz de la Nouvelle-Orléans interprété par des musiciens blancs. Ces deux styles musicaux sont des fades copies des styles inventés par les Noirs. Quant au discours sur la prétendue pop, il est encore plus agressif : en ridiculisant la manie des groupes de blancs à s'habiller et à se coiffer de manière excentrique, le militant semble commenter directement les segments des RS. Nous l'avons dit : il n'y a plus réellement de personnages dans le film, les acteurs ne sont que les supports de discours. Pour ce qui est des segments musicaux, nous ne suivons aucune évolution des personnages : c'est normal puisque Godard filme un morceau en train de se construire lentement, la seule chose qui doit progresser est donc le morceau ; quant aux musiciens, leur seule évolution est vestimentaire : ils exhibent la variété de leurs excentriques frusques. Ce qui singularise immédiatement K. Richards dans la session, ce n'est pas son talent de guitariste, c'est bien sa très voyante (et ridicule) paire de lunettes.

Si l'on prend en compte ces derniers éléments, il devient plus difficile de soutenir uniformément que le rapprochement entre le discours musical des *pop stars* anglaises et le discours politique d'affirmation de leur identité par les militants Noirs n'est fondé que sur un commun esprit de révolte ; on peut même soutenir le contraire : Godard aurait piégé les vedettes anglaises en les confrontant à l'original qu'ils ont plagié ; il les filmerait comme il a filmé la jeunesse dans *Masculin féminin* : avec un regard d'entomologiste (et d'ailleurs les musiciens sont enfermés dans des cages). De ce point de vue, il est possible de se prononcer sur la juxtaposition des deux esprits de révolte : celui des anglais est une reprise aseptisée de l'authentique esprit de révolte des Noirs. La conséquence intéressante à tirer de cette mise en accusation des RS est le renversement de la hiérarchie entre les images documentaires et les images de fiction : ce sont les images documentaires qui sont fausses, car elles représentent un affadissement des images de fiction qui, quant à elles, illustrent l'authentique désir de révolution et d'autonomie des militants Noirs. C'est l'image documentaire qui est plus fautive que l'image de fiction, c'est-à-dire que c'est le discours musical des vedettes anglaises qui singe le discours politique révolutionnaire des Noirs. Ce que la musique noire originelle signifie, c'est l'affirmation par les Noirs de leur propre identité et de leur autonomie. Ici il faut absolument citer un extrait de *Masculin féminin* qui met en scène un passage de la pièce de LeRoi Jones ; dans le métro, un Noir dit à une femme blonde ce que chante réellement le blues de Bessie Smith :

« Elle vous crie que son gros cul noir vous emmerde. Voilà ce que c'est. Et les musiciens, c'est pareil. Tiens, Charlie Parker... »

Nous venons de proposer une lecture du film exactement inverse de celle qui est dominante : non pas une redondance dans l'addition des segments musicaux et des segments politiques des Noirs, mais au contraire une confrontation de deux éléments qui s'opposent sur le mode de la relation entre la copie et l'original. Néanmoins, pour être honnête, il est vrai que l'autre lecture ne peut pas être entièrement exclue ; Godard laisse planer une ambiguïté, un des cartons s'intitule « *Under the Stones the beach* » ; sous les pavés/sous les Stones la plage : c'est une collusion entre le slogan de Mai 68 et la musique des anglais. On ne peut pas exclure le fait que les anglais incarnent quelque chose qui les dépasse : un désir de rupture qui s'empare de la jeunesse européenne, et qui pourrait répondre en écho au désir d'affirmation et d'autonomie des Noirs. De toute manière, un film comme *One plus one* peut difficilement être interprété de manière univoque, et le fait que Godard piège les Stones n'est peut-être pas incompatible avec sa fascination à leur égard.

Si l'idée fondamentale de Godard est une idée de montage, mais d'un montage compris comme rapprochement de segments filmiques hétérogènes et sans lien apparent entre eux, on peut dire que l'esthétique générale de ce film est celle d'un collage compris comme mélange d'emprunts à différents arts, une sorte de collage néo-dadaïste qui trouve son inspiration dans le quotidien de nos sociétés. C'est ce que nous allons étudier dès à présent, et voir comment Godard donne une tournure politique à toute l'esthétique de son film.

