



HAL
open science

Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980

Agnès Perrais

► **To cite this version:**

Agnès Perrais. Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980. Sciences de l'information et de la communication. Université de Lorraine, 2017. Français. NNT : 2017LORR0338 . tel-01785875

HAL Id: tel-01785875

<https://theses.hal.science/tel-01785875>

Submitted on 4 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



ECOLE DOCTORALE FERNAND-BRAUDEL ED 411

Centre de Recherche sur les Médiations EA 3476

Thèse
pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Lorraine
en Études cinématographiques

Présentée et soutenue par :
Agnès PERRAIS

le 12 décembre 2017

LYRISME ET POLITIQUE EN CINÉMA
Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980

Volume 1

Thèse dirigée par : M. le Professeur Vincent LOWY

JURY :

Directeur :

Vincent LOWY, Professeur en Études cinématographiques – École Nationale Supérieure Louis-Lumière (CREM EA 3476)

Rapporteurs :

Giusy PISANO, Professeur en Études cinématographiques – École Nationale Supérieure Louis-Lumière (IRCAV EA 185)

Pierre BEYLOT, Professeur en Études cinématographiques – Université Bordeaux Montaigne (CLARE EA 4593)

Examineurs :

Corinne MAURY, Maîtresse de conférences en histoire et esthétique du cinéma – Université de Toulouse Jean Jaurès (LARA-SEPPIA EA 4154)

Laurent JULLIER, Professeur en Études cinématographiques – Université de Lorraine (IRCAV EA 185)

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur de thèse, Vincent Lowy, pour sa disponibilité, sa bienveillance et pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail.

Je remercie l'École doctorale Fernand-Braudel de l'Université de Lorraine, ainsi que Jacques Walter et l'ensemble du laboratoire du CREM, Béatrice Fleury et Brigitte Simonot. Merci également au pôle Praxitèle pour son accueil, à Carole Bisenius-Penin et Jean-Matthieu Méon. Je remercie également l'Institut européen de cinéma et d'audiovisuel (IECA Nancy).

Mes plus vifs remerciements vont également à Giusy Pisano, Laurent Jullier, Corinne Maury et Pierre Beylot pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail en acceptant de participer au jury de soutenance.

Je dois beaucoup au professeur Michel Murat (Université Paris IV Sorbonne) pour son aide dans l'approche du lyrisme et des poétiques de Rimbaud et du surréalisme. Je remercie également Françoise Zamour (École Normale Supérieure Ulm) pour ses conseils et son soutien, ainsi que Jean Cléder (Université de Rennes II) pour ses remarques bibliographiques.

Les chercheuses en littérature et en philosophie Léa Nicolas-Teboul (Paris III Sorbonne Nouvelle) et Clotilde Nouët (Paris I Panthéon-Sorbonne) m'ont aussi apporté une aide précieuse et amicale par les remarques et les travaux qu'elles ont pu me communiquer.

Merci à Gabriel B., Antoine G. et Emmanuel F. pour leur aide technique et amicale, à Laëtitia, Lysa, Justine, Kahina, ainsi qu'à ma famille pour son soutien. Je remercie enfin Gwénaél pour son soutien indéfectible, ses encouragements et les nombreuses discussions qui ont rendu possible l'aboutissement de ce travail.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	11
PARTIE I - APPROCHE THÉORIQUE	33
CHAPITRE 1 : LYRISME ET POLITIQUE, QUELLES CONDITIONS POUR PENSER UN RAPPORT ?.....	35
1.1. <i>Pourquoi penser un rapport entre le lyrisme et le politique en cinéma?</i>	39
1.1.1. Le « cinéma de poésie » chez les formalistes russes.....	40
1.1.1.1. Adrian Piotrovski et les « ciné-genres ».....	40
1.1.1.2. Chklovski et le « cinéma de poésie ».....	42
1.1.2. Généalogie d'une cristallisation objectiviste de la pensée de l'art politique.....	44
1.1.3. Les années 1970-1980 et la critique du marxisme.....	48
1.1.3.1. Un recentrement cinématographique sur l'intime ?.....	49
1.1.3.2. La subjectivité dans la critique du marxisme et la notion de romantisme révolutionnaire.....	52
1.1.4. Symbolisme et matérialisme, sujet et objet.....	55
1.2. <i>Historicité du concept de lyrisme en littérature</i>	60
1.2.1. De la poésie grecque au romantisme.....	61
1.2.2. Evolutions modernes de la compréhension du lyrisme autour de la question du sujet.....	65
1.2.3. Penser un lyrisme objectif au-delà de l'intériorité.....	71
1.3. <i>Figures du lyrisme objectif : principes de Hölderlin, poétique rimbaldienne, réception surréaliste</i>	77
1.3.1. Hölderlin. La pensée de la césure contre l'idéalisme, le primat du langage sur la synthèse du sujet.....	79
1.3.2. Rimbaud. Le « Je est un autre » et le « dérèglement » des sens : une matérialisation de la sensation.....	85
1.3.3. André Breton et le surréalisme : l'image comme rapport subversif.....	95
Conclusion.....	101
PARTIE II - ÉTUDES DE CAS : DURAS, GARREL, GODARD	105
CHAPITRE 2 : MARGUERITE DURAS ET LE RÉCIT, LA FORME POÈME ET L'ENJEU DE LA SUBJECTIVATION.....	107
2.1. <i>Le récit en lambeaux : Le « lyrisme du matériau »</i>	112
2.1.1. La structure musicale et poétique de Césarée : une « synthèse non conceptuelle ».....	114
2.1.2. Nathalie Granger : une combinatoire minimale.....	121
2.2. <i>Élever les conditions du récit au rang de sujet : le temps et le lieu comme enjeux politiques de mémoire et de territoire</i>	127
2.2.1. Perturber l'ordre des lieux : réunir par-delà la césure et ouvrir l'infime.....	129
2.2.1.1. Le pouvoir du nom comme franchissement des frontières : la construction d'une utopie par le détour.....	129
2.2.1.2. L'espace d'une maison comme appel au désordre : les puissances intérieures archaïques.....	133
2.2.2. Temps macroscopique et temps microscopique, le temps lyrique comme contre-récit.....	140
2.2.2.1. La résistance au temps de l'actualité : concurrence de deux séries de temps.....	141
2.2.2.2. L'Histoire comme catastrophe : l'invocation pathétique des vaincus.....	144
2.3. <i>La voix lyrique : enjeu politique de la prise de parole</i>	150
2.3.1. Le rythme de la voix comme mouvement du désir : le lyrisme empathique de Césarée.....	152
2.3.1.1. La difficulté à dire : l'arrachement au rien.....	153

2.3.1.2. La conjuration de l'écart par la parole comme « désir absolu »	156
2.3.2. L'énonciation lyrique : enjeu politique d'une resubjectivation	161
2.3.2.1. Une voix non fictive.....	162
2.3.2.2. De la désidentification à la subjectivation	163
2.3.2.3. La parole comme lieu de l'utopie	166
2.3.3. L'acte de parole comme effort d'authenticité et acte politique dans Nathalie Granger : « jouer un peu sa propre musique »	168
2.3.3.1. La solidarisation par l'acte de parole.....	168
2.3.3.2. Déconstruire le langage aliéné.....	170
2.3.3.3. Jouer « sa propre musique »	173
Conclusion	175

CHAPITRE 3 : PHILIPPE GARREL ET LE LYRISME DE L'IMAGE : IMPLICATIONS POLITIQUES DE L'HÉRITAGE ROMANTICO-SURREALISTE..... 177

3.1. <i>La construction d'un lyrisme de l'image</i>	186
3.1.1. La poésie contre le récit : une logique d'autonomisation du plan	187
3.1.1.1. Contre la clôture fictionnelle	188
3.1.1.2. Perturbations narratives à l'intérieur de la fiction	191
3.1.1.2.1. Plans hétérogènes de narration : un travail de brouillage	192
3.1.1.2.2. Suspensions de la narration.....	195
3.1.2. Réduction et concentration : un dispositif d'intensification de l'image	199
3.1.2.1. Une esthétique de la pauvreté pour donner les pleins pouvoirs à l'image.....	201
3.1.2.2. La question de la croyance en l'image : la lyrique amoureuse.....	209
3.1.2.3. Le lyrisme du matériau : l'image comme preuve d'authenticité pour le réel.....	215
3.2. <i>Du surréel à la magie, de la subversion au repli : ambiguïtés et pertinences politiques de l'héritage surréaliste et romantique.....</i>	221
3.2.1. Sortir du monde : l'art comme un mystère, le modèle magique hérité du romantisme	224
3.2.1.1. La dichotomie jour/nuit : le rêve contre le réel.....	225
3.2.1.2. Amour fou et femme-mystère : la lyrique mélancolique du rêve perdu.....	234
3.2.1.3. Une essence magique de l'image : espoir et mélancolie	242
3.2.2. Penser l'art et la vie ensemble : matérialisme et activisme	246
3.2.2.1. L'héritage de l'agit-prop : une signalétique politique	247
3.2.2.2. La figure de l'artiste : la question du travail pour repenser les rapports entre l'art et la vie	255
3.2.2.3. La présentation du politique au prisme de l'expérience, le lyrisme du sujet et ses limites	260
Conclusion	267

CHAPITRE 4 : JEAN-LUC GODARD ET LE LYRISME OBJECTIF 269

4.1. <i>Le déplacement du lieu du lyrisme : de la subjectivité à la matière sensible.....</i>	277
4.1.1. Le jeu avec l'identification lyrique de l'artiste à son art : déconstruction du stéréotype romantique	278
4.1.1.1. La figure de l'artiste comme fou.....	279
4.1.1.2. La figure de l'artiste comme producteur	284
4.1.2. Des figures plutôt que des sujets : remise en cause du principe d'identité, « démoralisation » du drame.....	287
4.1.2.1. La « géométrisation des procédés » : schématisation du drame.....	288
4.1.2.2. Études de gestes et de corps	294
4.1.2.3. La non-adhérence de l'identité au discours, la « démoralisation du langage »	300
4.1.3. Le collage : le geste du montage élargi comme lieu du lyrisme	306
4.1.3.1. Le collage poétique par la mise en scène : l'image surréaliste et l'association libre.....	310
4.1.3.2. Le collage-montage : dialectique de l'homogène, dialectique de l'hétérogène	314
4.1.3.3. Le collage comme système : le « thème secondaire »	317
4.2. <i>Triple aspect de la dialectique : perturbations et déploiement du lyrisme</i>	326
4.2.1. Une dialectique post-romantique : la critique et le lyrisme affrontés	328

4.2.1.1 La critique de l'amour par son envers, la violence.....	329
4.2.1.2. La critique de l'art par le travail et le spectacle.....	336
4.2.1.3. La critique de la notion d'art dans la vie : la dialectique de l'amour et du travail.....	343
4.2.2. Une mise en tension sans résolution : politique du mouvement, lyrisme du geste.....	349
4.2.2.1. Répétition et circularité : polysémie du geste.....	349
4.2.2.2. Allers-retours et bégaiement : de l'obstacle au franchissement.....	354
4.2.2.3. - Les arrêts de la dialectique : la question de la beauté comme terreur.....	359
4.2.3 Le désenchantement post-révolutionnaire : le « destin ironique » de la dialectique.....	364
4.2.3.1. La dégradation cynique.....	365
4.2.3.2. Le trou noir.....	370
4.3. Le lyrisme objectif : la critique intégrée au lyrisme.....	375
4.3.1. Les plans de mer : une « logique de la sensation » matérialiste.....	376
4.3.2. Le retournement de l'image aliénée contre elle-même par le ralenti : utiliser le modèle vidéo pour retrouver le lyrisme cinématographique.....	386
4.3.3. Le court-circuit figuratif pour refonder l'alliance entre pensée et sensation : la musique.....	397
Conclusion.....	412
 <i>Conclusion générale.....</i>	 <i>415</i>
 FILMOGRAPHIE - BIBLIOGRAPHIE.....	 423
I. RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES.....	425
CORPUS ÉTUDIÉ.....	425
AUTRES ŒUVRES CITÉES.....	425
II. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	427
ÉTUDES SUR LE CORPUS.....	427
1) <i>Marguerite Duras.....</i>	<i>427</i>
2) <i>Philippe Garrel.....</i>	<i>429</i>
3) <i>Jean-Luc Godard.....</i>	<i>431</i>
ÉTUDES ET OUVRAGES SUR LE CINÉMA, LA POÉTIQUE ET LE POLITIQUE.....	436
1) <i>Sur le cinéma.....</i>	<i>436</i>
2) <i>Sur le poétique en littérature.....</i>	<i>440</i>
4) <i>Théorie politique et esthétique générale.....</i>	<i>444</i>
AUTRES ŒUVRES CITÉES.....	448

Remarques liminaires

Nous proposons dans le volume d'annexes des séries d'images provenant des films du corpus, que nous avons obtenues par captures d'écran. Elles sont réparties selon les chapitres de notre étude.

Dans le corps de notre texte nous y renverrons régulièrement : nous indiquerons en note de bas de page les pages du volume d'annexes correspondant à nos analyses.

Par ailleurs, nous avons également renvoyé dans ces annexes trois poèmes longs, dont nous faisons usage dans nos analyses poétiques du premier chapitre.

Nous donnerons également parfois en note des références minutées correspondant aux passages des films analysés. Ces minutages sont approximatifs et peuvent varier en fonction des supports de visionnage.

Introduction

Cette étude est un essai d'articulation dans le champ cinématographique de la notion de lyrisme avec celle de politique. Elle propose une double orientation : d'une part une tentative théorique de reproblématisation générale et historique de la notion de lyrisme sous un angle critique et politique, qui conduira à l'élaboration de nouveaux éléments définitionnels, et d'autre part, une analyse plus spécifique de problématiques posées en cinéma par différentes manières de figurer des enjeux politiques par les ressources du lyrisme. Nous tenterons donc d'élaborer une compréhension cinématographique du lyrisme, affranchie de la tentation de transposer les caractéristiques littéraires du lyrisme aux procédures filmiques. En s'écartant d'une approche littéraire ou sémiologique qui ne permet pas toujours selon nous de saisir les spécificités de la figuration cinématographique, il s'agit d'envisager la notion comme outil heuristique et herméneutique possible en cinéma, plutôt que comme genre homogène constituant une catégorie identificatoire et typologisante. Dans cette perspective qui vise à une problématisation de la notion en cinéma, nous partirons néanmoins d'une exploration nouvelle et critique de la tradition littéraire, car elle conditionne en grande partie la réception de la notion, notamment en France, et marque par ailleurs profondément les œuvres que nous étudions, soit parce que leurs auteurs en revendiquent l'héritage, soit parce que ces œuvres en présentent elles-mêmes des traces. L'enjeu de repartir de la tradition littéraire est ainsi à la fois d'y trouver des pistes d'analyse, mais aussi de comprendre historiquement ce qui se joue dans la notion de lyrisme, et notamment dans la réception des œuvres littéraires où elle est centrale. Il s'agit alors de montrer comment le lyrisme apparaît comme enjeu d'une élaboration politique dans le champ esthétique, aussi bien en littérature, notamment à travers le romantisme et son héritage critique, qu'en cinéma de façon contemporaine. Nous arrivons alors à notre seconde orientation. Nous chercherons à mettre à l'épreuve notre nouvelle manière d'envisager la notion de lyrisme en examinant trois œuvres

cinématographiques qui à la fois conjuguent l'ambition de se situer sur un terrain politique¹ avec le réinvestissement de certaines ressources du lyrisme, mais qui témoignent également de profondes divergences éthiques et esthétiques, qui se donnent en partie à comprendre à la lumière des choix référentiels opérés par les auteurs au sein de l'héritage littéraire et artistique, et en particulier au sein du romantisme.

L'enjeu de notre recherche sur la dimension politique du lyrisme en cinéma est triple. D'une part, il s'agit de réinvestir une notion qui est restée jusqu'à présent essentiellement théorisée en littérature et qui dans la critique de cinéma n'est massivement utilisée que dans une acception courante. Souvent employé en équivalence avec l'adjectif « poétique », le terme « lyrique » demeure en général un mot-valise dont on ne sait pas précisément ce qu'il recouvre. Désignant tantôt la présence d'un imaginaire onirique, tantôt une forte présence de la subjectivité de l'auteur, notamment dans l'usage d'une voix *off*, tantôt la présence de thématiques du romantisme – nature, amour, sentiments etc., tantôt encore des traits formels, la qualification de lyrique en revient souvent à désigner une atmosphère dont le caractère saillant serait d'emporter le spectateur dans une émotion². Nous tâcherons alors de reprendre au sérieux la notion pour en réélaborer un contenu consistant, en montrant que cette utilisation courante correspond en général à une compréhension tronquée du lyrisme, notamment au prisme d'un romantisme affadi.

