

Jean-Luc Godard, « lecteur » de Baudelaire

Certaines formes du cinéma d'avant-garde ou du cinéma expérimental peuvent être profondément littéraires, au point de mettre en doute la spécificité d'un médium qui a cependant montré – au cours de ses 120 ans d'existence – n'avoir besoin de rien d'autre que des images afin d'obtenir un effet esthétique durable. Les films de Jean-Luc Godard illustrent le phénomène d'un cinéma noyé par la littérature ; il y a dans la filmographie de l'auteur franco-suisse des œuvres tellement truffées de citations, que le spectateur est tout occupé à décrypter le jeu savant des références textuelles, oubliant de prêter attention au déroulement des images. Il faut dire à la défense de Godard, contre des critiques qu'on lui adresse¹, que l'épaisseur littéraire de ses films répond à une exigence de vérité, de connaissance, de morale :

La littérature a approfondi ma vision du monde. Les livres m'ont dit des choses que ne me disaient pas les vivants. La littérature a enquêté sur le monde. En ce sens, elle m'a donné une leçon de morale artistique. Je lui dois ça, une conscience morale. Contre la parole d'État, de gouvernement ou de pouvoir, elle est une parole. Non celle des partis mais celle des hommes un à un. Les livres sont écrits un à un comme dit Denis de Rougemont. Aussi je fais des films un à un, parce que Kafka nous a demandé de faire du positif avec le négatif. La littérature a été ma marraine. Je la retrouve depuis que je me suis remis intensément à lire.²

La citation et le badinage intertextuel ne sont donc pas le simple jeu snob d'un cinéaste en mal d'idées, qui remplit ses films de littérature à défaut de pouvoir leur infuser un souffle de vie. Il y a chez Godard un dialogue authentique avec Dante, Villon, Racine, Rousseau, Leopardi, Kierkegaard, Lautréamont, Flaubert, Zola, Huysmans, Rimbaud, Dostoïevski, Nietzsche, Gide, Éluard, Ramuz, qui approfondit « la vision du monde » que le réalisateur bâtit dans ses films. Afin d'illustrer la complexité des interprétations littéraires de Godard, j'ai choisi de me pencher sur son rapport avec Baudelaire, sur la manière dont il lit – avec les instruments et techniques du cinéma – les écrits du poète de la modernité.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut cependant souligner que l'œuvre de Baudelaire bénéficie de l'attention soutenue des cinéastes français dans les années 60, au moment de l'émergence de la Nouvelle Vague, chez les principaux auteurs du mouvement et compagnons de route de Godard : Claude Chabrol, Agnès Varda, François Truffaut. Très libres dans leur traitement de la littérature, les « nouveaux » cinéastes puisent à pleines mains dans *Les Fleurs du mal* et jouent sur de savantes intertextualités baudelairiennes. Le court-métrage d'Agnès Varda, *Les dites cariatides* (1984), fourmille de références à Baudelaire et de citations. Claude Chabrol est l'auteur d'un film intitulé *La Fleur du mal* (2002), qui raconte les problèmes d'une famille bourgeoise, les Charpin-Vasseur, dont la destinée se joue entre deux crimes, des incestes à répétition et des ambitions politiques. François Truffaut, dans une lettre à Helen Scott, du 26 septembre 1960, parle d'un projet d'adaptation de six contes d'Edgar Poe, dans la traduction « géniale » de Baudelaire. De jeunes réalisateurs devraient signer les films, soit sous la surveillance de Truffaut lui-même, soit sous celle d'« un type différent et consacré : Godard,

¹ Pour le romancier Philip Roth, par exemple, le travail de Godard dans son ensemble, à l'exception de *À bout de souffle*, est « insupportable », *La Repubblica*, 16.07.2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/16/philip-roth-perche-mi-piace-toro-scatenato.html>

² Entretien avec Pierre Assouline, *Lire*, n° 255, mai 1997.

Malle, Astruc, etc. »³. Même quand les références de tel ou tel cinéaste de la Nouvelle Vague aux œuvres de Baudelaire ne sont pas très explicites, on a pu trouver des similarités entre la « représentation de la femme » dans *Les Fleurs du mal*, les films de Truffaut et les écrits de Freud : Eliane DalMolin y consacre tout un livre, intitulé de manière incitante *Cutting the Body*⁴.

Godard ne pouvait pas rester préservé de toute cette atmosphère « baudelairienne » créée par les auteurs de la Nouvelle Vague : ses propres interprétations de Baudelaire s'y inscrivent et y contribuent, dans un fascinant jeu de miroirs. Parmi ses congénères, il fait – dans son œuvre écrite et filmique – l'usage le plus extensif et le plus complexe d'une matière baudelairienne. Même à un regard superficiel, on pourrait identifier plusieurs catégories de renvois de Godard à Baudelaire. Il y a, en premier lieu, des citations de Baudelaire dans les films ; ensuite il y un rapport triangulaire entre Godard, Baudelaire et Poe, et – pour finir – on trouve un intérêt pour les écrits baudelairiens chez Godard le théoricien et critique du cinéma. Ce sont ces quelques catégories qui déterminent la structure de mon argumentation.