2. La politisation du pop art et du Nouveau Réalisme

La singularité du cinéma comme art est sa capacité à emprunter à d'autres arts, ce qui permet à Godard de mélanger dans son film des emprunts à différents genres et à différents courants artistiques. Ici, on peut dire que Godard colle à l'art de son temps : le pop art et le Nouveau Réalisme, mouvements artistiques qui sont des reflets de la société de consommation. Pour aller à l'essentiel, on peut dire que la politisation qu'il opère de ces courants revient à leur ôter leur caractère éventuellement consensuel, ou du moins trop bienveillant à l'égard de la société dont ils sont les produits : politiser le pop art, c'est le rendre dissensuel, agressif et provocateur. De ce point de vue, Godard est plus un néo-dadaïste qu'un artiste pop. Nous repérons deux grands emprunts dans le film au Nouveau Réalisme et au pop art : la séquence des Noirs dans la décharge, et la séquence de la librairie fasciste.

L'emprunt de Godard au Nouveau Réalisme et au pop art porte sur la pratique de l'étalagisme. Elle consiste à accumuler des objets de la société de consommation en grand nombre. Les historiens de l'art y ont vu une redécouverte de la pratique de l'étalagisme français, c'est-à-dire de la manie des habitants des quartiers populaires des années 1910 d'exposer des accumulations d'objets en tous genres, tels que vêtements, ferraille et produits alimentaires (la pratique finit par être interdite par une administration soucieuse de donner une image bourgeoise de la ville)⁶. Des artistes comme Arman ou Daniel Spoerri ont renouvelé cette pratique en accumulant des ampoules (Arman) ou des ustensiles de cuisine (Spoerri). Chez les artistes Nouveaux réalistes et les artistes pop, il semble que ces œuvres participent de ce que Pierre Restany, le théoricien français du Nouveau Réalisme, appelle « un fétichisme de l'objet », une fascination pour les mutations des sociétés industrielles modernes et leur impressionnante production de biens de consommation. Au contraire, Godard semble animé par un esprit critique vis-à-vis de la société de consommation, même si, de manière ambiguë, le dernier plan de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* transforme les objets prosaïques de la ménagère en purs objets de contemplation esthétique, les arrachant à leur simple fonctionnalité. Dans *One plus one*, ce sont deux décors qui peuvent être considérés comme des émanations du Nouveau Réalisme : la décharge de voitures des militants Noirs, et les étals de livres dans la librairie fasciste. Comme nous l'avons dit, la spécificité du pop art godardien est d'être critique et politique : voyons-le maintenant.

On peut désormais ajouter que l'addition ne s'entend pas seulement comme montage de segments indépendants, elle s'entend aussi comme motif de l'accumulation, tant dans les séquences consacrées aux militants Noirs que dans la séquence de la librairie fasciste. Commençons par la décharge de voitures des militants Noirs. Le carton de leur première séquence indique qu'ils sont à l'extérieur (*Outside*), mais il ne dit pas que cet extérieur est celui des rebus. La décharge ne signifie pas simplement l'accumulation d'objets, elle signifie l'amoncellement des déchets et des rejets de la société de consommation. Le décor exprime l'idée abstraite du rejet. Plus précisément, il s'agit ici du rejet de la voiture usée, morte. On peut se demander pourquoi Godard a choisi la voiture comme objet rejeté de la société de consommation ; peut-être a-t-il pensé au célèbre texte de Barthes sur « la nouvelle Citroën » :

« Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique »⁷

L'automobile est, en effet, bien plus qu'un moyen efficace de transport, c'est devenu le symbole magique de la liberté, de la capacité de partir à l'inconnu sur les routes. On sait

⁶ Jill CARRICK, « Le Nouveau Réalisme : un détournement de la profusion des choses », in *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux/Centre Pompidou, p.177.

⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, Points-Essais, 1957 (1^{re} édition), 1970, p.140.

d'ailleurs que chez le Godard de 1967 elle symbolise le désir bourgeois et petit-bourgeois de partir sur les routes le week-end, et sa taille détermine la puissance sociale de l'individu. Ce n'est donc pas par hasard que les Noirs occupent une décharge de voitures : ils sont les rejets de la société bourgeoise américaine. Le décor exprime la situation sociale et politique des Noirs. Mais, à nouveau, l'idée de rejet peut s'interpréter de deux manières, toutes deux politiquement opposées : soit on envisage le rejet seulement passivement, soit on l'envisage activement. L'interprétation la plus courante serait de voir dans les Noirs seulement des victimes du racisme américain : c'est la face « victimaire » du rejet. Inversement, si l'on pense aux projets d'autonomie politique de certains militants Noirs, on peut envisager le rejet activement : le décor marginal exprime le désir des Noirs de faire sécession. Le rejet est alors désir d'autonomie de la communauté noire. Il n'est pas question de trancher entre ces deux aspects : la face victimaire et la face subversive. Peut-être peut-on tenter de penser une unité en tension, une unité des contraires : les Noirs seraient indissociablement opprimés et révoltés. Que la pratique étalagiste soit liée au motif de la révolte chez les Noirs est incontestable si l'on considère la scène où les militants Noirs forment une chaîne pour se passer des fusils, fusils qu'ils amoncellent sur le sol. L'accumulation des fusils symbolise la force du désir de révolution, et la chaîne figure la solidarité et l'unité qui animent la communauté noire.