Nous abordons ainsi un deuxième enjeu plus général. Par cette étude, il s'agit pour nous d'en finir avec un préjugé dualiste répandu, qui a été déjà vivement remis en cause dans le champ littéraire³ mais qui continue de sous-tendre l'acception courante du lyrisme, et qui maintient un soupçon d'apolitisme, voire de conservatisme, sur le lyrisme, et en tout cas le marque au sceau d'un défaut de rigueur. Dans la critique que

¹ Précisons dès à présent que cette catégorisation est évidemment sujette à polémique, en premier lieu pour nous, mais ce n'est pas l'objet de notre recherche. Il ne s'agit pas ici de déterminer si un film est politique ou non car notre ambition n'est pas normative. Nous nous appuyons dans le choix de notre corpus soit sur les ambitions déclarées par les auteurs, notamment chez Philippe Garrel, soit sur notre propre parti-pris de lecture que nous justifierons en examinant sur quelles conceptions du politique il peut se fonder. D'autre part, il s'agira d'étudier comment la dimension politique est traitée dans les films, afin de déterminer quel sens politique se dégage *in fine* de ces derniers.

² Pour une typologie des usages dans la critique de cinéma, voir l'article d'Anne Reverseau et de Nadja Cohen, « Qu'est-ce qui est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 7, [S.l.], 2013, p. 173-186. Disponible en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/743>. Page consultée le 08 septembre 2017.

³ Voir notamment l'ouvrage collectif dirigé par Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

fait François Furet des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard par exemple, il lui reproche une « vision sacrée » de l'histoire comme « tragédie lyrique⁴ », qui s'opposerait à une rigueur scientifique. Ce préjugé repose selon nous sur le fait de comprendre le lyrisme à la fois comme primauté des effets de la forme sur le fond, et comme genre du sujet⁵, selon un modèle appauvri du romantisme, et d'en tirer une opposition entre subjectivité et objectivité, intériorité et monde extérieur, sentiments individuels et enjeux collectifs, sensibilité et rationalité, mysticisme et matérialisme, imaginaire et réel. D'autre part, l'identification du lyrisme au romantisme marque de nos jours cette forme esthétique au sceau d'un passéisme, redoublé par la référence à un âge d'or qui caractérise effectivement le romantisme⁶. Enfin, malgré les travaux déjà anciens de Jacques Rancière qui ont renouvelé la compréhension de ce qui pourrait se nommer « art politique », le soupçon sur le lyrisme dans le champ du cinéma continue de se nourrir d'une représentation particulière du cinéma politique selon l'alternative entre le cinéma militant représentatif – ou « narratif à thèse », de type fiction de gauche, et le cinéma de type brechtien, antispectaculaire et réflexif, dans lequel on peut trouver classés Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Jean-Luc Godard ou récemment Miguel Gomes par exemple.

Face à cette alternative, il s'agit pour nous de repolitiser la notion de lyrisme, notamment en mettant en avant les apports d'une certaine tradition lyrique critique du romantisme qui, de Rimbaud aux surréalistes, n'a fait que jouer contre cette définition appauvrie et, de fait, conservatrice du lyrisme, afin de proposer justement une conception du lyrisme comme lieu de destruction du dualisme entre sensible et intelligible, imaginaire et réel. En effet, comme nous le développerons, le lyrisme pour nous se caractérise par l'affirmation de la dimension polémique et heuristique de la sensation.

Enfin, le troisième enjeu que nous voyons à l'étude de cette notion, est d'examiner *a contrario* ce qu'on entend quand on parle de politique dans des films qui

⁴ François Furet, « Lettre(s) à Godard », *Cahiers du cinéma*, Hors-série « Le Siècle du cinéma », novembre 2000, p. 7.

⁵ Dans le *Trésor de la langue française*, si l'on trouve une définition du lyrisme antique comme « expression d'un sentiment collectif et anonyme, où la personnalité d'un auteur disparaît », la définition du lyrisme moderne est celle-ci : « tendance poétique, et plus généralement artistique, privilégiant l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels dans des formes exploitant les ressources du moyen d'expression utilisé par l'artiste (langage, peinture, etc.) ».

⁶ Sur ce point, voir l'ouvrage de Robert Sayre et Michael Löwy, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

se placent dans cette tradition lyrique. À un point de vue puriste qui n'identifie comme politiques que les films répondant aux critères de l'avant-garde militante, quand bien cela reviendrait à reprendre des codes déjà anciens d'une avant-garde des années 1960-1970 – ciné-tract, film d'intervention etc.–, répond aujourd'hui un point de vue post-moderniste qualifiant de politiques tous les films qui conjuguent une thématique en prise avec le monde contemporain et une forme remettant plus ou moins en cause les normes représentatives. Ce point de vue a remis à la mode l'adjectif « poétique » dans la critique de gauche, sans pour autant que la compréhension de ce qui est poétique ou lyrique ne soit éclairée, et a posé l'idée contestable que le poétique serait en soi politique. Dans l'emploi de l'adjectif « politique » également, cette critique en reste souvent aussi à une simple désignation qui peut recouvrir aussi bien des thématiques que des systèmes formels, et ne discute pas du contenu thématique des films selon des critères proprement politiques. Dans le cas des films qui sortent de la stricte forme militante, les enjeux politiques peuvent parfois apparaître plus vagues, et leur analyse perturbée par l'utilisation du lyrisme, ce qui requiert selon nous un effort accru pour déterminer le sens de cette articulation. Au-delà du débat entre le réalisme jdanovien et l'avant-garde, entre un art au service de la révolution et un art révolutionnaire dans la discipline, il s'agit donc pour nous, dans notre corpus, d'examiner d'un point de vue politique, le résultat et le sens de cette alliance entre lyrisme et ambition politique. Nous nous demanderons ainsi quel rôle joue le lyrisme dans la figuration des enjeux politiques : constitue-t-il une perturbation de leur intelligibilité, un appauvrissement de leur traitement, joue-t-il un rôle d'amplificateur ou bien proprement de problématisation pertinente du politique ? Il s'agira ainsi de voir comment et à quelles conditions le lyrisme peut constituer un angle fécond de traitement du politique, en proposant plusieurs études de cas qui nous semblent présenter des options différentes.

Afin d'examiner précisément cette articulation, nous avons choisi un corpus restreint, à la fois pour privilégier les études approfondies de quelques films et pour cibler un moment politique particulier au sein duquel il serait possible de procéder à une comparaison de différents positionnements cinématographiques et politiques qui nous paraissent paradigmatiques.

Nous avons choisi de travailler sur trois auteurs : Marguerite Duras et Jean-Luc Godard pour la génération qui a connu la guerre, et Philippe Garrel pour la génération

issue de 1968. Au sein des œuvres de ces cinéastes, nous avons choisi six films réalisés entre 1972 et 1984, *Nathalie Granger* et *Césarée*, *Sauve qui peut (la vie)* et *Prénom Carmen*, et enfin *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*⁷ et *Liberté, la nuit*. Il s'agit donc d'un corpus ancien. On pourrait regretter que cette étude ne porte pas sur des auteurs contemporains et se concentre sur des auteurs déjà canonisés. Il est vrai que nous aurions eu un terrain d'investigation passionnant dans le champ contemporain, notamment au vu d'une production de films documentaires qui nous semblent porter aujourd'hui la trace de cet essai de renouvellement du discours politique par certains moyens du lyrisme. Néanmoins, plusieurs raisons nous ont confortée dans notre choix. D'abord, si Godard a été effectivement très largement étudié, notamment dans plusieurs monographies, cela est nettement moins vrai pour Garrel⁸ et pour Duras⁹. En outre, la question de leur héritage théorique et notamment des liens avec le romantisme nous paraît peu posée de façon approfondie¹⁰, alors qu'elle est cruciale, au moins dans les cas de Godard et de Garrel. Réexaminer leur œuvre sous l'angle du lyrisme peut alors ouvrir de nouvelles pistes. Enfin, la raison essentielle est que ces cinéastes occupent une place centrale dans le nouage particulier opéré entre poésie et politique par une tradition française en cinéma qui se retrouve encore aujourd'hui, et dont les débats théoriques transparaissent massivement dans la critique. Cette tradition, qui s'est imposée en particulier par la Nouvelle Vague et aux *Cahiers du cinéma* dans les années 1960, nous semble issue d'un héritage du « cinéma de poésie¹¹ » des cinéastes

⁷ Nous abrègerons parfois le titre en *Les sunlights*.

⁸ Les deux monographies sur Philippe Garrel, celle de Philippe Azoury et celle de Thibault Grasshoff, qui sont venues combler un manque, n'étaient pas encore parues au début de notre travail.

⁹ À l'exception d'articles spécifiques, notamment dans l'ouvrage collectif dirigé par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002 et des études de Youssef Ishaghpour, déjà anciennes, l'essentiel des études sur Marguerite Duras portent sur son œuvre littéraire ou examinent ses films d'un point de vue littéraire. L'ouvrage dirigé par Jean Cléder, *Marguerite Duras, le cinéma*, Paris, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques, 73), paru récemment en 2014, apporte en cela une nouvelle approche importante.

¹⁰ Pour Garrel, Thibault Grasshoff mentionne rapidement le romantisme à propos du traitement de l'amour, voir *Philippe Garrel, une esthétique de la survivance*, La Madeleine, Editions Lettmotif, 2015, p. 122. Quant à Godard, cette question est beaucoup plus souvent évoquée, mais abordée soit par la dimension mélancolique soit par la dimension réflexive de l'œuvre de Godard, selon la définition du romantisme comme philosophie de la littérature posée par l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978. À ce jour, c'est l'étude récente de Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, L'œil de l'histoire 5*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, Paris, Minuit, qui nous semble problématiser le plus la question.

¹¹ L'expression est théorisée par les formalistes russes, notamment par Viktor Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 58-60, et se retrouve chez Jean Epstein dans les deux volumes des *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Paris, Seghers, 1974-1975. Pier Paolo Pasolini en proposera par ailleurs une relecture dans son article de 1965 « Le cinéma de

soviétiques¹². En reprenant les enjeux de recherche formelle et figurative au détriment du romanesque et du récit, le courant des *Cahiers du cinéma* en a postulé l'articulation nécessaire avec une perspective éthique, à travers l'idée célèbre du travelling comme affaire de « morale¹³ ». Puis dans l'année 1969 où prend de l'ampleur un débat politique au sein de la critique, entre la défense maoïste d'une avant-garde culturelle, les gauchistes libertaires, et les marxistes proches du parti communiste restant sur la ligne d'un cinéma « populaire », un article important de Jean Narboni contre Z de Costa-Gavras pose une ligne de démarcation entre le champ politique et le champ moral, en définissant le projet que doit se donner un film politique : procéder à « l'étude objective des rapports sociaux [qui] dépassent largement les phénomènes de sujet, de personne¹⁴ ». L'analyse politique ne pouvant s'opérer sous la forme spectaculaire issue de l'idéologie capitaliste et bourgeoise, une forme critique et réflexive était affirmée comme indispensable. Ainsi se trouvaient mis en opposition une forme romanesque et psychologique traditionnelle qui aboutissait à un cinéma moral, et un cinéma de recherche censé ouvrir des questionnements politiques par le langage cinématographique lui-même. Mais cette conception de la recherche formelle sous le modèle brechtien entérinait aussi un rejet du lyrisme, considéré comme non critique et complice du spectaculaire. Ainsi aujourd'hui, même si des nuances sont apportées, une ligne de partition entre l'idée d'un cinéma politique qui passe par un travail de distanciation anti-émotionnel, et une idée du poétique comme portant en lui-même une critique politique reste profondément ancrée. Mais cela conduit à évacuer certaines parties de la problématique. En ce qui concerne Godard par exemple, et en particulier son travail des années 1980, un certain embarras apparaît chez plusieurs critiques qui constatent un héritage du constructivisme matérialiste des cinéastes russes, mais également un fond romantique récurrent, notamment dans un lyrisme mélancolique¹⁵.

poésie », *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 135-155. Il y fait un usage polémique du prisme linguistique, en opposition à une tradition formaliste qu'il reconnaît notamment chez Godard ou chez Michelangelo Antonioni.

¹² Nous verrons que dans le cas de Philippe Garrel, cet héritage est plutôt issu de la branche française du cinéma de poésie, incarnée notamment par Jean Epstein.

¹³ L'expression originale de Luc Moullet à propos de Samuel Fuller « La morale est affaire de travellings », est reprise et renversée par Godard en « Les travellings sont affaire de morale », dans Jean Domarchi *et al.*, table ronde « Hiroshima notre amour », *Cahiers du cinéma*, 97, juillet 1959, p. 5, puis par Jacques Rivette dans l'article sur *Kapo* « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, 120, juin 1961, p. 54-55.

¹⁴ Jean Narboni, « Le Pirée pour un homme », *Cahiers du cinéma*, 210, mars 1969, p. 54-55. Voir également du même auteur l'article « Le cahier des autres », *Cahiers du cinéma*, 212, mai 1969, p. 4.

¹⁵ Voir notamment les articles du hors-série d'*Art Press* consacré à Godard, en particulier l'article de Dominique Païni « La bonne distance », *Art press* spécial Godard, hors-série 4, 1985, p. 52-55. Les deux

Cette association leur semble contradictoire, alors que les surréalistes notamment avaient proposé une articulation semblable, et les conduit à parler à la fois de période métaphysique mais aussi de travail dialectique, sans que l'articulation entre les deux termes ne soit approfondie. En fait, cette gêne paraît sous-tendue par les équivalences posées entre romantisme et métaphysique du sujet d'une part et entre constructivisme formel et travail politique d'autre part. En ce qui concerne Garrel, qui s'éloigne de l'héritage des cinéastes soviétiques, c'est plutôt une filiation avec le cinéma poétique d'Epstein qui est relevée, associée à l'idée un peu vague d'une politique de l'intime et de l'amour¹⁶. Mais dans ce cas, le politique passe un peu à la trappe, en restant soit considéré comme une thématique¹⁷, soit invoqué comme enjeu profond mais de façon furtive. Chez Duras, c'est plutôt son travail anti-représentatif qui a été mis en avant comme fondateur d'une modernité cinématographique, et seul Youssef Ishaghpour a articulé précisément le rapport entre cet avant-gardisme et le lyrisme, autour de cette proposition sur laquelle nous reviendrons : « De la mort de la narration naît le lyrisme du matériau¹⁸ ». En regard, le travail critique récent sur le politique chez Duras est très majoritairement influencé par la pensée de Jacques Derrida et par la compréhension blanchotienne de la communauté, ce qui nous semble juste, mais l'utilisation de cette tradition philosophique la réduit souvent à appuyer l'étude de traits formels comme l'écriture du ressassement, ou du silence, en faisant primer le champ métaphysique sur le champ politique. Nous avons donc l'impression que la pensée politique de Duras est peu prise au sérieux¹⁹. Nous retrouvons alors une difficulté à articuler poétique et politique, à cause du maintien d'une dichotomie sous-jacente qui oppose l'équivalence entre poésie et émotion ou entre poésie et métaphysique, à l'équivalence entre politique et distanciation critique, que seules tentent de surmonter une idée de la poésie comme

aspects sont également confrontés par G. Didi-Huberman, dans une voie qui nous semble davantage satisfaisante.

¹⁶ On peut donner comme exemple une phrase de T. Grasshoff dans *Philippe Garrel, une esthétique de la survivance*, op. cit., p. 83 : « Son cinéma révèle que tout engagement politique se situe déjà dans la transformation – ou l'invention – des rapports amoureux, l'amour relevant lui-même, *en soi*, du politique. » (Nous soulignons). Ce présupposé demande à être approfondi.

¹⁷ C'est le cas notamment de Philippe Azoury qui évoque souvent le politique mais comme contexte biographique de l'auteur.

¹⁸ Youssef Ishaghpour, « La parole, l'image, et le réel », *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël Gonthier, 1982, p. 252.

¹⁹ C'est aussi un peu le cas de celle de Blanchot qui après avoir rencontré une attention précise, est un peu délaissée aujourd'hui. En cela, seule l'idée de la « classe de la violence » que reprend Gilles Deleuze à partir d'une formule de M. Duras nous semble ambitieuse et féconde. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1985], p. 338.

expérience perturbant le « partage du sensible » énoncé par Jacques Rancière²⁰. Dans tous les cas, ce que recouvre la notion de poésie en cinéma demeure extraordinairement complexe, non seulement dans l'utilisation très diverse qu'en fait la critique aujourd'hui, mais aussi depuis les origines du cinéma, entre les manifestes politiques d'Eisenstein qualifiés par ses contemporains de « cinéma de poésie », les recherches atmosphériques d'Epstein, la veine du cinéma poétique français de Marcel Carné et Jacques Prévert, ou encore la reprise de la notion de « cinéma de poésie » par Pier Paolo Pasolini. Il s'agit donc pour nous de comprendre comment a été pensé le cinéma de poésie, pourquoi une conception du cinéma de poésie semble dépolitisée par rapport au modèle de l'avant-garde et une autre intrinsèquement liée à un enjeu politique. Or, c'est par un détour vers le passé et par l'essai d'une généalogie qui, si elle n'est pas exhaustive, permettra, espérons-le, de proposer des pistes, qu'il nous a semblé nécessaire de repenser cette alternative, en réexaminant des cinéastes qui ont non seulement mis en jeu dans les œuvres que nous étudions un pan particulier du poétique, le lyrisme, en l'articulant avec une problématisation d'ordre politique, mais qui ont de surcroît constitué des boussoles, de différentes manières, à la fois pour les cinéastes, mais aussi pour la critique et la théorisation du cinéma. Notre étude se veut ainsi une réarticulation nouvelle d'un fond assez largement partagé, afin de proposer une synthèse permettant d'aborder de façon plus éclairée le cinéma contemporain.