La première référence à Baudelaire se trouve au tout début de l'œuvre de Godard, à savoir dans *Une histoire d'eau*, film coréalisé avec François Truffaut en 1958⁵. Si c'est Truffaut qui lance le projet de filmer les inondations en région parisienne, c'est Godard qui fait un film des 600 mètres de pellicule ramenés par son ami, en réalisant le montage et en écrivant un commentaire spirituel sur l'histoire d'une femme qui essaie d'arriver à Paris et se fait prendre en autostop par un chauffeur spécialiste qui la séduit⁶. Baudelaire est cité comme « poète idéal », à propos de l'atmosphère mouillée et du soleil mélancolique des jours d'inondation :

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.⁷

Après ces vers magnifiques de la première strophe de *L'Invitation au voyage*, il n'y a plus qu'à se « taire », car le poète a saisi l'essence de la beauté, en faisant *correspondre* le paysage et les yeux de la femme aimée, troublés par les larmes.

Pierrot le Fou (1965) continue la série avec une allusion générale mais très intéressante à Baudelaire. Lors d'une soirée ennuyeuse que le personnage principal est obligé de passer chez ses beaux-parents en début du film, celui-ci rencontre le cinéaste américain Samuel Fuller, avec lequel il a une brève conversation, aidé par une jeune traductrice (07:03-08:21). En demandant a

³ François Truffaut, *Correspondance*, Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Notes de Gilles Jacob, Avant-propos de Jean-Luc Godard, Hatier-5 continents, 1988, p. 175.

⁴ Eliane DalMolin, *Cutting the Body. Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=JnKNkwZHAKQ> (consulté le 19 mars 2015).

⁶ Jean-Luc Douin, *Godard*, Paris, Éditions Rivages, 1989, pp. 111-112.

⁷ Charles Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, in *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 53. Toutes les citations des textes de Baudelaire proviennent de cette édition critique et seront marquées comme suit : sigle ŒC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation.

Fuller ce qu'il fait à Paris, Pierrot apprend que le réalisateur est là pour faire un film intitulé *Flowers of Evil*. Suit une réponse télégraphique : « Baudelaire, c'est bien », puis une question générale de Pierrot, qui a toujours voulu savoir « exactement » ce que c'est que le cinéma. Sur quelques petites hésitations de la traductrice, qui semble particulariser la question, Samuel Fuller répond avec une description, qui convient très bien pour sa démarche créatrice mais aussi pour l'ensemble de l'univers poétique de Baudelaire : « un film est comme un champ de bataille : l'amour, la haine, l'action, la violence et la mort, en un seul mot l'émotion » (« a film is like a battleground : love, hate, action, violence and death, in one word emotions »). Pas du tout convaincu, Pierrot laisse échapper un « Ah ! » et s'en va. La petite histoire nous apprend que le réalisateur américain était vraiment en France au moment du tournage de *Pierrot le fou* et qu'il s'est prêté de bonne grâce au jeu de Godard :

Jean-Luc Godard a eu la gentillesse de me proposer de jouer mon propre rôle dans une scène de cocktail de *Pierrot le fou*. J'étais là pour préparer un film que je n'ai jamais tourné. On me demandait ce que je faisais à Paris. J'expliquais. La vedette, Belmondo, me demandait « qu'est-ce que le cinéma ? ». J'expliquais. C'était agréable de travailler avec un réalisateur comme lui. Particulièrement vif. En ce qui me concerne, je me sentais vraiment en confiance. Je ne souhaite pas m'attarder sur *Pierrot le fou* car, sauf erreur, vous l'avez tous vu – au fond, je pourrais recevoir des lettres d'admirateurs car j'étais très bon dans ce film.⁸

Quant au film que Fuller voulait tourner à Paris, il s'agit en fait – au-delà du titre baudelairien – d'une version de *Lysistrata* d'Aristophane, que deux jeunes producteurs français lui ont promis de financer, en l'attirant en France à un moment où le système hollywoodien des studios traversait une grave crise⁹. Un article de Martin M. Winkler souligne d'autres aspects à connaître sur ce film jamais réalisé. Le scénario, signé par Fuller lui-même et librement inspiré de *Lysistrata*, propose une « demi- science-fiction », sur « une société secrète de belles femmes de toutes les nations – les Fleurs du Mal – qui emploient la violence, la science et le sexe dans un complot pour arrêter toutes les guerres »¹⁰. Si Fuller avait vraiment réalisé son film, celui-ci se serait inscrit dans une longue liste d'œuvres qui reprennent le titre du volume de Baudelaire, dans des projets très variés, qui vont du simple recyclage d'une formule linguistique à succès jusqu'à l'élaboration d'une vraie poétique cinématographique d'inspiration baudelairienne : *Flowers of Evil* de John Brahm (1962, thriller qui s'inspire de *La Mort des amants*), *La Fleur du mal* de Claude Chabrol, *Fleurs du mal* de David Dusa (2010, film qui fait du volume de Baudelaire une sorte de « personnage » dans une histoire d'amour)...