L'autre exemple de pop art et de Nouveau Réalisme se trouve dans la séquence de la librairie fasciste, séquence intitulée assez suggestivement « *Heart of the occident* ». Voyons comment s'y déploie la pratique étalagiste. La séquence alterne entre plans d'ensemble où l'on voit le libraire fasciste lire devant les étals de livres, et gros plans des couvertures des livres, magazines et bandes dessinées.

Le plan-séquence ici se présente comme le moyen de permettre l'accumulation dans la continuité, et l'alternance des cadrages est également essentielle : elle autorise la vision d'un étal dans son ensemble, et ensuite l'individuation des parties de l'ensemble. Le plan d'ensemble donne à voir la quantité accumulée : c'est la pratique de l'étalagisme. La société occidentale industrielle se présente comme une accumulation continue d'objets, et ici de livres, c'est-à-dire d'images et de mots. Toute la question pour le spectateur est de savoir à quelle idée l'accumulation renvoie : quel est le lien entre toutes les couvertures exposées ?

La thèse de Godard est que le « cœur de l'occident », c'est le fascisme : c'est l'idée qui opère le lien entre le discours fasciste du libraire sur le triomphe nécessaire des plus forts, le salut hitlérien des clients, et les couvertures de revues et des livres. L'idée maîtresse de ce passage et de ses rapprochements entre des images si apparemment éloignées que des pin-ups, des super-héros et des nazis est que le fascisme se caractérise par un certain traitement des corps, et ce traitement se retrouve aussi bien dans l'érotisme et la pornographie, d'un côté, que dans la bande dessinée américaine, de l'autre. Les super-héros sont dotés de pouvoirs destructeurs qui les rendent surpuissants, leurs corps sont toujours excessivement musclés, jamais moins que ceux des *body-builders*. Le fascisme exalte justement le triomphe des plus forts, c'est-à-dire des corps les plus forts, et pour ce qui est du nazisme, il revendique l'extraction de l'abject corps parasitaire (le Juif) du corps de la communauté nationale-ethnique (*volkisch*) et s'emploie à éliminer les corps malades ou anormaux (homosexuels, malades mentaux, malades incurables). Par ailleurs, les bandes dessinées participent aussi du culte de la violence et de la guerre, raison pour laquelle des personnages comme *Captain America* ont pu être utilisés dans le montage de *La Chinoise* à propos de l'agression impérialiste américaine en Asie du Sud-Est.

Ce culte d'un corps modelé par des normes de perfection est pratiqué également par l'érotisme et la pornographie : les grosses poitrines des pin-ups sont l'équivalent sexuel des muscles surpuissants des super-héros. L'érotisme est finalement un fascisme du sexe. Il semble que Godard ait poursuivi cette idée dans ses récentes *Histoire(s) du cinéma* où, dans

un passage, il rapproche par le montage une image des camps de concentration et une image d'un film pornographique⁸. De nouveau, c'est l'idée d'un fascisme de la pornographie. Le camp est le lieu d'élimination industrielle des corps les plus faibles et des corps parasites, tandis que la pornographie est la soumission des corps à des impératifs industriels de jouissance. Cet athlétisme du sexe est en fait du fascisme.

Conclusion :

OPO est un film déroutant qui force le spectateur à s'interroger : il ne contient pas de message univoque. C'est un cinéma agressif qui met à l'épreuve la patience du spectateur et convoque sa pensée, tout en opérant une rupture avec les formes dominantes du cinéma commercial narratif. On peut parler d'un cinéma révolutionnaire, et à cet égard, ce n'est pas par hasard que l'intellectuelle révolutionnaire s'appelle *Eve* : Eve, c'est la figure du commencement de l'humanité, c'est donc la figure de quelque chose qui commence, et Godard essaie de rendre compte à sa manière ce qui se passe à son époque, une rupture et un commencement.

⁸ Ce qui lui a valu une entrée dans le *Dictionnaire de la pornographie*. Cf. Jean-François RAUGER, « Godard (et la pornographie) », Philippe DI FALCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, p. 204 : « les corps instrumentalisés du cinéma pornographique reviennent avec *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Godard intègre le sexe filmé dans une histoire qui a poussé l'industrialisation des corps dans ses extrêmes conséquences. C'est à un rapide et assez discuté parallèle visuel que se livre le cinéaste en collant quelques secondes d'un film hard avec des images des entassements des camps de la mort, recherchant dans les entassements du porno une part sombre qui serait celle de l'histoire du XX^e siècle ».