Nous avons choisi l'angle du lyrisme, car l'examen de cette notion nous permet de sortir de cette catégorie-valise de « poésie », et de proposer une délimitation du nouage entre poésie et politique. En effet, nous montrerons que dans la notion de lyrisme, sous certaines conditions, peuvent s'articuler puissance critique et plénitude sensible permettant de sortir d'une stricte association de la critique à la distanciation sensible. Or il convient aussi de souligner que nos cinéastes ont un rapport direct avec le lyrisme littéraire, soit par l'écriture textuelle proprement dite, dans le cas de Duras²¹, soit par la présence massive de références soit au romantisme et à ses suites, soit au surréalisme chez Godard et Garrel. Il ne s'agit pas pour nous, en mentionnant cela, de pointer une hypothétique utilisation du lyrisme littéraire adapté au cinéma, mais de rappeler ce que nous interprétons comme une inscription dans une histoire culturelle

²⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

²¹ Qualifier l'écriture de Duras de lyrique ne va pas de soi. Nous expliquerons pourquoi cela nous paraît néanmoins justifié dans certains cas.

plus générale, une tradition de pensée en art. Nous partirons du fait que ces cinéastes travaillent tous, certes différemment et parfois dans certaines parties seulement de leur œuvre, notamment celles que nous étudions, dans le sens d'une exploitation des ressources expressives du matériau cinématographique en lui-même. Ils le font en outre en n'abandonnant pas tout à fait le cadre de la fiction au profit d'une recherche expérimentale pure. La distinction des genres se trouve alors rendue inepte : entre fiction, documentaire et expérimentation, se rejoignent fabulation, volonté discursive et heuristique dans le réel, et travail de la matière cinématographique en elle-même. À l'imaginaire et à l'espace fictif, est confrontée l'affirmation d'une valeur de vérité dans le réel des agencements proposés par la figuration cinématographique, et cette articulation est pour nous une des caractéristiques du lyrisme tel que nous le définirons. La perturbation de la narration traditionnelle ou la disjonction du son et de l'image, caractéristique d'un cinéma de la modernité tel qu'il avait été identifié par Gilles Deleuze dans *L'image-temps*²², ou par Youssef Ishaghpour²³, apparaissent notamment comme des principes premiers d'un cinéma qui tente de sortir de la symbolisation et de la vraisemblance romanesque pour passer de la simple émotion à une « logique de la sensation²⁴ ». Ainsi, on peut observer de manière générale chez ces cinéastes un travail sur l'assemblage de matériaux hétérogènes, selon ce que nous appellerons une logique d'images²⁵, affranchie des critères rationnels de la narration. D'autre part, ces cinéastes lient, dans les films que nous avons choisis, cette recherche sensible avec la figuration de questions politiques. Pour brosser un aperçu thématique de ces questions, Garrel s'intéresse ainsi à la guerre d'Algérie vue de France dans *Liberté, la nuit*, à la débâcle de l'après-1968 dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, Godard revient au cinéma avec *Sauve qui peut (la vie)* qui apparaît comme un brûlot contre la violence capitaliste et la réification des rapports humains, et esquisse ensuite dans *Prénom Carmen* une critique du travail et de l'amour sur fond de braquage ; Marguerite Duras enfin, propose dans *Nathalie Granger* une charge contre l'oppression des identités sociales à travers la question de la violence, et dans *Césarée* une remise en perspective historique et mythique de la violence d'État.

²² G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit.

²³ Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, op. cit.

²⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002.

²⁵ Dans cette expression, nous entendons images au sens fort d'images poétiques.

À chaque fois, l'enjeu n'est pas dans le traitement d'une question sociale particulière, et les films n'apparaissent ainsi pas comme des films de lutte, mais dans une volonté d'embrasser des questions politiques plus générales, mettant en jeu aussi bien l'intimité que les identités sociales, aussi bien les imaginaires que l'espace collectif, c'est-à-dire portant aussi bien sur le partage de places sociales et économiques opéré par le pouvoir que sur le « partage du sensible » tout entier. Or, de la même manière que l'avait opérée une poésie lyrique post-romantique, on peut voir dans ces films une sortie du symbolisme traditionnel confinant l'image au statut de signifiant au profit d'un matérialisme de la sensation. Ce basculement prend alors en charge un travail de rupture du consensus entre image et sens caractéristique de ce « partage du sensible », qui fait porter plutôt la puissance critique du film sur ses procédures et sa construction matérielles, sur les images créées, que sur le symbole que représenteraient les situations filmées, c'est-à-dire, plutôt sur la figuration que sur la représentation, pour reprendre la distinction de Jean-François Lyotard²⁶.

La distance avec le cinéma militant représentatif peut s'interpréter à la lumière de la période que nous avons choisie. La période du tournant des années 1980²⁷ est un peu délaissée, soit au profit du contemporain, soit au profit des années autour de 1968, qui ont marqué effectivement une rupture assez nette dans le champ cinématographique, notamment autour du traitement du politique. Si les années 1960 avaient vu émerger beaucoup de films politiques directement liés au contexte de lutte, il a paru intéressant d'examiner l'après, au moment où le maintien résolu de la droite au pouvoir puis la déception des années Mitterrand marquaient à la fois un affaiblissement des luttes sous le coup de la répression, une normalisation et une amplification du capitalisme, et un éclatement des forces de gauche sous le double mouvement d'une radicalisation vers la lutte armée d'une part et d'un ralliement à une gauche libérale de gouvernement d'autre part. Dans cette période d'angoisse politique exacerbée, apparaît en parallèle chez les cinéastes de notre corpus une refonte ou du moins une interrogation sur leur poétique. Dans le cas de Godard et de Garrel, on a parlé de « retour à la narration²⁸ », relativement à leurs œuvres précédentes, c'est-à-dire

²⁶ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

²⁷ Le premier film de notre corpus est *Nathalie Granger*, sorti en 1972, et le dernier *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, qui date quant à lui de 1985. Entre les deux, deux films sont de 1979, *Césarée* et *Sauve qui peut (la vie)*, et *Liberté, la nuit* est sorti en 1983 tout comme *Prénom Carmen*.

²⁸ En ce qui concerne Garrel, Thomas Lescure emploie notamment cette formule, dans T. Lescure et P. Garrel, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en Provence, Admiranda/Institut de l'image, 1992, p. 83. En ce qui concerne Godard, c'est plutôt l'expression d'un « retour au cinéma-cinéma » qui revient. Voir

le travail en vidéo de Godard dans un projet d'intervention politique plus directement militante et les formes expérimentales de Garrel portées par une mystique utopique. Certes, les films que nous étudions s'affirment dans le champ fictionnel plutôt que dans une recherche de l'ordre du cinéma expérimental, mais la trame narrative est loin de répondre aux exigences classiques, perturbée par l'inflation du lyrisme. Or il est intéressant de constater par rapport aux œuvres précédentes que si le lyrisme pouvait sembler l'élément principal des « poèmes » cinématographiques de Garrel dans les années 1970, il était absent chez Godard dans cette même période. On note ensuite une convergence dans le recours au lyrisme, associé à l'espace de la fiction et à la reformulation d'une réflexivité politique. Après l'émulation politique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, l'utilisation du lyrisme apparaît alors particulièrement signifiante. De la même façon peut-être qu'au futurisme et au technicisme poétique du début du siècle avait répondu la refonte surréaliste du lyrisme après la Première Guerre mondiale et pendant le fascisme, dans un geste de retrouvailles avec la sensation tout autant que de critique d'un romantisme aristocratique et individualiste, cette reprise du lyrisme peut apparaître comme un moyen de réaffirmer le postulat surréaliste : le caractère totalitaire, d'un point de vue politique, du dualisme opéré entre l'imaginaire et le réel et *a contrario* la potentialité cognitive et transformatrice du réel d'une sensation libre et débarrassée du contrôle de la rationalité socio-économique.

Notre proposition principale consiste donc à prendre au sérieux une conception du lyrisme comme potentialité politique, en la différenciant du lyrisme proprement romantique. Dans une dissidence avec ce mouvement, une ligne allant de Hölderlin aux surréalistes en passant par Rimbaud, paraît avoir tracé la promesse d'un lyrisme particulier, que nous avons choisi d'appeler « lyrisme objectif », en référence à l'expression rimbaldienne de « poésie objective²⁹ ». À partir du programme romantique allemand, qui formulait de façon parallèle à la Révolution française une conception de la poésie comme philosophie, destinée à se réaliser dans la vie en vue de l'émancipation

Antoine de Baecque, *Godard : une biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 576, et Alain Bergala, « Le combat avec l'ange : les années quatre-vingt », *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 23. A. Bergala oppose ce retour au « long détour des années politiques », *ibid.* Il emploie également l'expression de « narration retrouvée » à propos de *Comment ça va ?*, « Le cinéma retrouvé », *ibid.*, p. 27.

²⁹ Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 339.

universelle³⁰, Hölderlin avait apporté en effet des critiques à cet idéalisme fondé sur la notion de sujet, par une relecture de la pensée grecque antique et par un travail de la langue à rebours de l'idéal expressif. Dans les lettres de Rimbaud, au moment de la Commune un siècle plus tard, s'affirmait un programme de poésie hors du cadre de l'intériorité et de l'espace sentimental. Le « je » n'y était plus entité consistante et homogène subsumant le monde, mais construction dynamique, dont l'incarnation prenait autant de formes que celles des visions, dégagées de la raison, de l'ordre social établi. Ce principe constructiviste débarrassant l'énonciation de son contrôle sur elle-même et de l'autorité qui en découlait, sous la forme notamment d'une pensée du poète comme élu ou prophète, permettait alors de mettre à mal le lyrisme romantique par le matérialisme et, comme le formulaient les surréalistes, par la dialectique. André Breton formulait en effet un programme de réactivation de la puissance sensible du lyrisme en la pensant comme intervention dans le réel. Ce lyrisme objectif semble ainsi le contraire exact de l'expression du sentiment du poète sur le monde. Il présente la forme objectivée des visions du poète, c'est-à-dire la matérialisation des sensations données par le monde au poète. Cette forme objectivée peut ainsi être une forme collective et réappropriable, dont la valeur de réel est affirmée, au lieu d'être confinée dans l'espace de l'intériorité.

C'est dans ce décentrement appliqué à la conception de la subjectivité que réside pour nous la valeur politique du lyrisme. La subjectivité n'est pas pensée comme une entité singulière et consistante, sur le modèle d'une propriété intérieure d'un homme qui en délivre la formulation au lecteur, mais comme processus *en construction* et *de construction* d'une expérience du monde. Pour le récepteur, l'œuvre peut alors véritablement être une proposition d'expérience de subjectivation commune. Or, nous suivons Rancière pour poser comme cœur du politique la confrontation de la police, comme ce qui détermine des places exclusives, avec les processus de subjectivation qui brouillent ces places³¹. La problématisation de la subjectivité par l'expérience sensible et l'affirmation d'une potentialité de saisie collective, dans le réel, des figurations proposées par les œuvres, sont ainsi les deux pôles d'enjeu politique du lyrisme que nous explorerons.

³⁰ Voir notamment Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992, et les analyses de P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.*

³¹ J. Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 112-113.

Enfin, la particularité du lyrisme par rapport au travail de distanciation critique tel qu'il avait été pensé par Brecht notamment, est qu'en proposant ce processus de resubjectivation par le régime de la sensation, il questionne non seulement les régimes d'existence sociale mais aussi le régime de perception ainsi que l'ordre rationnel. Ce dernier est réaffirmé comme un régime de sens parmi d'autres, arbitrairement placé au sommet de la hiérarchie, dont il s'agit de s'émanciper de la règle par le « dérèglement de *tous les sens*³² » qu'avait formulé programmatiquement Rimbaud. Rappelons alors qu'il ne s'agit pas d'une simple expérience d'altération perceptive aléatoire, mais d'une opération stratégique et construite, comme le précise la modification ultérieure de la formule rimbaldienne en « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*³³ », qui articule alors raison et dérèglement. En cela, il nous semble qu'on peut considérer la distanciation critique, lorsqu'elle est posée comme régime exclusif, comme le signe d'un partage qui reproduit un ordre politique oppressif, entretenant une rupture avec des sensations qui font l'objet de soupçons. L'enjeu politique du lyrisme est justement de travailler à les émanciper d'un ordre perceptif arbitraire, et d'en affirmer la valeur de vérité, contre l'ordre habituel et contre le consensus. Nous pourrions formuler ainsi ce que nous poserons comme le propre du lyrisme objectif : produire une critique de l'ordre du réel par le dissensus sensible. L'idée d'une efficacité de la sensation libre apparaît alors comme un postulat qui doit faire l'objet d'une sorte de croyance, que l'on retrouve dans les formulations surréalistes³⁴, non pas au sens spirituel ou magique, mais dans un sens d'engagement, celui du « comportement lyrique³⁵ » qui doit recouvrir aussi bien la pratique poétique que la vie entière. L'analogie entre l'amour et la poésie était alors dans le surréalisme le principe de cette croyance. Cette *adhésion* nécessaire de l'artiste à son énonciation – et dans le cas du cinéma, aux gestes de présentation et d'agencement de l'image – comme non fictive mais appartenant au réel, est pour nous en tant qu'elle prend la forme d'un mouvement de désir, ce qui constitue la substance véritable de ce qui est qualifié souvent de « souffle » ou d'« envolée » lyriques, et de toutes les métaphores océaniques ou météorologiques évoquant un mouvement d'emportement émotionnel. Or ce que recouvre ce mouvement ne saurait être réduit à

³² A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 340.

³³ A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *ibid.*, p. 344. Il faut entendre le mot « dérèglement » au sens fort et littéral de « sortie de la règle ».

³⁴ On peut citer les anaphores bretoniennes de type « Tout porte à croire... » ou l'ouverture du Manifeste, « Tant va la croyance à la vie, [...] qu'à la fin cette croyance se perd », *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2008, p. 311.

³⁵ André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 722.

la production d'une émotion, aussi forte soit-elle. Nous ne sommes plus dans le domaine des sentiments mais de l'existence réelle, et devant les œuvres lyriques, nous devons donc sortir du constat d'une impression pour analyser leurs propositions.

Nous poserons ainsi les contours d'un lyrisme singulier à l'intérieur du champ lyrique en général, dont nous affirmons le caractère multiple, de façon parallèle à la manière dont Michael Löwy et Robert Sayre avaient montré le caractère métamorphique du romantisme d'un point de vue politique. Cette délimitation, opérée à la lumière de la triple théorisation hölderlinienne, rimbaldienne et surréaliste, constitue pour nous non pas un genre, mais une sorte d'idéal-type, de modèle théorique, qui nous semble pouvoir constituer un instrument de questionnement qui interroge dans les œuvres le poétique et le politique *ensemble*. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres points de jonction entre poétique et politique³⁶ et notre étude n'a pas de vocation normative ou prescriptive. Nous assumons en cela un parti pris sensible personnel. Cela ne veut pas dire non plus que les œuvres que nous étudierons soient des exemples parfaits en eux-mêmes de notre concept de lyrisme objectif. Il s'agit plutôt d'examiner en elles, à partir de l'observation de convergences entre des figurations lyriques et des problématisations politiques, comment s'opère l'articulation de ces deux pôles à la lumière du modèle du lyrisme objectif ; c'est-à-dire d'examiner si le lyrisme y constitue en lui-même une problématisation politique comme il nous semble que le lyrisme objectif tente de le faire, ou s'il ne constitue qu'un ensemble de procédures et d'effets simplement associés à une thématization politique.