Godard, pour en revenir à lui, a pour habitude d'extraire la citation baudelairienne de son contexte, afin d'en faire un usage plus libre et plus conforme à ses propres projets expressifs. *Alphaville* (1965) développe une vision terrifiante d'un monde futur où les ordinateurs maîtrisent l'humanité, où la nature a été remplacée par des lumières artificielles et des étendues immenses de béton. Lemmy Caution (Eddie Constantine), venu dans ce monde étrange en tant qu'espion,

⁸ Table ronde sur la question *Cinéma / Politique*, 28 février 1968, University of Southern California, Los Angeles, Intervenants : Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, King Vidor, Roger Corman, Peter Bogdanovich, cf. <http://www.debordements.fr/spip.php?article106> (consulté le 8.03.2015).

⁹ Richard Brody, *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010 (éd. américaine 2008), p. 298.

¹⁰ Martin M. Winkler, « Aristophanes in Cinema; or, The Metamorphosis of *Lysistrata* », in *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Edited by S. Douglas Olson, De Gruyter, 2013, p. 900: « about a secret society of beautiful women of all nations – the Flowers of Evil – who use violence, science and sex in a plot to stop all wars ».

se trouve confronté à l'ordinateur central, Alpha 60. Celui-ci ne peut pas comprendre qu'on lui parle ironiquement et ne sait pas trouver la clé d'un « secret » que Caution lui confie, malgré le fait qu'il y mette plusieurs de ses « circuits » : « C'est quelque chose qui ne varie ni le jour ni la nuit, pour qui le passé représente le futur, qui avance sur une ligne droite et pourtant, à l'arrivée, qui a bouclé la boucle. » Caution avertit d'ailleurs l'ordinateur, citant l'expression la plus connue des *Fleurs du mal*, à savoir un hémistiche du poème liminaire *Au lecteur*, qu'il ne serait pas recommandable de chercher le sens de l'énigme : « Si vous le trouvez, vous vous détruisez en même temps, car vous serez devenu *mon semblable, mon frère*. » (approx. 1h23').

La même formule d'*Au lecteur* est reprise dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), au terme d'une interrogation philosophique sur la question de l'identité et de la solitude. En *voix off*, Godard prononce un discours sur l'être humain, écrasé entre la subjectivité et l'objectivité, condamné à rester toujours seul, loin de ses semblables, ne trouvant d'autre solution que de se tourner avec une attention particulière vers le « monde ». C'est la fameuse séquence de la tasse de café (26:00-26:45), car les phrases du film sont dites alors que le spectateur voit Juliette Janson (Marina Vlady), attablée, échangeant des regards furtifs avec un inconnu qui fume, tandis que le liquide brun foncé qu'il vient de remuer avec une petite cuiller donne naissance à des formes aussi périssables que la vie. Ce paragraphe d'une grande intensité philosophique, Baudelaire aurait bien pu le signer et l'intégrer dans sa pensée de la dualité de l'être humain ; Godard « écrit » donc à la manière de Baudelaire et clôt son texte par une citation :

Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à l'autre, donc de vivre en société, d'être ensemble. Mais alors, puisque la relation sociale est toujours ambiguë, puisque ma pensée divise autant qu'elle unit, puisque ma parole rapproche par ce qu'elle exprime et isole par ce qu'elle tait, puisqu'un immense fossé sépare la certitude subjective que j'ai de moi-même et la vérité objective que je suis pour les autres, puisque je n'arrête pas de me trouver coupable alors que je me sens innocent, puisque chaque événement transforme ma vie quotidienne, puisque j'échoue sans cesse à communiquer, je veux dire à comprendre, à aimer, à me faire aimer, et que chaque échec me fait éprouver ma solitude, puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase et à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il ne m'est pas permis ni de m'élever jusqu'à l'être, ni de tomber dans le néant, il faut que j'écoute, il faut que je regarde autour de moi plus que jamais le monde, mon semblable, mon frère.