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de conjindre au sein d'une perspective d'esthétique générale, une réflexion théorique issue d'un champ extérieur au cinéma, le champ littéraire, et une approche esthétique fondée sur l'analyse des films. Il nous a paru important de tenir les deux bouts de ce grand écart pour mettre en relation les concepts que nous proposons avec leur examen précis dans la construction

³⁶ Nous signalerons par exemple dans le champ littéraire la thèse non encore publiée d'Alessandro De Francesco *Pour une théorie non dualiste de la poésie*, 2013, sous la direction de Georges Molinié, Paris IV Sorbonne, qui propose une autre théorie de cette articulation, avec un corpus de poésie anti-lyrique. Si ses perspectives théoriques ne sont pas les nôtres, nous reviendrons dans notre premier chapitre sur la manière dont il tente d'en finir avec le dualisme forme et fond, poésie et réel. En cinéma, notre étude se concentre sur une tradition française, mais il faudrait explorer d'autres cinématographies. Dans le champ du lyrisme, nous pensons par exemple au cinéma novo brésilien, en particulier à Glauber Rocha, ou de manière contemporaine, à des cinéastes aussi différents que Pedro Costa, Jia Zhangke, ou encore Sylvain George.

des œuvres de notre corpus. Il s'agit ainsi à la fois d'approfondir l'analyse de quelques films, tout en replaçant la compréhension dans une perspective plus large, à la fois généalogique et tournée vers le cinéma contemporain, autant dans sa critique que dans sa fabrication.

Si nous sommes repartie du domaine littéraire, c'est parce que le champ du lyrisme en cinéma est un champ presque vierge. Il n'y a pas d'ouvrage portant de façon exclusive sur la question. S'il on trouve assez souvent les termes « lyrisme » ou « lyrique » dans des articles, ils ne sont quasiment jamais développés. Sur le poétique par contre, outre les théorisations anciennes du « cinéma de poésie », très liées à des modèles littéraires, un récent regain d'intérêt permet de sortir d'une part de l'approche sémiologique, et d'autre part d'une approche thématique qui se concentre sur les films donnant à entendre des poèmes ou bien sur les films réalisés par des poètes. Un effort de théorisation a été fait pour comprendre les liens entre poésie et cinéma : l'ouvrage de Corinne Maury *Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel* emprunte une perspective phénoménologique³⁷ et dans une voie différente l'ouvrage dirigé par Jean-Louis Leutrat *Cinéma & littérature, le grand jeu*, tente de dépasser la question de l'adaptation de textes au cinéma pour comprendre le jeu figuratif de l'association de matières hétérogènes³⁸. Mais la question du lyrisme n'y est pas approfondie, et encore moins la relation possible du lyrisme avec le politique.

Le champ littéraire est à nos yeux celui dans lequel la notion a été théorisée de la façon la plus enrichissante pour notre propos. Dans notre perspective, la référence étymologique — *λυρικὴ* — au caractère chanté, ou déclamé avec un accompagnement musical, de la poésie³⁹, nous paraît peu stimulante car soit elle amène par analogie à travailler sur la musique dans le cinéma, soit elle se réduit à une compréhension métaphorique trop vague. Comme Alessandro De Francesco le résumait dans sa thèse, « cela tombe sous le sens de rappeler que la poésie, depuis des siècles, ne chante plus⁴⁰ », et dire qu'un film « chante⁴¹ » métaphoriquement nous paraît également

³⁷ Corinne Maury, *Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

³⁸ Voir notamment l'article de Léa Nicolas-Teboul sur le film réalisé par les Straub à partir du poème de Mallarmé « Un coup de dès jamais n'abolira le hasard », « Mallarmé/Straub, une politique du texte », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature, le grand jeu*, Lille, De l'incidence éditeur, 2010, p. 413-438.

³⁹ Rappelons en outre que le lyrisme n'est pas théorisé comme genre dans l'Antiquité. Nous y reviendrons dans notre premier chapitre.

⁴⁰ A. de Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie*, op. cit., p. 36.

⁴¹ Stéphane Delorme, « Du lyrisme ! », *Cahiers du cinéma*, 688, avril 2013, p. 22-27.

improductif. Nous avons donc choisi de nous émanciper de l'étymologie. En revanche, nous serons amenée à réexaminer l'analogie musicale au point de vue des logiques de composition et d'une figuration d'ordre non sémantique. De même, l'utilisation de l'adjectif lyrique dans la peinture, en particulier dans la dénomination d'« abstraction lyrique » appliquée au courant de peinture d'après-guerre, apparaît comme une simple transposition encore une fois métaphorique du concept littéraire, dans l'idée d'une plénitude sensible, notamment de la couleur et du rythme, opposée au formalisme anti-spectaculaire et conceptuel de l'abstraction géométrique. Or, en littérature, la définition du lyrisme a fait l'objet de nombreux débats et analyses, dont la richesse porte la trace des enjeux, notamment politiques. Il nous a donc paru plus fécond de nous fonder sur cet ensemble critique. Au sein de ces études, nous nous sommes appuyée sur la définition désormais canonique du lyrisme en tant que genre par Käte Hamburger, dans son ouvrage *Logique des genres littéraires*⁴², qui pose deux principes fondamentaux et discriminants du genre lyrique : l'association du caractère irréel de l'énoncé et du caractère réel de l'énonciation, qui en font une structure ouverte par opposition au système clos de la fiction, et la présence du poids de réel dans l'expérience de l'objet plutôt que dans l'objet de l'expérience. Nous avons complété cette définition technique qui pouvait nous enfermer dans une approche de l'énonciation impossible à transposer au cinéma, d'un texte de Martine Broda⁴³ qui nous a éclairée sur l'importance de renverser la pensée du lyrisme en le comprenant moins comme genre du sujet, où le monde se subsume dans la subjectivité, que comme genre du désir, au sens d'une sortie de l'espace du sujet vers le monde. Un autre ensemble critique important a été l'ouvrage collectif dirigé par Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*⁴⁴, qui approfondit de manière plus technique la critique de l'idée du lyrisme comme genre de l'intériorité du sujet. D'autre part, cet ouvrage a le mérite de sortir d'une approche trop typologisante du lyrisme comme genre. À ces approches techniques, nous avons associé une problématisation plus générale du romantisme et de ses dissidences, à partir de la synthèse de Löwy et Sayre, *Révolte et mélancolie*⁴⁵, qui a considérablement informé notre différenciation des enjeux politiques au sein du romantisme. Cet ouvrage a inspiré notre propre lecture politique de différents enjeux du lyrisme. Au-delà de ces textes de

⁴² Käte Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 205-256.

⁴³ Martine Broda, « Le lyrisme dans la théorie des genres », *L'amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 15-29.

⁴⁴ D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit.

⁴⁵ M. Löwy et R. Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit..

théoriciens, nous avons également choisi de repartir des textes des poètes eux-mêmes, en particulier des textes théoriques de Breton et des lettres de Rimbaud, pour forger une proposition de définition de ce que nous avons appelé lyrisme objectif.

Concernant le politique, nous nous sommes appuyée sur la définition qu'en propose Jacques Rancière dans *Aux bords du politique*⁴⁶, ainsi que sur la façon dont il l'associe à une pensée sur le cinéma en avançant dans *Les écarts du cinéma* une conception associative de la politique comme « ce dont parle un film », et comme « stratégie propre d'une démarche artistique⁴⁷ ». Nous avons essayé de reprendre le présupposé de cette complémentarité, pour aller à la fois contre les lectures strictement idéologiques mais aussi contre une certaine tendance actuelle à ne considérer d'un point de vue politique que les démarches et les processus artistiques, et non l'idée portée par l'œuvre, comme si l'idée d'un contenu n'existait plus. Le concept de « partage du sensible » est enfin l'outil qui nous a servi de porte d'entrée dans l'articulation de la sphère esthétique et politique en cinéma. La pensée de Walter Benjamin nous a également accompagnée, aussi bien en ce qui concerne la pensée de l'histoire⁴⁸ que la théorisation d'un art politique, dans la perspective singulière d'une pensée de l'art comme production et technique permettant de dépasser le dualisme entre forme et fond, entre esthétique et politique⁴⁹. Nous reprenons également à Jean-François Lyotard le concept de « figure⁵⁰ », définissant en art la matérialisation de la pensée dans le sensible, et permettant de sortir du modèle représentationnel de la *mimesis*. Sur la théorie d'une politique de l'art, nous avons trouvé matière à la fois dans les textes surréalistes, et dans les débats du corpus marxiste, notamment les textes d'Herbert Marcuse, György Lukács ou Cornélius Castoriadis, et dans les approches plus récentes de Jacques Rancière et de Georges Didi-Huberman.

À cet ensemble théorique issu à la fois de la théorie littéraire, de l'histoire des formes artistiques et de la philosophie politique, nous avons associé un travail d'analyse filmique sur notre corpus, enrichi des études déjà menées sur les auteurs choisis. Nous avons pensé cette analyse comme moyen de travail et non comme fin signifiante en soi,

⁴⁶ J. Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit.

⁴⁷ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 111.

⁴⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, vol. 3, Paris, Folio, 2006, p. 427-443.

⁴⁹ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

⁵⁰ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit. et *Textes dispersés I, Esthétique et théorie de l'art*, Louvain, Leuven University press, 2012.

étant entendu, comme l'écrit Jacques Aumont, qu'« on ne peut pas exactement décrire une image, ni l'expliquer, par elle-même ni par d'autres images, seules [...]. L'image résiste, de toute son obstusité, elle s'obstine à dire plus ou autre chose, à s'échapper dans des directions imprévues et immaîtrisables⁵¹ ». Tout en souscrivant à ces mots, notre approche de l'analyse de film, quelque peu délaissée par les auteurs contemporains, nous a paru nécessaire pour trois raisons. Du point de vue de la recherche d'abord, l'étude du détail des œuvres permet d'éviter des généralisations, des approximations, des projections critiques non justifiées, y compris les nôtres, qui à notre sens sont pour beaucoup dans le flou que nous avons pointé dans la définition en cinéma du poétique. Nous voulions sortir des intuitions pour nous confronter aux corps des œuvres. D'autre part, le travail un peu ingrat de dégagement des structures des films a permis de faire apparaître les récurrences de motifs et les lignes figuratives, ce qui a été nécessaire à l'étude de la perturbation de la narration par le lyrisme. La première étude de cas, consacrée à Marguerite Duras, est ainsi l'occasion d'examiner à partir de la structure de *Césarée* comment la logique d'images se substitue concrètement à la logique narrative. Enfin, cette étude analytique des œuvres a tout autant un but théorique qu'un but pratique. En effet, nous avons également travaillé dans l'optique de la pratique cinématographique que nous menons en parallèle de nos recherches, comme réflexion pour la fabrication de films. Dans ce cadre, il paraissait indispensable de lier l'étude à grande échelle des œuvres, l'étude des figures qu'elles donnent à voir, à leur étude à petite échelle, c'est-à-dire à l'échelle de leur construction matérielle, celle du plan, des procédés de montage, des collages d'un son avec une image. Puisque, pour paraphraser Mallarmé⁵², on ne fait pas un film avec des idées mais avec des images et des sons, nous voulions retrouver un regard à hauteur de la fabrication des films, dans la perspective de notre propre travail de construction cinématographique. Pour nous, l'objet de cette étude est tout autant de proposer des pistes interprétatives et critiques que des pistes de fabrication d'objets cinématographiques.

De ces réflexions méthodologiques découle l'organisation de notre étude. Étant donné à la fois notre ambition de revenir sur une histoire des formes plus générale et l'emprunt au champ littéraire pour former notre concept de lyrisme objectif, nous avons

⁵¹ Jacques Aumont, *Amnésies*, Paris, P.O.L., 1999, p. 123-125.

⁵² « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots.* », Stéphane Mallarmé cité par Paul Valéry dans *Degas danse dessin*, Paris, Folio Gallimard, 2003, p. 148.

choisi de commencer par une première partie théorique consacrée à poser les jalons conceptuels de notre articulation du lyrisme et du politique⁵³. Revenir sur les problèmes posés par les divergences herméneutiques concernant la nature d'un cinéma politique a paru nécessaire tout d'abord pour comprendre les présupposés pouvant mener à un rejet du lyrisme. Une lecture historique des enjeux politiques et théoriques marquant la période de réalisation de nos films, notamment autour des notions d'avant-garde, de cinéma militant ou de didactisme, a paru pertinente afin de mieux comprendre la cristallisation d'une conception du politique en cinéma soit vers un objectivisme, soit vers sa dissolution dans une approche subjectiviste. Mais principalement, cette partie nous permet de faire un état des lieux de la conception du lyrisme dans son historicité, notamment en littérature autour du romantisme, pour trouver d'une part les raisons de ce que nous considérons comme une lecture tronquée du lyrisme, et d'autre part de dégager la tradition poétique qui a pensé selon nous spécifiquement une articulation du lyrisme et du politique. Un retour précis sur les éléments des poétiques de Hölderlin, de Rimbaud et d'André Breton éclairera la façon dont selon nous les films de notre corpus en reprennent des principes et des procédures. Si l'association de cet état de l'art étendu concernant la notion de lyrisme et d'une étude de trois poétiques spécifiques peut sembler prendre la forme d'une longue digression théorique hors du champ cinématographique, examiner la compréhension littéraire de la notion et les auteurs de références dont l'influence doit être prise au sérieux, est apparu indispensable pour empêcher des approximations dans notre recherche en cinéma, qui gagne en outre selon nous à être replacée dans un champ disciplinaire élargi à l'histoire de l'art en général.

Au terme de ce parcours théorique, notre étude se divise en trois parties monographiques par auteurs, la première étant consacrée à l'étude de *Césarée* et de *Nathalie Granger* de Duras, la seconde à celle de *Liberté, la nuit* et d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* de Garrel, et la dernière à celle de *Sauve qui peut (la vie)* et de *Prénom Carmen* de Godard. S'il existe une dimension comparative à notre étude, le choix de consacrer chaque partie à un auteur s'est fondé sur les spécificités de leurs figurations cinématographiques et sur le fait qu'au-delà des échos ou des oppositions entre les œuvres, l'angle d'approche articulera à chaque fois différemment la question du lyrisme et du politique.

⁵³ Ce choix est la raison de la dimension relativement réduite de cette introduction dont les présupposés seront expliqués de manière plus détaillée dans le premier chapitre.

Si la première des parties analytiques permettra ainsi d'examiner chez Duras la substitution d'une logique d'images à la logique narrative, qui nous paraît commune aux trois cinéastes, elle s'orientera plus particulièrement sur la question des processus de subjectivation qui nous paraît travaillée en profondeur par le lyrisme de Duras. Ce lyrisme, qui passe à la fois par l'image et le son, mais aussi dans *Césarée* par une forme poétique littéraire posant le sens de l'acte de parole et de diction au sein de cette problématisation de la subjectivité, met en jeu selon nous un aspect primitiviste du politique, réactivant des catégories morales, réinterrogeant le partage de l'espace et des temps dans une optique assez proche d'un communisme benjaminien⁵⁴, sortant de l'actualité pour se placer au niveau d'une pensée de l'Histoire, envisagée comme catastrophe. L'acte de parole, comme objectivation d'un processus de subjectivation politique, apparaît alors comme chemin d'émancipation.

Chez Garrel, le lyrisme mis en œuvre nous semble beaucoup plus proche d'une pensée romantique traditionnelle, à la fois au plan des thèmes traités, mais également parce qu'il articule de manière moins intrinsèque un ensemble de procédures esthétiques avec la thématization politique. La pensée de la subjectivité nous semble ainsi maintenue dans son aspect individuel et intérieur, allant de pair avec une pensée du politique en termes d'expérience, en l'occurrence celle de la génération de 1968 et celle de leurs parents durant la guerre d'Algérie. Néanmoins nous tâcherons de dégager ce qui nous semble tenter de surmonter cette dualité, notamment dans une approche matérialiste de la matière cinématographique.

Enfin, la dernière partie, consacrée à Godard, dessinera pour nous les contours d'un lyrisme objectif possible en cinéma. Il ne s'agira pas de faire de Godard le parangon de l'articulation du lyrisme et du politique, mais de montrer comment les films des années 1980, en s'ancrant dans une réflexion contemporaine sur les rapports marchands en régime capitaliste et leur influence sur l'amour et le travail, solidifient des principes de collage dialectique d'éléments hétérogènes, qui permettent d'associer de façon féconde la recherche d'une plénitude sensible et la critique par une figuration objective de configurations politiques. Par un jeu de superpositions et de perturbations réciproques, un principe de constructivisme matérialiste joue ainsi contre une subjectivité auctoriale absolue, et une dialectique négative opposant lyrisme et distanciation ironique se mue en une dialectique positive qui élabore la possibilité

⁵⁴ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*.

d'images émancipées. Nous tenterons alors de proposer une lecture de trois figures chez Godard, qui semblent particulièrement proches du projet du lyrisme objectif, notamment l'utilisation du modèle musical du Beethoven tardif comme court-circuit figural permettant la sortie d'une dialectique insoluble entre sensation et discursivité, objectif et subjectif.

Par cette étude, qui tentera donc de conjoindre, dans une perspective d'histoire des formes transdisciplinaire, une ambition modélisatrice du concept de lyrisme en cinéma et une analyse esthétique des œuvres du corpus dans une perspective politique et pratique, il s'agira donc d'opérer un détour par un moment politique qui a provoqué chez certains cinéastes une réarticulation des enjeux de la figuration d'une pensée politique, afin de dégager des voies différentes pouvant constituer un matériau problématique fécond pour le cinéma contemporain, tout autant dégagé de l'imitation des modèles du passé que de l'oubli des potentialités dessinées.

PARTIE I

APPROCHE THÉORIQUE

CHAPITRE 1 LYRISME ET POLITIQUE, QUELLES CONDITIONS POUR PENSER UN RAPPORT ?

De façon hâtive, le lyrisme est souvent compris comme le genre du sujet. Il serait le genre de l'expression de l'intériorité, et celui du primat de la sensibilité sur la discursivité rationnelle. De façon corollaire, il est ainsi souvent considéré d'un point de vue politique comme le signe d'une défaillance, voire d'un abandon de toute tentative d'intervention dans le champ du réel. L'association d'une visée critique, et encore plus fortement d'une visée politique, avec le lyrisme – conçu alors comme un simple style – paraît alors dérisoire. Le lyrisme est notamment souvent opposé au concept d'avant-garde, que l'on définira avec Laurent Jenny⁵⁵ comme la conjonction entre théorisation « philosophique » et volonté d'innovation formelle, parce que d'une part, il est un genre vieilli, marqué au sceau du dix-neuvième siècle alors que la poésie du vingtième siècle a travaillé à en faire disparaître les marques traditionnelles – marqueurs personnels, thématiques de l'intériorité, procédés de symbolisation – mais aussi parce qu'il est considéré comme incompatible avec l'idée d'une intervention dans le champ collectif, de nature polémique ou thétique.

En cinéma, la notion de lyrisme a retrouvé récemment un certain prestige, mais au prix d'un positionnement assez conservateur, à la fois esthétiquement et politiquement, ce qui ne nous semble pas un hasard, à la fois dans le contexte social, économique et politique du début des années 2000, mais aussi dans celui d'un retour à la fiction sociale réaliste, en tout cas en France. Dans un article paru récemment dans les *Cahiers du cinéma*⁵⁶, Stéphane Delorme appelait ainsi à un retour du lyrisme dans le cinéma français. Son article est intéressant à la fois de façon positive puisqu'il pointe les raisons possibles d'une attente à l'égard du lyrisme et de façon négative car il témoigne d'une difficulté de compréhension de la notion, en mêlant de nombreuses

⁵⁵ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité, Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002, p. 15.

⁵⁶ S. Delorme, « Du lyrisme ! », art. cité, p. 22-27.

références de façon assez confuse. Il commence par faire surgir cette notion par contraste avec un tableau du cinéma actuel, envahi par le marasme. Haneke et Audiard en sont pour lui des exemples, tandis que Demy incarnerait *a contrario* un cinéma qui « chante⁵⁷ ». Delorme reprend ainsi la définition originare du lyrisme comme poésie chantée à l'époque grecque, dans une équation rapide avec la comédie musicale, c'est-à-dire en posant une analogie formelle anachronique qui évacue toute problématique concernant le contenu de ce lyrisme. Il poursuit en caractérisant le cinéma actuel comme soumis au naturalisme, compris comme le traitement par la narration des difficultés du monde social contemporain⁵⁸, ainsi qu'à un héritage de la Nouvelle Vague, inspiré du cinéma direct, qui serait mal digéré, notamment en ce qui concerne une tonalité intellectuelle, bavarde et conceptuelle, incarnée selon lui par Depleschin. Malgré la confusion des références, c'est l'idée d'un lyrisme comme puissance d'imaginaire et d'amour pour la matière même du film qui ressort par le négatif, ce qui pourrait nous sembler assez pertinent. Mais très vite, Delorme fait glisser la notion vers le romantisme. Il souligne le rôle charnière des années 1980 quant à la résurgence du lyrisme, par le fait qu'elles voient surgir la relecture critique du romantisme allemand par Jean-Luc Nancy⁵⁹ et Jean-Christophe Bailly notamment, mais en l'associant à l'effondrement des idéologies, dont il donne plusieurs exemples de façon peu précise, le structuralisme, les « idéologies plombantes » dont on suppose qu'il doit s'agir pour lui du marxisme, et finit par associer cette remise en avant du romantisme avec le moment de 1981 et l'enthousiasme de la gauche, dont on sait pourtant à quel point il sera déçu. Petit à petit, Delorme finit par faire surgir une compréhension toute romantique du lyrisme, d'abord le chant, puis l'amour, l'enthousiasme et la primauté des sentiments sur l'analyse, en prenant André Breton comme référence, ce qui nous semble très osé étant donné l'effort du surréalisme de tenir les deux bouts ensemble, contre tout à la fois la distance, l'ironie, et l'intelligence narrative. Enfin, il avance l'idée de l'hymne, « la peinture des sentiments, sur le mode de l'éloge, non seulement de l'observation – l'éloge de l'amour⁶⁰ », pour inviter le cinéma à chanter la gloire du réel. S'il pointe ainsi des caractéristiques définitionnelles du lyrisme, il en choisit la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ Il nous semble à ce propos que ses exemples, Haneke et Audiard, sont étranges, puisque le premier est l'incarnation d'un cinéma styliste, et que le deuxième témoigne d'un attrait pour le cinéma de genre, mélodrame ou polar, qui s'éloigne du naturalisme. Sa critique est en fait uniquement thématique.

⁵⁹ Notamment dans le livre qu'il écrit avec Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*

⁶⁰ S. Delorme, « Du lyrisme ! », art. cité, p. 25

voie la plus conservatrice, allant jusqu'à affirmer de façon absurde que ce n'est pas « l'observation des classes sociales » qui est politique, c'est le lyrisme, ce qui nous semble particulièrement énigmatique. S'il veut dire par là que le lyrisme porterait une attitude d'enthousiasme envers le monde, et d'effort vers la « grandeur », qui serait révolutionnaire par rapport aux autres cinémas contemporains, sa définition reste formelle et relative. Il en revient ainsi à une partition entre sentiment et analyse qui nous semble non seulement intenable et décevante, mais bel et bien fautive en ce qui concerne le lyrisme. Il est significatif qu'alors même qu'il a dénoncé l'héritage de Victor Hugo plus haut, il termine son article sur le romantisme : « nous proposons [...] le romantisme⁶¹ ». Il opère ainsi à la fois une équation entre lyrisme et romantisme, équation que nous tâcherons de dénouer, et un glissement qui témoigne de l'idéologie sous-jacente de son texte : après avoir affirmé vouloir formellement du lyrisme, c'est-à-dire un « cinéma qui chante », c'est la notion de romantisme qui surgit au moment où il doit définir quel contenu cette forme devrait porter, notion qu'il pose contre l'avant-garde, contre l'analyse, contre la critique, et qu'il identifie hâtivement avec une sorte d'exaltation sentimentale.

Face à ces confusions, des tentatives récentes comme l'ouvrage de Corinne Maury sur le poétique dans le documentaire⁶², proposent de repenser un rapport entre politique et poétique en réconciliant les deux notions, à partir d'un paradigme issu nous semble-t-il de la pensée de Jacques Rancière, identifiant la stratégie propre de l'art cinématographique dans le traitement politique comme travail sur le « partage du sensible ». Le poétique en cela serait une ressource de subversion des modèles représentatifs et, du point de vue de la réception, de mise en question des catégories perceptives. La notion de poétique, prise en général, est alors décrite par ses occurrences stylistiques comme l'ellipse, l'épuration, ou encore le reflux de la narration au profit d'une expérience sensible. Si ces aspects nous semblent justes, nous aimerions tenter de retrouver une approche générique de la notion au-delà d'une typologie de traits formels. Par ailleurs, il nous semble que le rapport au politique se fait au prix d'une sortie de l'approche matérialiste au profit d'un prisme phénoménologique autour de la notion merleau-pontienne d'« être-au-monde⁶³ », ce que nous tenterons de questionner.

⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶² C. Maury, *Habiter le monde*, *op. cit.*

⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2003, et notamment le chapitre « L'être-pour-soi et l'être-au-monde », p. 423-520.

D'un côté on observe une approche spécifique du lyrisme comme exaltation hymnique qui l'oppose à la critique, de l'autre une réhabilitation du poétique compris de manière extensive au sein d'une approche expérientielle du politique. Le lyrisme en tant que tel reste ainsi un point aveugle de la théorisation d'un enjeu de la ressource poétique dans un cinéma travaillant à penser et à figurer les configurations politiques du réel.

En ce qui concerne les films de notre corpus, ils donnent lieu à une perception intuitive d'une puissance lyrique, et l'adjectif se retrouve souvent sous la plume des critiques : c'est par exemple une des premières qualifications que donne Serge Daney à Prénom Carmen de manière générique : « un beau film lyrique⁶⁴ », et que l'on retrouve chez Alain Bergala pour qualifier un plan du film comme « un des [...] plus lyriques de l'histoire du cinéma⁶⁵ ». C'est également un leitmotiv des textes sur Garrel. Quant à Marguerite Duras, on retrouve l'adjectif employé par exemple par Youssef Ishaghpour dans l'expression « lyrisme du matériau⁶⁶ ». Pour autant, la notion nous semble souvent peu problématisée, et il arrive souvent que l'on ne sache pas exactement ce qu'elle recouvre, au-delà de l'impression de quelque chose de beau et d'émouvant.

Il nous semble que la raison de ce point aveugle est un manque de retour critique sur la notion de lyrisme dans le champ du cinéma, qui provoque des confusions et des préjugés aboutissant soit à une utilisation péjorative, notamment dans la pensée de gauche, sous-tendue par une conception du lyrisme comme repli subjectiviste a-critique, soit à une utilisation positive, à l'autre bout du spectre idéologique, fondée sur une méfiance envers la critique matérialiste, soit enfin à une utilisation formelle, positive mais peu approfondie. Si l'on tente de penser les possibilités de pertinence du lyrisme dans la construction et l'existence même d'un effort pour penser le politique en cinéma, il faut tout d'abord faire distinctement le point sur ces trois pôles, afin de dénouer les malentendus autour de la notion. Nous proposons donc en premier lieu d'opérer un retour historique sur la structuration du débat autour des rapports de l'art et du cinéma avec la politique, afin de comprendre les paradigmes qui ont mis un soupçon sur la ressource lyrique. Cela nous permettra également de nous situer au sein de ce débat et de poser ce que nous appellerons un cinéma politique à partir de notre

⁶⁴ Serge Daney, « Jean-Luc aime Carmen », dans *La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1981-1985*, Paris, P.O.L., 2002, p. 209.

⁶⁵ Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, op. cit.

⁶⁶ Y. Ishaghpour, « La parole, l'image, et le réel », *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël Gonthier, 1982, p. 252.

corpus. Puis nous effectuerons un retour historique semblable sur la notion de lyrisme, afin de dégager ce qui dans sa définition semble s'affronter directement avec l'idée du politique et d'en faire la critique. Il faudra poser les différentes manières d'aborder le lyrisme, à la fois en termes techniques — genre, registre, mode énonciatif — et dans la dimension axiologique qui apparaît dans l'évolution historique de ses acceptions. À partir d'une critique de l'acception issue de la réception du romantisme, il s'agira pour nous d'en proposer une définition renouvelée, en examinant une tradition spécifique du lyrisme qui nous semble pouvoir s'articuler intrinsèquement avec une perspective politique, et que nous désignerons par le concept de « lyrisme objectif ». À partir de nos conclusions et de notre définition, nous pourrons alors examiner sous quelles modalités l'importation de la notion en cinéma peut être féconde.

1.1. Pourquoi penser un rapport entre le lyrisme et le politique en cinéma?

Il nous semble que dans le flou entourant les rapports possibles entre lyrisme et politique, une partie peut s'expliquer par les termes du débat français autour de l'art politique, notamment au moment de 1968. S'il nous importe de revenir sur cette généalogie, c'est parce que les cinéastes que nous étudions ont connu ce moment, de manière plus ou moins proche : ils appartiennent à cette histoire de la pensée de gauche française⁶⁷. Par ailleurs, la période que nous avons choisi de privilégier, entre le milieu des années 1970 et celui des années 1980 se comprend selon nous par rapport à ce moment, en tant qu'elle voit justement s'opérer une recomposition de la gauche. On peut alors observer une coïncidence entre la modification des termes du débat politique et des inflexions importantes dans l'œuvre de nos cinéastes en ce qui concerne l'articulation du politique et du lyrisme⁶⁸. On passe alors d'un débat, au sein du

⁶⁷ Pour Godard, les choses sont beaucoup plus compliquées étant donné la prégnance d'une culture et d'une pensée relevant plutôt de la pensée de droite, et notamment d'un anarchisme de droite, en particulier dans les premières années de son œuvre. Voir Antoine De Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010. Le débat est toujours vif sur la politique de Godard. Pour trancher sans entrer dans un débat idéologique, nous choisirons de nous fonder sur les films de notre corpus, qui nous semblent mettre en jeu des problématiques de gauche.

⁶⁸ Cette modification est plus ou moins forte selon les auteurs : c'est moins le cas par exemple de Marguerite Duras que de Godard par exemple. L'un sort de la période militante expérimentale, alors que l'on peut observer une certaine continuité dans l'œuvre de la première. Il est notable néanmoins que c'est à partir de la toute fin des années 1960 qu'elle commence à faire du cinéma.

marxisme, autour de l'autonomie de l'art d'une part et de la critique des formes anciennes considérées comme bourgeoises de l'autre, à une critique de ce débat, après 1968, menée au prisme de la dénonciation du stalinisme et de l'évolution du maoïsme. Ces critiques préparent alors une mise en retrait dans la pensée politique du primat de l'analyse économique issue de Marx. On passe alors d'un paradigme objectiviste dans la pensée politique à un paradigme subjectiviste, qui remet en avant les acteurs au détriment de la pensée des structures, et qui nous semble poser les bases d'une pensée phénoménologique du politique. La question est alors de savoir si l'articulation du lyrisme et du politique doit nécessairement se faire autour de la question de l'expérience subjective ou s'il est possible de se dégager d'une telle conception pour postuler un apport analytique de la ressource lyrique.

1.1.1. Le « cinéma de poésie » chez les formalistes russes

Une des premières pistes d'articulation entre lyrisme et cinéma s'ouvre aux débuts de l'art cinématographique, et en particulier dans le contexte de la révolution russe. Les théoriciens du cinéma sont alors dans la perspective de déterminer le propre du nouvel art naissant, c'est-à-dire les ressources spécifiques dont il dispose et ce qu'elles changent au régime esthétique de l'art. L'arrière-fond de ces questionnements est alors la création de nouvelles formes révolutionnaires qui congédieraient les formes du vieux monde bourgeois. S'il est peu question de lyrisme en tant que tel, la poésie est alors utilisée à plusieurs reprises, soit dans la description de films, en particulier des réalisateurs soviétiques, soit dans la tentative définitionnelle d'un art « proprement cinématographique ». Si nous ne retracerons pas tout le débat sur les rapports entre cinéma et littérature en général, porté notamment par Boris Eikhenbaum⁶⁹, nous nous concentrerons sur deux théorisations autour de la notion de poésie.

1.1.1.1. Adrian Piotrovski et les « ciné-genres »

En 1927, le dramaturge Piotrovski tente une classification par genres du cinéma dans un article de *Poetika Kino* intitulé « Vers une théorie des ciné-genres⁷⁰ ». L'enjeu

⁶⁹ « Littérature et cinéma », dans François Albéra (dir.), *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2008 (désormais noté *Poétique du film*), p. 203-208. Voir sur cette question l'article de Leonid Heller « Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie. », *CINÉMAS*, 11/2-3, 2001, p. 167-196.

⁷⁰ « Vers une théorie des ciné-genres », F. Albéra (dir.), *Poétique du film, op. cit.*, p. 143-160.

est de déterminer les formes spécifiques du cinéma qui s'écartent d'un mimétisme par rapport aux formes littéraires. Il distingue ainsi deux groupes : les formes issues de la littérature et les genres proprement cinématographiques. D'un côté il classe le ciné-drame, c'est-à-dire le théâtre filmé, où la composition du film se concentre dans une unité de lieu et de temps sur les actions des hommes. Il pointe alors la limitation imposée par cette forme au cinéma, qui enferme la caméra dans un lieu et réduit le point de vue à la transparence d'un cadre fixe et général, comme celui des spectateurs devant une scène. D'autre part, il montre comment le ciné-roman, qu'il identifie aux films d'aventure, tentent difficilement de transposer la psychologie littéraire, ce qui aboutit à un typage des personnages.