Mais Godard tisse un dialogue avec Baudelaire à travers ses échanges avec d'autres réalisateurs. Dans *Je vous salue, Marie* (1985), le réalisateur fait de la figure féminine principale, jouée par Myriem Roussel, un avatar moderne de la Vierge. La jeune femme travaille dans une station-service et Joseph est chauffeur de taxi, ce qui représente peut-être la seule grande nouveauté d'une histoire qui reste tributaire des récits bibliques de l'Annonciation. La réalisatrice Anne-Marie Miéville, troisième épouse de Godard, dans un court-métrage intitulé *Le Livre de Marie* (1986), propose des variations supplémentaires sur un personnage nommé pareillement Marie. Si les deux films sont présentés comme un diptyque, il faut cependant dire qu'il existe des différences au niveau du sujet et de la réalisation¹¹ : chez Miéville, il s'agit d'une fillette qui souffre à cause des mésententes entre ses parents et se console avec la musique de Gustav Mahler et la poésie de Baudelaire. Jouant à l'institutrice, elle cite des vers des *Femmes damnées* et exprime un doute sur le sens de ce que Baudelaire a voulu dire :

¹¹ Voir, sur les films de Miéville et Godard, le livre édité par Maryel Locke, Charles Warren, *Jean-Luc Godard's Hail Mary. Women and the Sacred in Film*, With a foreword by Stanley Cavell, Southern Illinois University, 1993.

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars,
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.

Avons-nous donc commis une action étrange ?
Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi...

C'est à ce moment-là que la mère de Marie vient lui annoncer que le père va habiter ailleurs. Il est intéressant de noter alors qu'un double usage est fait des vers : d'un côté, la fillette cache son désarroi derrière l'acte de récitation, dans la fiction de la salle de classe (quoique ces vers lesbiens de Baudelaire soient peu adéquats dans un contexte scolaire !) et, d'un autre côté, Marie emploie le sens du texte poétique afin de demander à sa mère pourquoi le père les quitte (« Avons-nous donc commis une action étrange ? »). D'ailleurs, ce ne sont pas là les seuls vers des *Femmes damnées* que Marie lit dans son petit volume. En allant visiter son père un week-end, on l'entend en *voix off* lire une strophe qui est une des plus vibrantes célébrations de l'amour de la poésie française :

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !¹²

Dans les années 80, Godard aime souvent jouer avec des références baudelairiennes. Si Baudelaire est à peine mentionné dans le court-métrage *Lettre à Freddy Buache* (1982, « On peut mettre les pieds dans l'eau et penser à Baudelaire... ») ou s'il affleure vaguement à la surface d'un autre court, *On s'est tous défilé* (1988), il en va presque de même dans le long-métrage *Soigne ta droite* (1987). L'accent intertextuel principal est ici mis sur le roman de Dostoïevski, *L'Idiot*, mais avec le détournement habituel des significations. Le personnage principal, cinéaste entre deux âges joué par Godard lui-même, porte le surnom de l'Idiot, alors que les autres s'adressent à lui, révérencieusement, avec « Prince ». L'Idiot accepte un défi un peu étrange, à savoir celui d'écrire, de tourner, de monter et de mettre en exploitation un film en un seul jour. Dans l'avion qui mène le cinéaste à Paris, où il doit vendre ses rouleaux de pellicule, il lit le roman de Dostoïevski et fait une leçon d'herméneutique baudelairienne à une vieille dame assise à ses côtés. La dame, qui a envie d'entamer une conversation, lui demande pourquoi il est triste et l'Idiot affirme que c'est « toujours un peu triste de quitter la terre ». C'est étonnant, poursuit la dame, car l'air mélancolique de l'homme assis près d'elle s'accompagne d'un sourire :

- Oui, Madame, c'est le regret souriant. Il surgit parfois le soir, au moment où le soir s'endort et stabilise les ténèbres et quand les heures respirent à peine. Et aussi quand la solitude à elle seule est déjà un remords.
- Avec ça, il y a soit le regret, soit le sourire, jamais les deux choses ensemble.
- Non, Madame. [...] Le temps ici est donc vertical, le sentiment est ici réversible ou, pour mieux dire, la réversibilité de l'être est ici sentimentalisée. Le sourire regrette, et le regret sourit.

¹² Charles Baudelaire, *Femmes damnées*, ŒC I, pp. 153-154.

Or, cette conversation apparemment banale est subtilement baudelairienne. Le « regret souriant » est en fait une formule de Baudelaire, que l'on peut retrouver dans *Recueillement* (« Surgir du fond des eaux le Regret souriant »¹³), sonnet imprimé seulement dans la troisième édition des *Fleurs du mal*, celle de 1868, parue après la mort du poète par les soins de ses amis. Le reste du poème de Baudelaire montre à quel point Godard en a bien saisi l'esprit, en réalisant une transcription en prose¹⁴. De plus, la « réversibilité » dont il est question dans le court dialogue, renvoie aussi au titre d'un autre poème célèbre de Baudelaire !

Hélas pour moi (1993), film difficile et mystique s'il en est, pourrait cependant être résumé de manière assez simple. Dieu prend possession du corps de Simon Donnadiou (Gérard Depardieu), qui n'arrive plus – à cause de cela – à bien communiquer avec son épouse Rachel (Laurence Masliah). Quand il retourne à la maison avec sa nouvelle identité divine, au moment où Rachel se prépare à dormir, Simon lui récite deux vers saisissants d'un autre sonnet publié seulement dans l'édition de 1868 des *Fleurs du mal* mais devenu entre temps une pièce de résistance, *Le Gouffre* :

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où.¹⁵

Voici pour les citations de Baudelaire dans les films de Godard et je n'ai aucune certitude d'avoir réussi à être exhaustif. Ces références sont donc nombreuses, fragmentaires, mises en perspective, fondues dans des discours au second degré, ce qui n'est pas sans jeter une vive lumière sur les textes de Baudelaire lui-même.

Un autre auteur de référence pour Jean-Luc Godard est Edgar Allan Poe mais, par la force des choses, le dialogue s'engage toujours à travers Baudelaire, le traducteur. On a vu le projet que Truffaut traçait en 1960 d'adapter les contes de Poe et l'on a vu aussi que Godard figurait dans la liste de réalisateurs retenus pour travailler avec des jeunes. Le projet ne s'est jamais fait mais quelque chose de semblable a cependant vu le jour en 1968, à savoir une trilogie intitulée *Histoires extraordinaires*, co-réalisée par Roger Vadim, avec *Metzengerstein*, Louis Malle, avec *William Wilson*, et Federico Fellini, avec *Toby Dammit ou Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable*.

Godard, quant à lui, a récupéré Poe à sa manière.

Dans *Vivre sa vie* (1962), le réalisateur fait lire – dans le douzième « tableau » – au jeune homme amoureux de la prostituée Nana quelques extraits de la nouvelle *Le Portrait ovale*, qui fait partie des *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduites et publiées par Baudelaire en 1857. Dans le film, on voit à l'écran le livre de Poe, qui porte sur la couverture la mention du traducteur, en caractères assez clairs pour que le spectateur puisse la lire. C'est la voix de Godard

¹³ *Recueillement*, ŒC I, p. 141.

¹⁴ « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamais le Soir; il descend; le voici :/ Une atmosphère obscure enveloppe la ville./ Aux uns portant la paix, aux autres le souci.// Pendant que des mortels la multitude vile,/ Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,/ Va cueillir des remords dans la fête servile,/ Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici, // Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,/ Sur les balcons du ciel, en robes surannées;/ Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;// Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,/ Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,/ Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. »

¹⁵ ŒC I, p. 143.

en *off*, qui s'adresse en fait à Anna Karina, au-delà du personnage que l'actrice incarne (« c'est notre histoire », entend-t-on à un moment donné). Godard choisit pour la lecture les passages de Poe qui parlent de la manière dont la création artistique – l'acte de peindre, l'acte de filmer – vide la femme-modèle de sa vie, pour la transposer sur un support inanimé. Il est vrai que la traduction de Baudelaire est magnifique :

Mais, à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui. Et, quand bien des semaines furent passées et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d'effroi ; et, criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la *Vie elle-même* ! », il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : – elle était morte !¹⁶

Dans les années 60, Godard songe à un projet d'adaptation de *William Wilson*. Le personnage de Poe lui semble une parfaite incarnation d'un travail imaginaire semblable à celui que provoque le cinéma¹⁷. De plus, le réalisateur trouve même l'acteur capable de jouer dans un tel film. Dans un texte de présentation de *Bande à part* (1964), Godard affirme, à propos de l'acteur Samuel Frey : « Sami, avec qui je tournerai un jour *William Wilson* de Poe, lequel n'a de cesse qu'il ne soit arrivé à tuer quelqu'un parce qu'il lui ressemblait trop, et s'aperçoit alors qu'il s'est tué lui-même, et que c'est son double qui est resté vivant. Sami qui, s'il ne l'était pas déjà, deviendra un grand acteur. »¹⁸

Mais Godard ne se borne pas à citer amplement Poe dans *Vivre sa vie* ou à caresser le rêve d'adapter *William Wilson*. En 1988, le cinéaste réalise aussi une adaptation très libre de *Puissance de la parole*, dialogue philosophique dont Baudelaire inclut la traduction dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. Les fragments de Poe sont insérés par Godard dans une texture d'une extrême richesse visuelle et littéraire. Deux couples discutent et se disputent, éprouvant les limites et les subtilités du langage. Le premier couple, Frank et Velma, descend du roman de James M. Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*, et les conversations de l'homme et de la femme tournent autour de l'effritement de l'amour, suite au mauvais coup que les deux ont monté¹⁹. Le second couple, inspiré du texte de Poe, a des échanges beaucoup plus philosophiques, car Mlle Oïnos et M. Agathos parlent de la création du monde par Dieu, de la « puissance matérielle des paroles » ou de la théorie des ondes, conformément à laquelle tout mouvement, aussi infime qu'un « mouvement de la main », cause de grands remous dans l'univers : « Cette vibration s'étendait indéfiniment, jusqu'à tant qu'elle se fût communiquée à chaque molécule de l'atmosphère terrestre, qui, à partir de ce moment et pour toujours, était mise en mouvement par cette seule action de la main. »²⁰ Godard joue avec le texte de Poe, puisque – pour les besoins de la symétrie – il transforme deux personnages-idées volant dans les espaces

¹⁶ Edgar Allan Poe, *Le Portrait ovale*, in *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 493.