Face à ces impasses, il distingue des genres qui proposent une sortie de l'imitation et une exploitation des ressources mobiles de la caméra : le genre comique américain, notamment dans la forme burlesque de Chaplin, le mélodrame qu'il appelle le genre « émotionnel », dont il cite comme exemples Griffith et Poudovkine avec *La mère*, et enfin le genre lyrique, à propos duquel il cite le cinéma français Delluc, L'Herbier et Epstein, ainsi que les « idylles⁷¹ » des films avec Mary Pickford. L'intérêt pour ces films se fonde sur deux axes : le rapport établi entre l'homme et l'objet dans le premier cas autour de l'usage du gros plan, et le rapport établi entre l'homme et les éléments naturels comme allégorie dans le second cas. L'arrière-fond est l'idée de rompre avec le drame traditionnel parce qu'il produit l'illusion d'un destin individuel : la fable « en tant que développement conséquent et motivé d'un destin personnel⁷² » promeut une conception du temps linéaire anti-révolutionnaire et un centrage sur l'homme anti-matérialiste. Le gros plan d'objet permet ainsi de rompre ce dernier centrage et la ressource émotionnelle des « fragments d'«atmosphère»⁷³ » de rompre l'enchaînement dramatique de la fable. Ce qui nous intéresse est qu'il loue alors à la fois l'« importance formelle » du genre lyrique tout en soulignant le caractère « petit-bourgeois⁷⁴ » et la visée sociale réactionnaire des idylles américaines.

La synthèse est évidemment pour lui les nouveaux films soviétiques qu'il classe en deux catégories : l'« héroïsme monumental » d'Eisenstein, et les « ciné-manifestations⁷⁵ » de Vertov. D'un côté il remarque l'utilisation des ressources

⁷¹ *Ibid.*, p. 158.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 159.

« émotionnelles » et « presque symboliques » des gros plans ou des plans d'objet à « charge émotionnelle », qui sont liés avec les autres éléments sur un modèle sémantique. Il juge alors cette manière comme un compromis par rapport à la nécessité de s'émanciper de la fable. D'un autre côté, il souligne la réussite sur ce point de Vertov, qui organise un pur montage rythmique d'« unités de sens autosuffisantes⁷⁶ ». Une distinction est tracée ici entre logique sémantique et logique rythmique expressive dans une voie radicalement matérialiste. La seconde est qualifiée par Piotrovski de « poétique » pour la raison qu'elle ne repose que sur la composition rythmique.

À travers cette relecture, on peut souligner plusieurs axes de la pensée de Piotrovski : l'utilisation de la notion de lyrisme pour désigner l'utilisation par le cinéma des ressources propres du *medium*, en particulier le montage et le gros plan, et l'opposition entre le caractère réactionnaire petit-bourgeois des idylles lyriques et la dimension matérialiste révolutionnaire de la pure composition rythmique contre la fable. On voit alors que la caractérisation de l'utilisation politique de la ressource poétique se fait sur l'association entre une dimension expressive de l'ordre de l'émotion, et un critère formel, celui du rythme. Ce dernier point est critiqué par un autre théoricien, qui recentre l'analyse du poétique sur son rapport d'opposition avec la prose.

1.1.1.2. Chklovski et le « cinéma de poésie »

Dans un autre texte de *Poetika kino*⁷⁷, Chklovski opère une distinction entre poésie et prose au cinéma qui va fonder toute une tradition de compréhension du cinéma de poésie. Il cherche à déterminer la notion en dehors de la caractérisation formelle du rythme, qu'il considère comme pouvant appartenir également à la prose à partir des études d'Eikhenbaum.

Il caractérise d'abord la narration comme « distribution d'éléments sémantiques », qui s'incarne dans la particularisation opérée par la fable, produisant une combinaison de situations concrètes. Face à cela, il montre comment en poésie se substitue à l'élément sémantique un élément de composition. Il prend l'exemple alors de la clôture produite par un changement de structuration du vers à la fin d'un poème de Fet, et qui constitue un aboutissement sans rapport avec la résolution sémantique

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *Textes sur le cinéma, op. cit.*, p. 58-60.

d'une quelconque intrigue. Il caractérise alors la différence entre logique prosaïque et logique poétique par ce qu'il appelle la « géométrisation des procédés⁷⁸ », mise en œuvre par la poésie. Il remplace alors la notion temporelle de rythme par un paradigme spatial, et reprend l'exemple de Vertov pour l'illustrer. Le genre du cinéma poétique est alors déterminé « par la prédominance des traits techniques et formels sur les traits sémantiques ». Le texte se conclut par cette affirmation : « le cinéma sans intrigue est un cinéma de poésie⁷⁹ ».

L'idée du cinéma de poésie comme cinéma « sans sujet⁸⁰ » est ici fondamentale pour nous. Si Chklovski donne une forme non axiologique à son texte d'un point de vue politique, en refusant d'une part l'idée que le cinéma serait à classer par essence du côté d'un paradigme poétique, et en se contentant par ailleurs de poser deux genres possibles, il nous semble que sa caractérisation permet de penser une inscription politique des films au delà d'un modèle sémantique porté par l'intrigue du film. En prenant l'exemple de *La Mère* de Poudovkine, Chklovski montre une forme double, associant un modèle prosaïque et un modèle poétique dans la fin du film. Il conclut cependant par « la conviction qui est la [sienne] de la nature poétique de ce film⁸¹ », en se fondant sur un relevé rapide et allusif d'autres caractéristiques : « les cadres, la reprise des mêmes images, leur symbolisme ». Si les deux premières appartiennent à la logique de géométrisation des procédés, la dernière semble pourtant suggérer une sortie de la définition formelle : l'idée d'un sens réapparaît, certes non incarné par la situation concrète qu'il appelle élément sémantique, mais par une connexion de l'élément visuel à un ordre sémantique. Sous l'idée du symbolisme contre la logique sémantique, c'est l'idée d'émotion qui semble apparaître⁸².

Pour conclure sur ces articulations de la poésie et du lyrisme au cinéma, on voit se distinguer plusieurs manières de considérer une poétique du cinéma, d'une part contre la narration comme enchaînement d'éléments sémantiques, d'autre part comme utilisation expressive des ressources formelles du cinéma. La dimension politique est

⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁰ « Sans sujet » est une autre traduction donnée à la formule russe de Chklovski. Voir notamment la traduction du même texte dans l'anthologie de F. Albéra, *Poétique du film*, *op. cit.*

⁸¹ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *op. cit.*, p. 60.

⁸² Précisons ici que lorsque nous parlerons de symbolisme, ce ne sera pas au sens de Chklovski, mais pour désigner justement un modèle sémantique, sur le modèle langagier. Nous l'opposerons à l'idée de figuration.

ainsi potentiellement corrélabile à une poétique, en tant qu'à la fois celle-ci brise la téléologie individuelle narrative, et d'autre part, qu'elle pourrait prendre une nouvelle forme qui ne passe pas par la logique sémantique mais par une composition formelle, fondée sur une approche matérialiste du *medium*. On voit se dessiner ici une conception d'un lien nécessaire entre cinéma poétique et politique, et cinéma de montage, qui nous semble prégnante non seulement pour les cinéastes des années 1960 influencés par les formalistes, dont Godard, mais encore aujourd'hui dans une partie de la critique. Pour autant, on voit que l'articulation entre poétique et politique n'est pas particulièrement développée au point de vue ses modalités. Les deux traits qui apparaissent comme vecteur d'un sens sont l'expressivité, qui se rattache à la notion d'émotion, et le symbolisme. Quant au lyrisme, on observe qu'il n'est pas central dans la pensée des rapports du cinéma avec la poésie, et lorsqu'il l'est, il est rattaché soit à une dimension subjectiviste qui s'oppose à une pensée du collectif, soit à une dimension vague d'« atmosphère ». Il nous semble que ce flou va perdurer et se solidifier de manière péjorative dans le cadre des débats autour de la question de l'art politique.

1.1.2. Généalogie d'une cristallisation objectiviste de la pensée de l'art politique

Jusqu'aux années 1960, le débat à gauche sur les rapports de l'œuvre d'art à la politique a lieu en grande partie chez les intellectuels et artistes français au prisme des rapports avec le parti communiste et de la scission advenue dans les années 1930 sous le stalinisme. La persécution des artistes – notamment dans les rangs des formalistes⁸³ – qui aboutira aux formulations de la doctrine Jdanov en 1947, est justifiée par le régime par l'idée d'une soumission nécessaire de l'art aux buts de la révolution. La notion de réalisme en est le noyau théorique, prônant la représentation des conditions du réel social soit comme dénonciation du vieux monde soit comme éloge du nouveau régime. Le corollaire en est la répression de la recherche formelle moderniste, notamment celle des formalistes, dénoncée comme bourgeoise, au profit des formes narratives considérées comme populaires et transmettant de manière transparente le caractère d'exemplification porté par les œuvres. À ces principes, une des réponses fut notamment le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*, rédigé en 1938 par André Breton, avec sans doute l'aide de Trotsky, et cosigné avec Diego Rivera. Le

⁸³ On notera que Piotrovski sera fusillé en 1937, et que Chklovski sera interdit de publication sous Staline.

débat entre la soumission de l'art aux buts de la révolution ou son autonomie est en effet au cœur du mouvement surréaliste qui en 1930 avait transformé le titre de sa revue, « La révolution surréaliste », en « Le surréalisme au service de la révolution », renversement des termes sur lequel revient Breton, provoquant la fameuse rupture avec Aragon. Si le *Manifeste* n'entérine pas la question de la forme que doit et peut prendre un art politique, puisqu'il adopte comme angle d'attaque la question de l'artiste plutôt que celle de l'œuvre, il rejette de façon définitive la subordination de l'art à la ligne du parti par l'argument que ce dernier ne produit qu'une forme réactionnaire et un discours d'illusion aliénant au lieu d'être émancipateur.

La révolution communiste n'a pas la crainte de l'art. Elle sait qu'au terme des recherches qu'on peut faire porter sur la formation de la vocation artistique dans la société capitaliste qui s'écroule, la détermination de cette vocation ne peut passer que pour le résultat d'une collision entre l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses. Cette seule conjoncture, au degré près de conscience qui reste à acquérir, fait de l'artiste son allié prédisposé. Le mécanisme de *sublimation*, qui intervient en pareil cas, [...] a pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le "moi" cohérent et les éléments refoulés. Ce rétablissement s'opère au profit de l'"idéal du moi" qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du "soi", *communes à tous les hommes* et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir. Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme.

Il s'ensuit que l'art ne peut consentir sans déchéance à se plier à aucune directive étrangère et à venir docilement remplir les cadres que certains croient pouvoir lui assigner, à des fins pragmatiques, extrêmement courtes⁸⁴.

Ce texte, écrit en réaction au contexte stalinien d'oppression et de répression des artistes, réaffirme alors les valeurs qui s'opposent à l'aliénation de l'art au parti et à celles des hommes au régime : la liberté, l'émancipation, l'homme, comme sujet, et en filigrane, l'imagination. La focalisation du texte sur le « moi », ici posé comme l'artiste, répond au positionnement idéologique de la doctrine, qui proscriit la notion de subjectivité, considérée comme bourgeoise. Le texte oppose alors les formes de coercition du réel, à la fois celles du pouvoir réactionnaire et celles du nouveau régime, et l'intériorité comme puissance libre d'émancipation. Le fond du texte est la continuité nécessaire de l'objectif d'émancipation de l'homme et de liberté des formes de l'art.

Dans les années 1960, on retrouve dans le champ cinématographique un débat semblable autour de la liberté des formes artistiques au sein de la critique française, et en particulier dans un débat fondamental au moment de 1968 où la critique se scinde

⁸⁴ A. Breton, *Pour un art révolutionnaire indépendant, Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1999, p. 686.

entre le choix d'un cinéma de combat militant, et celui d'un cinéma politique d'avant-garde. On reconnaît ici les deux conceptions de l'avant-garde politique identifiées par Nicole Brenez⁸⁵ : d'un côté l'avant-garde comme soumise aux mots d'ordre du parti, de l'autre l'avant-garde comme révolution dans la discipline. Dans ce débat, on trouve d'un côté la revue *Positif*, qui met l'accent sur le contenu discursif des films. L'idée d'un cinéma politique est alors celle de films dont le propos est directement politique, et qui exposent par les formes traditionnelles de la fiction ou du documentaire une thèse à valeur politique. Au cours d'une polémique célèbre⁸⁶ avec les *Cahiers du cinéma*, engagés dans le mouvement maoïste, la revue choisit ainsi de défendre le cinéma de Costa-Gavras, et en l'occurrence son film *Z*, qui relate sous une forme narrative l'instruction de l'affaire de l'assassinat politique du député Grigoris Lambrakis en 1963. *Positif* rejette parallèlement *Othon*, de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, défendu par les *Cahiers du cinéma*, qui choisit de mettre en scène, en 1969, une tragédie de Corneille sur les ruines du Mont Palatin, opérant un détour considérable par le passé et le classicisme pour examiner la question du pouvoir et de l'Etat. Le film élabore un dispositif cinématographique inspiré de Brecht qui rompt toute illusion et refuse le spectacle de la fiction traditionnelle pour rendre explicites et objectiver les rapports de parole et de pouvoir à l'œuvre dans la tragédie⁸⁷. Pour *Positif*, il s'agit d'un formalisme élitiste de marxistes petit-bourgeois. *A contrario*, dans la critique de *Z* des *Cahiers du cinéma*⁸⁸, Jean Narboni montre comment dans le film de Costa-Gavras, le registre de la fiction traditionnelle a pour conséquence de traiter la question politique sous l'angle moral, à travers la conscience subjective d'un homme, le juge d'instruction, sans tenter d'analyser de façon objective les configurations politiques déterminant ce drame, c'est-à-dire les structures. Narboni accuse ainsi Costa-Gavras de faire du politique un enjeu individuel, et donc de transformer l'idée d'une réponse révolutionnaire à l'injustice en dilemme intérieur.

⁸⁵ Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2006.

⁸⁶ Voir l'article « Sur une petite bataille d'*Othon* », *Positif*, 122, décembre 1970, par Michel Ciment et Louis Seguin.

⁸⁷ Le film s'attache notamment à rompre l'illusion naturaliste sur la question de la langue : il fait dire le texte français par des acteurs italiens à l'accent prononcé, et à une vitesse très rapide, en matérialisant ainsi la littéralité de la langue. D'autre part, il refuse une mise en scène transparente, optant pour des axes et des cadres parfois étranges, systématisant les faux-raccords etc., et conférant au dispositif un sens critique plutôt que narratif.

⁸⁸ J. Narboni, « Le Pirée pour un homme », art. cité.

L'opposition entre les deux revues à l'époque fait figure de ligne de partage idéologique entre une vision de l'art au service du discours politique, sous une forme dite « populaire », où la forme est pensée comme immédiate, et une conception plus séparée de l'art comme avant-garde, où le travail sur l'enjeu politique est opéré à travers la mise en question des formes mêmes de l'art. Il s'agit dans ce dernier cas de récuser la partition entre forme et fond, en affirmant la nécessité d'une critique politique des formes de l'art, pensées dans leur historicité et leurs conditionnements idéologiques.

Cette voie se fonde en particulier sur l'élaboration par Brecht du « théâtre épique⁸⁹ ». Dans une perspective révolutionnaire, il s'agissait en théâtre d'employer un procédé de distanciation (*Verfremdungseffekt*) afin de rompre l'illusion naturaliste du drame bourgeois, empêchant la prise de conscience politique du spectateur. En parallèle, dans une allocution prononcée en 1934 à l'Institut pour l'étude du fascisme, Walter Benjamin dénonçait en s'inspirant de Brecht, l'inefficacité d'une idéologie communiste si elle s'associait avec la conception de l'art comme domaine séparé du champ économique. Il défendait notamment l'idée que l'art ne devait pas seulement traiter des rapports de production de l'extérieur, mais se penser lui-même, dans la matérialité du *medium*, au sein des rapports de production⁹⁰. On retrouve ici associées deux notions concernant le poétique : à la fois par la négative, avec la notion de théâtre « épique » qui s'oppose implicitement à l'adjectif « lyrique », mais aussi celle d'une charge politique pouvant s'élaborer, à travers une analyse matérialiste des rapports de production, dans l'objectivation du *medium*, c'est-à-dire par une pensée de l'intrication des modes de figuration artistique et de la détermination idéologique de la technique.

On voit, par l'exemple de ce débat et de son arrière-plan, comment à la fin des années 1960 se cristallisent deux conceptions de ce que doit être le cinéma politique au sein de la gauche, sous-tendues par une ligne de partage à l'époque entre les tenants d'une approche marxiste orthodoxe et les maoïstes, dont faisait partie Godard. D'une part un cinéma qui utilise les codes traditionnels du récit pour délivrer un message politique et militant qui en détermine la valeur, et qui est alors attaqué comme conservateur parce que ce refus de la recherche formelle conduit à une utilisation du récit ou du romanesque, qui rabat les analyses politiques structurelles sur des points de

⁸⁹ Bertold Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

⁹⁰ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht, op. cit.*, p. 125.

vue moraux et subjectifs. D'autre part un cinéma qui refuse sa soumission au temps de l'actualité, et à la nécessité de l'intervention directe pour élaborer avec une ambition théorique des analyses de structures plus générales, cinéma qui reçoit lui la critique d'être formaliste et inconséquent dans l'ici et maintenant de la politique car il délivre un message politique brouillé et non efficace.