¹⁷ Jean-Luc Douin, *op. cit.*, pp. 166-167.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 151-152.

¹⁹ <http://www.cafedesimages.fr/?article3478> (consulté le 8 mars 2015).

²⁰ Edgar Allan Poe, *Puissance de la parole*, in *Œuvres en prose*, *op. cit.*, pp. 460, 458.

interstellaires en un homme et une femme, terrestres, qui font pendant à Frank et Velma. Ces conversations philosophiques se superposent sur des images très belles, ayant un rapport solide avec la passion de Poe pour les cosmogonies : on voit de l'eau tranquille, des torrents, la mer, les nuages défilant dans le ciel, un volcan en activité, joints à des œuvres de Max Ernst, Picasso et Francis Bacon, le tout soutenu par une bande-son qui mêle Bach, Ravel, César Franck et fait revenir à plusieurs reprises une chanson mélancolique et obsédante de Leonard Cohen. C'est avec quelques-uns de ces grands esprits que Baudelaire est crédité au générique de fin !

Baudelaire intéresse aussi Godard le théoricien et l'historien du cinéma tout au long de sa carrière. Pour celui-ci, l'auteur des *Fleurs du mal* représente le grand anticipateur du cinéma que j'ai essayé de présenter dans un autre article²¹. Dans *Histoire(s) du cinéma*, section 2(a) *Seul le cinéma*, le réalisateur montre que le cinéma réalise le rêve baudelairien du poème *Le Voyage*, qui clôt l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* : il s'agit de la même vue panoramique sur le monde, du même changement rapide de « cadres d'horizon » où toutes les merveilles et les horreurs peuvent trouver leur place. Godard donne un condensé de tout le poème de Baudelaire, en imprimant les vers sur des images emblématiques : il y a tout d'abord la lecture des quatre premières strophes (associée à des œuvres de Turner, Degas, Klimt, et à des extraits de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, 1955), puis la lecture des vv. 29-32 (avec une présence de James Dean), suivie par une sélection des vv. 53-84 (qui voit défiler des stars telles que Burt Lancaster, Orson Welles, Laurel & Hardy, Jean Cocteau), des vv. 85-88 (en rapport avec *L'Origine du monde* de Gustave Courbet), ou bien des vv. 109-114 (qui combinent des images associées au carnage ou à l'espoir). Après que le spectateur aura vu *Les Fleurs du mal* dans la main de la lectrice choisie par Godard (Classiques Garnier, avec la fameuse couverture jaune), cela finit sur une strophe d'une douloureuse vibration :

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !²²

Dans la section 1(a) *Toutes les histoires* des mêmes *Histoire(s) du cinéma*, Godard, qu'on voit appuyé contre une bibliothèque, énumère des titres de livres célèbres, qui ont nourri des films, qui ont marqué l'esprit humain ou bien qui n'ont jamais été adaptés. Parmi ceux-ci, se trouvent *Les Fleurs du mal* et *Mon cœur mis à nu*, deux ouvrages de Baudelaire, doués d'une puissance incandescente. Un peu plus loin, dans la même section, en montrant les horreurs de la seconde guerre mondiale et du racisme, Godard fait un éloge de la capacité mémorielle du cinéma, en renvoyant à un poème de Baudelaire, très commenté, *L'Héautontimorouménos* : « '41-'42. Et si

²¹ Ioan Pop-Curșeu, « Portrait du poète en tant que précurseur du cinéma : Baudelaire et les images en mouvement », in *Textimage*, Le Conférencier, « Cinéma & poésie. Réflexions » (M. Poirson-Dechonne & C.Soulier, dir.), Décembre 2014 : http://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/pop-curseu.pdf

²² *Le Voyage*, GEC I, p. 134.

les pauvres images frappent encore, sans colère et sans haine, comme le boucher, c'est que le cinéma est là, avec son humble et formidable puissance de transfiguration. »²³