Dans cette alternative, on peut considérer comme troisième voie les positions des gauchistes libertaires qui remotivaient d'une certaine façon la tradition de l'« imagination » telle qu'elle avait pu être pensée par le surréalisme dans les années 1930. On peut penser notamment parmi eux au groupe Zanzibar dont faisait partie Garrel, appartenant à un champ qualifié parfois d'*underground* en tant qu'avant-garde expérimentale. Néanmoins, dans cette voie, la théorisation politique était soit plus proche de la tradition du socialisme utopique en s'écartant de la pensée des structures, ce qui leur était reproché par les marxistes comme inconséquence petite-bourgeoise⁹¹, soit mise en retrait dans les œuvres. La série des films de Garrel réalisés dans les années 1970 s'écarteront ainsi par exemple du politique au profit du mystique, en approfondissant une voie d'expérimentation formelle radicale.

Ainsi, à l'avant-garde expérimentale sur le modèle de l'imagination et de l'expérience intérieure s'opposait une pensée politique dans un paradigme objectiviste. On voit ici se profiler un premier enjeu par rapport au lyrisme : s'il est un genre subjectif, traitant de l'expérience individuelle, il semble s'opposer à une perspective politique dans la définition qui est ici posée. Parallèlement, s'il n'y a pas de processus de distanciation permettant une réflexivité objective sur la forme, comment tenir les promesses politiques d'un art révolutionnaire ?

1.1.3. Les années 1970-1980 et la critique du marxisme

Si l'on poursuit notre parcours historique, on observe après la grande période de lutte du tournant entre les décennies 1960 et 1970, une recomposition du champ politique qui voit à la fois un affaiblissement du militantisme traditionnel majoritaire sous le coup de la fin du mouvement de mai et de la répression des grèves, la dissolution de plusieurs organisations politiques telles que la Gauche prolétarienne, et d'autre part

⁹¹ Autour notamment de la formule de Lénine « le gauchisme, maladie infantile du communisme » venant du titre de l'ouvrage de 1920 *La maladie infantile du communisme (le gauchisme)*.

une radicalisation vers la lutte armée avec Action Directe, les Brigades Rouges, et la Fraction Armée Rouge. Dans le contexte d'intensification du néolibéralisme où sont réalisés les films de notre corpus se alors produit un estompement des contours du cinéma politique dans les formes qu'il avait prises jusqu'alors. À la fin des années 1970, Godard revient notamment à un cinéma qui n'est plus d'avant-garde, au sens où d'abord il rejoint un circuit commercial, et d'autre part où il reprend les codes de la fiction. Par ailleurs, les thématiques ne sont plus directement politiques mais reprennent des schémas traditionnels : ceux des histoires d'amour et de séparation, ou ceux du mythe tragique par exemple. Philippe Garrel quant à lui, revient à un cinéma narratif après les films des années 1970, mais dans un mouvement inverse où à l'abandon des thématiques politiques explicites au profit d'une dimension mystique succède le retour d'une historicité explicite dans les films. Par ailleurs, on observe un retour général des effets d'émotion éloignés des principes didactiques brechtiens. Dans la critique cinématographique, on observe également un reflux de l'idéologie. La remise en cause d'un paradigme économiciste de la critique politique débouche alors sur un retour de la pensée du sujet contre les théorisations de l'objectivation, qui semble inviter à une lecture anti-marxiste des nouvelles formes d'art.

1.1.3.1. Un recentrement cinématographique sur l'intime ?

Dans cette période, les films de Godard, Duras, et, dans une moindre mesure, de Garrel, apparaissent se détacher d'un héritage direct de l'esprit de 68. Ils ne portent pas sur la représentation d'enjeux sociaux, mais introduisent des questionnements plus abstraits qui s'ancrent sur un traitement du politique plus souterrain, soit à travers l'observation de l'intime, soit à travers la thématique traditionnelle de l'amour, soit encore par une émancipation à l'égard du temps de l'actualité. Ainsi, chez Duras, *Nathalie Granger* s'organise autour d'un trio féminin dans une unité de lieu domestique, et *Césarée* convoque une dimension mythique à travers la figure de Bérénice. Garrel se concentre lui sur les conditions d'existence de l'amour dans la société ainsi que sur l'expérience individuelle de la période de 1968. Godard quant à lui retrouve les acteurs et la fiction après l'élaboration d'une didactique réflexive de l'image, et du questionnement autour de la représentation de situations directement identifiables comme appartenant au champ de la lutte, notamment les grèves ou les occupations d'usines, comme dans *Tout va bien* et les films des groupes Medvedkine.

De manière générale, un mouvement d'abstraction du traitement du politique fait quitter le cinéma du champ de la lutte. Les films s'émancipent alors soit de la voie didactique issue de Brecht, soit de la forme militante, où le discours était porté par une narration de type romanesque où les éléments avaient la fonction sémantique relevée par Chklovski.

Néanmoins, on observe que les enjeux politiques ne disparaissent pas. *Nathalie Granger* pose la question de la violence extrême face à la société à travers le personnage d'une petite fille inadaptée au modèle scolaire, et *Césarée* réactive le questionnement sur la violence d'Etat au prisme de l'histoire du peuple Juif. Si Godard explore la question de l'amour au sein de la société, il la lie à l'analyse de la société capitaliste et de la déliquescence idéologique des années 1980. Quant à Garrel, il présente les enjeux d'une génération confrontée notamment à l'engagement dans la lutte armée dans les *Sunlights*, ou se confronte à l'expérience politique d'une autre génération à travers la guerre d'Algérie dans *Liberté la nuit*. Les films tentent ainsi pourrait-t-on dire de mettre au jour les enjeux contenus dans des situations laissées de côté par le cinéma militant qui les considère comme du domaine de la subjectivité, de l'individualisme privé, c'est-à-dire *a priori* dépolitisées, en postulant au contraire que leur dépolitisation est le discours même de l'ordre, en particulier de l'ordre capitaliste moderne, qui opère la coupure entre la sphère du privé, du personnel, et celle du travail, de la place sociale et économique. Les films explorent ainsi des situations quotidiennes ou banales comme des situations de travail, des histoires d'amour, des relations entre amis, des questions d'éducation au sein d'une famille, des faits divers etc. Dans ces situations sont examinées alors les injonctions du pouvoir qui les marquent, les conditionnements sociaux qui les sous-tendent, les choix d'ordre politique qu'elles demandent.

Si l'on se penche sur la structuration des films, on peut observer de manière générale une accentuation du dégagement à l'égard du modèle de narration qui prédomine encore à l'époque de la Nouvelle Vague. Les films présentent en effet une composition qui s'écarte de la présentation dramatique d'une fable au profit de caractéristiques ressortissant davantage à un modèle poétique, en premier lieu par une logique de principes associatifs, oppositionnels, rythmiques plutôt que dramatiques. Leur structure peut être caractérisée ainsi selon la définition simple que donne Laurent Jenny de la poésie comme « forme du contenu » qui se structure globalement comme

une « suite d'analogies⁹² », mais aussi par la prédominance des traits formels et techniques soulignée par Chklovski. Si nous apporterons des nuances à ces caractérisations, elles nous permettent de poser une incompatibilité fondamentale avec la primauté du procès dramatique, de la diégèse comme *systeme clos* dans le roman et dans la fiction cinématographique classique, et le principe de non-transparence de la forme par rapport à l'élément de signification. À première vue, si Godard approfondit ainsi une pensée du montage issue des formalistes russes, Marguerite Duras élabore par exemple un rapport au temps anti-dramatique et Philippe Garrel travaille une expressivité de l'image. Si l'on repense à la polémique des années 1960, les films de notre corpus s'affirment ainsi dans la tradition de l'avant-garde travaillant à une critique des formes de l'art.

Pourtant, ils semblent s'écarter de la voie du didactisme brechtien. Outre un réseau thématique qui appartient au champ du lyrisme entendu au sens de son acception courante, notamment autour des problématiques de l'amour ou de l'intime, et une structuration qui se fonde davantage sur la présentation de situations sensibles que sur les péripéties narratives, l'héritage de poètes lyriques est souvent revendiqué. Chez Godard on trouve notamment des citations de Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin ou Hugo par exemple⁹³, tandis que Garrel utilise de nombreuses références au courant surréaliste. Le titre des *Baisers de secours* est ainsi emprunté à Breton⁹⁴ et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* donne à entendre un poème de Desnos. Quant à Marguerite Duras, c'est plutôt au cœur de son écriture, notamment le texte dit en voix *off* dans *Césarée*, que le genre lyrique apparaît clairement. Mais surtout, la rupture avec les principes brechtiens apparaît dans le retour d'effets émotionnels identificatoires. Si la déconstruction du cinéma spectacle et de l'illusion fictive est toujours opérante, une remotivation sensible de l'image apparaît avec éclat.

Comment penser alors l'articulation entre ce retour de la puissance sensible et la façon dont s'élaborent dans les films les enjeux politiques qui y sont thématés ?

⁹² L. Jenny, « L'énonciation lyrique, Méthodes et problèmes », Genève, Département de français moderne, 2003. Disponible en ligne www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique. Page consultée le 14 avril 2016. Nous nous éloignerons de l'idée d'analogie dans la suite de notre développement.

⁹³ Parmi les très nombreuses références, notamment au romantisme, du travail de collage de Godard, on trouve par exemple des fragments de *Mon cœur mis à nu* (qui est repris dans les *Histoire(s) du cinéma*) et des *Fleurs du mal*, ainsi que le poème « L'Éternité » de Rimbaud dans *Pierrot le fou*, et « La vocation du poète » de Hölderlin, cité par Fritz Lang dans *Le Mépris*.

⁹⁴ Il s'agit d'une partie d'un vers de « Tournesol », *Clair de terre*, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 187.

1.1.3.2. *La subjectivité dans la critique du marxisme et la notion de romantisme révolutionnaire*

On peut alors faire un parallèle avec le contexte général de critique du marxisme qui se fait jour après 1968. À l'époque, on note la polarisation de la critique sur la notion de sujet. Dans la tradition d'une relecture marxiste de Freud et d'une remise en avant des acteurs contre les structures, Herbert Marcuse écrit notamment dans la perspective de refonder une théorie esthétique :

[...] la théorie marxiste a succombé à la réification même qu'elle avait [...] combattue [...]. La subjectivité est devenue simple parcelle d'objectivité ; même sous sa forme rebelle, elle a été abandonnée et soumise à la conscience collective. La composante déterministe de la théorie marxiste [réside] dans une notion réductrice de la conscience qui met entre parenthèses le contenu particulier de la conscience individuelle, et par là, le potentiel révolutionnaire de la subjectivité⁹⁵.

Marcuse propose à l'inverse une conception de la subjectivité, non pas comme espace de repli intérieur, mais comme force politique en tant qu'elle recèle ce qui précisément s'oppose aux valeurs bourgeoises : les passions, l'imagination, contre les logiques du profit, de l'efficacité. Cette critique met ainsi en cause le présumé anti-subjectiviste écartant comme bourgeoise une œuvre qui serait marquée de thématiques ou d'un registre subjectifs, qui traiterait par exemple d'un amour, au lieu d'une grève, comme c'est le cas en partie dans les films de notre corpus. Marcuse tente ainsi de dégager la notion de subjectivité de son acception comme sentimentalisme individualiste. Il s'agit pour lui de remettre l'homme au centre de la pensée, non pas dans une pensée de l'individualisme, mais pour permettre plutôt le contraire : de lutter contre l'oppression générale de l'individu, non seulement celle de sa force de travail mais aussi celles de son jugement et de ses perceptions, et de penser une émancipation totale.

Nous pouvons interpréter ces critiques au prisme de la tendance formulée en 1957 par Henri Lefebvre dans *Vers un romantisme révolutionnaire*⁹⁶. Il s'agissait alors de réhabiliter l'influence romantique dans la pensée marxienne dans le contexte d'un parti communiste stalinien, à travers deux axes de caractérisation du romantisme : la référence au passé contre le positivisme de l'avant-garde et la notion de table rase, et

⁹⁵ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique, Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 18.

⁹⁶ H. Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, initialement publié dans la N.R.F. et repris récemment chez Lignes, Paris, 2011.

d'autre part la réhabilitation de la notion de subjectivité dans une conception dynamique. Lefebvre présente ainsi une figure de l'homme comme « en proie au possible⁹⁷ ». Penser le possible, c'est alors aussi réhabiliter les modèles de l'imagination, du rêve, c'est-à-dire des puissances singulières qui étaient proscrites dans le réalisme socialiste, et qu'un art libre et révolutionnaire doit réinvestir. Henri Lefebvre axe notamment une partie de son œuvre sur l'analyse politique de la vie quotidienne, réinvestissant le champ entier de la vie, en s'appuyant notamment sur la tentative surréaliste d'articuler la subjectivité et la critique politique par l'utilisation des apports du freudisme dans une perspective de critique de l'ordre rationnel et par la relecture de Marx au prisme de Rimbaud. Cette voie critique était en opposition totale avec les marxistes orthodoxes qui la dénonçaient comme utopique et individualiste, selon une conception du romantisme comme mouvement bourgeois, centré sur les passions de l'âme personnelles d'une classe élitiste.

Cette acception du romantisme fait l'objet pourtant d'un travail de déconstruction, notamment dans les travaux de Michael Löwy. À partir d'une histoire politique de cette notion menée en 1979⁹⁸, où il part du premier Lukács de la *Théorie du roman* et du socialisme utopiste de Ernst Bloch pour établir une tradition passant aussi bien par des auteurs littéraires comme Hölderlin que par des figures politiques telles que Rosa Luxembourg, Michael Löwy a proposé plus récemment dans un livre co-écrit avec Robert Sayre⁹⁹ une relecture du courant romantique proprement dit, dans le champ littéraire et philosophique. La thèse centrale du livre est que le romantisme se fonde sur une critique de la modernité, comme refus de l'avènement d'une société bourgeoise caractérisée par une conception rationaliste du réel et orientée par un paradigme industriel objectal et marchand. Contre la transformation réifiante des rapports humains dans les nouvelles sociétés industrielles capitalistes, la référence à un passé perdu, plus ou moins mythifié, constitue un au-dehors de cette modernité qui peut entrer alors comme matériau dans la création d'une utopie. On pense ici à la critique faite par Marcuse dans la ligne de l'école de Francfort, qui pointait l'« optimisme souvent unidimensionnel de la propagande¹⁰⁰ » selon une conception positiviste d'un temps linéaire. Löwy résume alors : « Refus de la réalité sociale actuelle, expérience de

⁹⁷ « Vers un romantisme révolutionnaire », *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸ Dans son ouvrage *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, Paris, Le sycomore, 1979.

⁹⁹ M. Löwy, et R. Sayre, *Révolte et mélancolie, le romantisme à contre-courant de la modernité*, *op. cit.*

¹⁰⁰ H. Marcuse, *La dimension esthétique*, *op. cit.*, p. 28.

la perte, nostalgie mélancolique et quête de ce qui est perdu, telles sont les principales composantes de la vision romantique¹⁰¹ ». Notons ici que si le romantisme était considéré au XIX^e comme une avant-garde, Löwy en fait une lecture comme anti-avant-garde, au sens où elle avait pu être pensée notamment dans le maoïsme comme outil culturel de destruction des valeurs anciennes. Face au positivisme du monde moderne, fondé sur la rationalité scientifique et industrielle, les deux auteurs montrent comment c'est à partir d'un détour par le passé ainsi que d'un réinvestissement des ressources subjectives de l'individu, comme la liberté de l'imaginaire, que le romantisme projette la construction d'une nouvelle communauté des hommes, en lien notamment avec la Nature comme puissance non rationnelle¹⁰². À partir de ces principes définitionnels, les deux auteurs soulignent comment le romantisme peut aller d'un côté conservateur droitier, louant les valeurs anciennes de façon réactionnaire comme volonté de revenir en arrière, ou prendre un caractère révolutionnaire, dans une pensée utopique nourrie du détour par le passé pré-capitaliste. Cette synthèse a alors le mérite de renverser la lecture du romantisme comme bourgeois, lecture péjorative qui englobe également souvent le lyrisme, tout en distinguant la multiplicité de ses orientations. Néanmoins, comme le relève Anselm Jappe, l'acception du romantisme devient immense, allant de William Blake à Charles Péguy, de Thomas Müntzer à Victor Hugo. Par ailleurs Jappe relève un défaut de pensée marxiste, quoique les auteurs s'en réclament, du point de vue de la prédominance de la critique de la « sphère de la circulation » au détriment de la sphère de la production¹⁰³, qui conserve l'ambiguïté politique relevée dans le romantisme lui-même : la critique se porte moins sur les structures cachées que sur les modalités empiriques de la marchandisation ou de la financiarisation, pouvant entraîner aussi bien une critique anticapitaliste de gauche que de droite. Si nous n'entrons pas dans le détail de la critique de Jappe, notons que du point de vue marxiste, la question est reposée d'une articulation du romantisme avec l'analyse politique.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰² Anselm Jappe relève à juste titre dans une critique de l'ouvrage de Löwy et Sayre la distinction entre l'idée du non rationnel et de l'irrationnel, distinguant la première comme critique des applications scientifiques et positivistes à l'ordre social, alors que la seconde se prête à des acceptions ésotériques ou mystiques en dehors du champ politique. « Grands et limites du romantisme révolutionnaire », *Revue des livres*, 2, novembre-décembre 2011, p. 35.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 36. L'auteur mentionne notamment le recentrement de la critique marxiste, notamment dans les années 1970, sur la critique de la réification, notion reprise à Marx et nouvellement théorisée par G. Lukács dans *Histoire et conscience de classe*, Paris, Editions de Minuit, 1974, « La réification et la conscience du prolétariat », p. 109-256. Cette notion sera centrale chez Godard, notamment dans *Sauve qui peut (la vie)*.