De plus, dans une discussion sur l'histoire du cinéma, *2 x 50 ans de cinéma français* (1995), Michel Piccoli lit, à l'instigation de son interlocuteur Jean-Luc Godard, qui lui a envoyé *Les Fleurs du mal* à l'hôtel (même édition que dans *Histoire(s) du cinéma*), un fragment du *Voyage* de Baudelaire, celui justement qui mentionne les esprits « tendus comme une toile » sur lesquels passent en foule les souvenirs. « C'est vrai que ça annonce le cinéma », commente Piccoli, alors que les spectateurs peuvent voir le portrait photographique du poète des *Fleurs...*, réalisé par Nadar en 1855. Anne-Marie Miéville enchaîne sur les vers du *Voyage* qui offrent une vue d'ensemble du monde (« Nous avons vu des astres ») et qui débouchent sur la question si baudelairienne de l'ennui²⁴. Godard avait en fait suggéré à Piccoli l'idée d'une comparaison entre Baudelaire et Charles Cros, matérialisée dans une soirée au CNC, à laquelle Serge Toubiana aurait dû prendre part aussi. Dans *2 x 50 ans de cinéma français* l'épaisseur de références baudelairiennes est plus grande et, pourrait-on dire, spécifiquement godardienne : Anne-Marie Miéville lit aussi les six premiers vers de *L'Invitation au voyage* au début de cette production réalisée pour le British Film Institute, tout comme Piccoli renvoie au *Corbeau* de Poe traduit par Baudelaire²⁵.

Baudelaire semble avoir été un auteur-phare pour Godard dans ses écrits aussi, par exemple dans des interviews ou des textes critiques sur les films de ses contemporains. Quelques films importants sont définis comme « baudelairiens », et cela leur donne une aura de prestige incontestable. *Un été avec Monika* (1953) est « le premier film baudelairien », car c'est seulement Bergman qui sait filmer les hommes tels qu'ils sont aimés mais haïs par les femmes, et les femmes telles qu'elles sont aimées mais haïes par les hommes. Le jugement de Godard sur *Monika* est lié à deux vers de *L'Invitation au voyage*, cités d'ailleurs aussi dans *2 x 50 ans de cinéma français* : « Aimer à loisir/ Aimer et mourir. »²⁶ *A Time to Love and a Time to Die* de Douglas Sirk (1958) est mis aussi sous le signe des deux vers de *L'Invitation au voyage*²⁷. *Une vie* d'Alexandre Astruc (1958), est défini comme ayant une « effigie baudelairienne », à partir déjà des premiers plans²⁸. Ici, la robe de Pascale Petit, dans le rôle de la servante Rosalie, est comme un écho qui illustre les vers les plus célèbres de celui qui a écrit à Manet : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. », à savoir Baudelaire²⁹. *Goha* de Jacques Baratier (1958) est un film dont la beauté ressemble à *L'Albatros* de Baudelaire, « exilé sur le sol »³⁰ : sa beauté est aussi boiteuse que ses hésitations sont belles³¹. *La Tête contre les murs* de Georges Franju (1959) est un film qui doit être placé sur la seule « orbite » qui lui convienne,

²³ À comparer avec : « Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher./ Comme Moïse le rocher !/ Et je ferai de ta paupière, // Pour abreuver mon Sahara,/ Jaillir les eaux de la souffrance. », *L'Héautontimoroumenos*, ŒC I, p. 78.

²⁴ *Le Voyage*, ŒC I, p. 131.

²⁵ Voir Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Suppléments : *2 x 50 ans de cinéma français*, *Conférences de presse de Jean-Luc Godard à Cannes, 1988, 1997*, 4 DVD, Gaumont Vidéo, 2008.

²⁶ *Godard on Godard. Critical writings by Jean-Luc Godard* [abrégé GOG], Translated and edited by Tom Milne, New forewords by Annette Michelson, Da Capo Press, 1986, p. 85.

²⁷ GOG, p. 138.

²⁸ GOG, p. 96.

²⁹ Charles Baudelaire, lettre à Édouard Manet du jeudi 11 mai 1865, in *Correspondance*, vol. II, 1860-1866, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 497.

³⁰ *L'Albatros*, ŒC I, pp. 9-10.

³¹ GOG, p. 149.

celle de la frénésie rationnelle, de la folie contrôlée, de la dislocation à la manière de Fritz Lang, telle que Baudelaire l'aimait chez Poe³². Si l'on compare l'approche de Godard à celle de Truffaut, on ne peut s'empêcher de constater que ce dernier fait beaucoup moins d'allusions à Baudelaire dans ses écrits critiques. Une seule fois, Truffaut note que James Dean « a joué au cinéma un personnage proche de ce qu'il était réellement : un héros baudelairien »³³.

Baudelaire, l'auteur des *Salons*, jouit du respect inconditionnel de la part du théoricien du 20^{ème} siècle, qui aime mettre en évidence deux aspects principaux. Premièrement, que « la seule » critique d'art qui ait été faite dans le monde est française, et deuxièmement que la série des grands critiques commence avec Diderot et finit avec François Truffaut, en passant par Baudelaire, Élie Faure et Malraux. L'idée est reprise à plusieurs endroits dans l'œuvre écrite³⁴ et figure même dans *Histoire(s) du cinéma*. Dans cette prestigieuse série de critiques, la manière de Baudelaire s'individualise par la capacité d'intégrer la spécificité du faire artistique dans le discours qui interprète les œuvres d'autres auteurs : on devine que Godard revendique – dans sa qualité de critique et théoricien – une qualité similaire. En plus de cela, Godard fait sienne la théorie du beau double, éternel et transitoire, formulée par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), dans un de ses textes les plus connus, *Défense et illustration du découpage classique*, publié en 1952³⁵.

Au fond, la tâche de répertorier toutes les allusions de Godard à Baudelaire semble quasiment impossible, car les renvois sont multiples, disséminés, parfois peu clairs, comme dans un effort d'égarer les lecteurs et les spectateurs. Cet intérêt suivi que Godard manifeste pour Baudelaire, dont j'ai essayé de dégager des typologies, n'exclut pas la fatigue ou le désir de s'abreuver à des sources poétiques plus tonifiantes, de changer la modernité violente et mélancolique des *Fleurs du mal* contre des beautés plus vives et sereines, contre une autre tradition poétique française :

Vous ne savez pas non plus que deux heures de train ont suffi pour me faire abandonner aussi le vieux Baudelaire en échange du jeune Ronsard, la poésie au goût de cendre des capitales et le modernisme vieillot contre celle de la province et le modernisme juvénile.³⁶

Malgré ces brefs moments de fatigue, de rejet du « goût de cendre » que pourrait laisser parfois la poésie baudelairienne, Godard n'interrompt jamais la communication avec Baudelaire. Cela se fonde sur la conscience d'une nature et d'un style de vie communs au poète et au cinéaste. Godard compare sa propre vie à celle de deux grandes figures du romantisme, qui ont usé et abusé de leur existence, qui ont brûlé de passions voraces et se sont laissés accabler par la

³² GOG, p. 100.

³³ François Truffaut, « James Dean est mort », in *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 315.

³⁴ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard [abrégé JLG p. JLG], Tome 1 1950-1984, Édition établie par A. Bergala, Cahiers du cinéma, 1998, p. 456 ; JLG p. JLG, Tome 2 1984-1998, 1998, p. 202, 261, 263, 265. Voir aussi un entretien, *Avenir(s) du cinéma*, publié dans *Cahiers du cinéma*, n° hors série, *Aux frontières du cinéma* (2000), in *Théories du cinéma*, Textes réunis et préfacés par Antoine de Baecque, 2001, p. 229.

³⁵ Jean-Luc Godard, « Défense et illustrations du découpage classique », in *Cahiers du cinéma*, n° 15, septembre 1952.

³⁶ JLG p. JLG., p. 156, « Chacun son Tours ».

mélancolie, et la déclaration suivante a l'air d'un cri de guerre : « Moi j'ai vécu comme Werther a vécu, ou comme Baudelaire. »³⁷

En vertu de cette confession, peut-on donc dire que Baudelaire est pour Godard l'auteur le plus important ? S'il ne l'est pas par la quantité de références, car il est des auteurs plus cités que lui, il pourrait l'être par la qualité et la complexité des renvois. Quelle est l'image de Baudelaire qui se dégage de l'œuvre de Godard ? Tout d'abord, les choix poétiques du réalisateur (*Le Voyage*, *L'Invitation au voyage*, *L'Albatros*, *Au lecteur*, *Recueillement*, *Le Gouffre*, *L'Héautontimorouménos*, *Femmes damnées*) sont révélateurs en eux-mêmes : ces poèmes figurent parmi les plus philosophiques et parmi ceux qui ont eu le plus d'influence sur la pensée théorique. Chez Godard, Baudelaire apparaît comme le poète essentiel de la modernité, comme le grand anticipateur du cinéma, comme celui qui a su dire mieux que les autres la solitude de l'être humain, la complexité de la pensée, la peur de la mort, les amours, la quête de Dieu, « en un mot, les émotions ». Baudelaire est aussi le critique le plus grand, celui qui a compris comme nul autre la peinture de son siècle, notamment celle de Delacroix, dont Godard met en scène *L'Entrée des croisés à Constantinople* dans *Passion* (1982)³⁸. Vu l'expérience baudelairienne de Godard, on peut souscrire à son idée que la littérature « approfondit la vision du monde », qu'elle peut dire des choses que les « vivants » seraient bien incapables d'exprimer sans son secours...

Ioan Pop-Curseu

³⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

³⁸ Dans *Passion*, Godard recrée des œuvres de peintres qui jouent un rôle central dans la critique d'art de Baudelaire aussi : Rembrandt, Goya, Watteau, Ingres, Delacroix...