Pour tenter de sortir de cette impasse, notre thèse sera que dans la perspective d'une lecture politique du romantisme, et dans le questionnement de la notion de lyrisme qui y est attaché, on ne peut pas faire l'économie de distinguer plusieurs traditions différentes. Tout comme la notion de romantisme révolutionnaire se distingue par rapport à l'ensemble du romantisme, nous proposerons une distinction entre un lyrisme subjectiviste et élitaire et un lyrisme politique. Ceci sera l'objet de notre seconde partie. Mais avant, il s'agit de déterminer à partir de quelle conception du politique nous pouvons bâtir notre articulation.

1.1.4. Symbolisme et matérialisme, sujet et objet

Nous avons montré que du point de vue politique, notre corpus de films pouvait sembler proposer une mise en retrait de la critique par un recentrement sur des expériences individuelles, des thématiques intimes, ainsi qu'une émancipation à l'égard du temps de l'actualité, tout en reconduisant un questionnement autour d'enjeux politiques. La notion de romantisme révolutionnaire nous a suggéré une possible remotivation du politique en opposition à une pensée de type positiviste ainsi qu'à un paradigme analytique objectivant, tout en conservant une certaine ambiguïté sur le plan du contenu de l'analyse politique. Pour lever cette dernière, il faut alors proposer un déplacement dans la conception d'un art politique. La question de la subjectivité et le projet de réinvestir le privé, l'intime, comme enjeux d'ordre politique, demandent pour être clairement posés un déplacement de deux concepts : il faut penser le politique au-delà de la politique, mais également au-delà du social, et déplacer la notion de subjectivité à celle de subjectivation. Il s'agit ainsi d'aller contre l'idée de la politique comme domaine séparé, mais aussi de s'opposer à une pensée essentialiste du sujet.

Tout d'abord, nous poserons une définition des rapports de l'art avec le réel. La formulation proposée par Cornélius Castoriadis permet d'écarter le principe d'un art fictionnel, comme monde séparé du réel, tout autant que celui d'un art en régime de continuité immédiate, justifiant notamment une soumission à l'idéologie. Il pose assez clairement un principe d'autonomie-appartenance :

Totalement autarcique, se suffisant à lui-même, ne servant à rien, il n'est aussi que comme renvoi au monde et aux mondes, révélation de celui-ci comme un à-être perpétuel et inexhaustible moyennant l'émergence de ce qui, jusqu'alors n'était ni possible, ni impossible : de l'autre. Non pas : présentation dans la représentation des Idées de la Raison irréprésentables discursivement, comme le voulait Kant ; mais création d'un sens qui n'est ni Idée ni Raison, qui

est organisé sans être “logique” et qui crée son propre référent comme plus “réel” que tout “réel” qui pourrait être “re-présenté”¹⁰⁴.

L'autonomie de l'art est ainsi posée par l'indépendance par rapport aux systèmes logiques et rationalisés du discours, et l'appartenance conçue comme déplacement des éléments du réel qui ne sont pas représentés, mais présentés autrement. Cette organisation fait voir l'autre du réel, qui est aussi le réel. Chez Castoriadis la question de l'art politique n'est pas posée comme telle, c'est plutôt l'idée du « grand » art qui fait l'objet de sa réflexion, comme celui qui dévoile le chaos, qui « déchire les évidences quotidiennes, le “tenir ensemble” de ces évidences, et le cours normal de la vie », en infligeant une torsion au monde réel pour faire voir un « monde plus réel que le monde de la réalité quotidienne¹⁰⁵ ». Si nous retiendrons cette définition comme condition d'un projet politique, comment penser alors le rapport au politique en propre ?

La définition qu'a donnée Jacques Rancière du politique rejoint notre perspective. Il pose ainsi, dans *Aux bords du politique*, le politique comme « la rencontre de deux processus hétérogènes », le premier étant celui du gouvernement qui « organis[e] le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement, et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions¹⁰⁶ », processus que Rancière nomme « police » – et qui recouvre notamment ce que désigne dans son acception courante « la politique » : les affaires des politiciens, la politique pensée comme domaine séparé. On pourrait aussi désigner ce premier processus de façon plus large, pour reprendre la perspective de Castoriadis, comme l'institué. Le deuxième processus, celui de la politique, est celui des pratiques guidées par le présupposé de l'égalité, c'est-à-dire, le processus d'émancipation. Pour nous, ce processus doit être rapporté également à l'effort formulé par Castoriadis : celui de « vouloir une société autonome et juste, où des individus autonomes, libres et égaux, vivent dans la reconnaissance réciproque¹⁰⁷ ». Pour Rancière, le préjugé majeur qui doit être détruit est l'identification de la politique à la manifestation du « propre » d'une communauté :

¹⁰⁴ C. Castoriadis, « Transformation sociale et création culturelle », *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2009, p. 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 137-138.

¹⁰⁶ J. Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁷ « Transformation sociale et création culturelle », *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 38. Notons qu'il ajoute une précision d'importance : « Reconnaissance qui n'est pas simple opération mentale — mais aussi et surtout affect », en faisant référence à la *philia* comme « lien que nouent l'affection et la valorisation réciproques », et dont la forme suprême « ne peut exister que dans l'égalité — laquelle dans la société politique, implique la liberté, soit ce que nous avons appelé autonomie » (*ibid.*, p. 39).

au contraire, elle résulte de processus de déplacement et de subjectivation, c'est-à-dire de la « formation d'un *un* qui n'est pas un soi mais la relation d'un *soi* à un autre¹⁰⁸ », dont Rancière donne un exemple par le slogan de 1968 « nous sommes tous des juifs allemands ». La politique est ainsi non pas la relation entre des sujets mais la relation entre les termes contradictoires qui forment le sujet. Le mouvement de subjectivation, qui redéfinit la notion d'identité, est important pour nous à poser, car il résonne fortement avec la question du lyrisme tel que nous le définirons, contre le sujet identifié à lui-même, et au contraire désaxé, extériorisé. Comme l'écrit Rancière, le lieu du sujet politique est « un intervalle ou une faille : un *être-ensemble* comme *être-entre* : entre les noms, les identités ou les cultures¹⁰⁹ ». Le préjugé posé plus haut recouvre en fait toute l'illusion — ou la manipulation en vue de celle-ci — qui consiste à prendre pour naturel ce qui est institué, c'est-à-dire ce que Rancière nomme le « partage du sensible », la découpe du réel, le partage des parts, sans vide ni supplément, posant une équation *stricte* par exemple entre un individu et une fonction. La politique au contraire manifeste le dissensus, la possibilité de deux mondes en un seul, de deux identités en un sujet, et consiste à poser son propre espace, à intervenir « sur le visible et l'énonçable¹¹⁰ ».

C'est également le travail de l'art que d'intervenir sur cette découpe et de faire bouger les identifications entre perceptions et significations, c'est-à-dire de briser le consensus, que Jacques Rancière définit ainsi:

Ce que consensus veut dire en effet, ce n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens. Le consensus [...] prétend constater seulement ce que tous peuvent voir en ajustant deux propositions sur l'état du monde : l'une dit que nous sommes enfin en paix, l'autre énonce la condition de cette paix : la reconnaissance qu'il n'y a que ce qu'il y a¹¹¹.

En ce sens, le cinéma militant traditionnel, quand il maintient par la forme moraliste du récit un discours surplombant qui identifie ce qui est montré et un sens exclusif qui doit en être tiré, maintient ces identifications. Précisons ici qu'il ne s'agit pas pour nous de travailler contre ce cinéma militant mais d'examiner une autre façon de traiter du politique en cinéma, en prenant au sérieux l'importance de la mise en forme de la matière comme enjeu également du politique.

¹⁰⁸ *Aux bords du politique, op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 241.

¹¹¹ J. Rancière, *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

Mais dans le même temps, partir de cette conception pour examiner les films n'équivaut pas selon nous à entendre uniquement la présentation du politique comme figuration esthétique, dans une perspective post-moderne de travail sur les représentations dégagées d'un enjeu de contenu sémantique. Dans les *Ecartis du cinéma*, Rancière articule clairement les deux faces de la figuration du politique en cinéma :

Il n'y a pas de politique *du* cinéma, il y a des figures singulières selon lesquelles les cinéastes s'emploient à conjoindre les deux significations du mot « politique » par lesquelles on peut qualifier une fiction en général et une fiction cinématographique en particulier : la politique comme ce dont parle un film — l'histoire d'un mouvement ou d'un conflit, la mise au jour d'une situation de souffrance ou d'injustice —, et la politique comme la stratégie propre d'une démarche artistique : une manière d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors. On pourrait dire : le rapport entre une affaire de justice et une pratique de justesse¹¹².

Nous poserons alors deux premiers présupposés pour notre étude. D'une part notre conception du politique en cinéma reposera sur la sortie des enjeux moraux liés à la narration classique et au personnage, au profit d'une ambition interprétative du réel orientée vers l'espace collectif. De la narration autosuffisante du drame de personnages fictifs, il s'agit de faire basculer la polarité interprétative au spectateur. D'autre part, la condition en est alors l'articulation entre les deux acceptions développées par Rancière, la politique comme ce dont parle le film, mais aussi comme stratégie propre de la construction artistique, à travers la construction de figures, dont l'arrière-plan définitionnel est une relecture de la pensée de Jean-François Lyotard¹¹³ qui définit le figural comme un régime de sens qui s'oppose au discours et au modèle de signification par le *logos*.

Dans les films du corpus, plutôt que de proposer une symbolisation par le procès dramatique, il s'agit en effet de dévoiler des configurations d'ordre politique, en les présentant par la matière sensible du film. Ce sont alors davantage des processus dynamiques qui sont travaillés qu'une fixation fonctionnaliste du sens sur les éléments. Le recours au lyrisme à partir de l'adoption d'une structuration de type poétique plutôt que romanesque peut alors expliquer l'assomption d'un statut de l'image qui n'est plus tout à fait le même que dans la fiction traditionnelle, celle de l'« image-mouvement¹¹⁴ »

¹¹² J. Rancière, *Les écartis du cinéma*, op. cit., p. 111. Nous soulignons.

¹¹³ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit.

¹¹⁴ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

chez Deleuze. N'étant plus conditionné par sa place dans le procès dramatique, l'image vaut comme expérience sensible d'où provient la pensée, le sens.

Pour conclure sur ce que nous appelons l'art politique, aussi bien le cinéma que la poésie et les autres arts, il nous faut associer l'idée d'un art à la fois autonome et appartenant au réel, ce que l'expression de Breton concernant le surréalisme, « limites non frontières¹¹⁵ », formulait assez bien, et proprement politique non pas parce qu'il est idéologique et propose un discours devant faire l'objet d'un consensus, même à l'intérieur d'une visée contestataire, mais parce qu'il figure certaines confrontations entre police et politique, par un travail de déplacement par rapport à l'institué.

À ceci, nous devons associer le fait que l'art que nous appelons politique, recèle dans ce travail de déplacement une tentative d'analyse des structures socio-historiques du réel contemporain, en examinant les rapports entre l'individu et les conditions de son existence. Il s'oppose en cela à un cinéma que nous appellerons, selon la critique de Jean Narboni « moral », c'est-à-dire qui place le sens de sa dramaturgie uniquement dans la subjectivité du personnage. Tout en reconduisant une trame narrative, il s'affranchit du système clos de la fiction qui reproduit un système figé de correspondances strictes entre personnages et fonctions, actions et sens. Il opère ainsi à la fois un travail de constat par un effort d'objectivation, et un travail propositionnel d'analyses interprétatives inédites par rapport à des situations et configurations du monde réel, par un travail de *déplacement* dans l'organisation des matériaux de celui-ci. À la forme de l'œuvre est alors également conféré un sens politique, car le travail de l'œuvre est *la construction de nouvelles figures, subversives* parce qu'elles s'opposent à celles instituées et intégrées comme consensuelles. Le cinéma politique se distingue ainsi du cinéma expérimental dont l'objectif, même s'il a des résonances politiques, est d'abord formel, aussi bien que de la fiction de gauche exemplifiée par le cinéma de Costa-Gavras, ou de tout film dont la forme transparente est seulement le support de la thèse. Aussi bien formellement que dans le contenu, ce que nous appelons cinéma politique prétend à la fois à une *analytique structurelle* et à un *jugement de type axiologique* sur les éléments du monde réel, au moyen de son dispositif même qui en offre une *présentation concrète*, figurée, c'est-à-dire ni une théorisation abstraite par

¹¹⁵ A. Breton, « Limites non frontières du surréalisme », *La clé des champs, Œuvres complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 659.

un discours, ni une symbolisation morale, mais une figuration dont le sens se donne sur un paradigme sensible qui n'est plus celui de la signification discursive.

Dans notre étude, au delà de ces principes fondamentaux, il ne s'agira pas de définir ce cinéma politique en dressant une typologie exhaustive de ses caractéristiques. Il est question plutôt de faire ressortir les propositions et interprétations d'ordre politique formulées par les films de notre corpus, afin d'en questionner la pertinence sur le plan politique, et pas seulement de les relever comme formes.

Afin d'examiner comment les films de notre corpus assument de façon exemplaire, car de manière collective et simultanée, une reprise du lyrisme articulée à une telle conception du politique, il faut à présent revenir en détail sur le concept même de lyrisme en histoire littéraire, car il recouvre plusieurs ambiguïtés qui doivent être levées ou du moins dépliées, afin de comprendre comment cette notion de genre peut s'articuler avec la question du réel, et du politique. En effet, outre que l'effort de classification en littérature est toujours lié à une problématique sociale et politique, le lyrisme occupe, dès l'origine antique des classifications littéraires, une place qui éclaire l'enjeu qu'il y a à l'articuler à la question du politique. Par ailleurs il faudra voir comment l'évolution historique de sa classification, de sa compréhension, et de sa pratique en poésie, répond à des moments de crise dans l'histoire politique, et comment sa pratique même, son utilisation, finit par subir, à la fin du XIX^e siècle, une inflexion qui en change radicalement les implications idéologiques. Notre thèse sera que c'est de cette dernière grande mutation du lyrisme, sous l'impulsion en France de Rimbaud, que les films que nous étudions tirent leurs outils et articulent dans une figuration sensible esthétique et politique.

1.2. Historicité du concept de lyrisme en littérature

S'il on a vu les enjeux politiques qu'il y avait à une relecture critique des différents aspects du romantisme, le lyrisme doit également être dégagé d'une conception qui l'enferme dans l'espace subjectif et dans une idéologie conservatrice. Pourtant, cette conception n'est pas infondée et il faut revenir sur les raisons qui ont entraîné un resserrement de la définition du lyrisme sur ces traits qui en réduit la

complexité. Pour cela, nous repartirons des premières apparitions de la notion, en montrant comment elle passe d'une place mineure dans les premières théories du genre littéraire à un statut complexe dans la réception du romantisme. Nous verrons alors comment la définition se recentre sur des traits expressifs et thématiques autour du sujet et des sentiments. Si un aperçu des reproblématisations modernes permet ensuite de voir comment a été remis en cause la prédominance d'un paradigme subjectiviste informé par la philosophie du sujet romantique, et en particulier celle de Hegel, une conception dualiste du sujet par rapport au monde semble maintenue, confinant l'énonciation lyrique dans une réalité spécifique en dehors de tout enjeu collectif. Nous tâcherons alors d'envisager des statuts différents du lyrisme, et en particulier de montrer comme le lyrisme singulier que nous appelons « objectif » constitue un point de dissension précis au cœur du romantisme et de la conception du lyrisme qui en découle.

1.2.1. De la poésie grecque au romantisme

Le lyrisme comme genre est un concept moderne¹¹⁶. Dans l'Antiquité, le lyrisme n'existe pas comme genre en tant que tel. On nomme en revanche aujourd'hui lyrique la poésie de Sappho ou d'Anacréon, par exemple, mais aussi la lyrique religieuse de Pindare ou Théocrite. Cette poésie, quels que soient ses registres, élégie, idylle, ode, ou bien poésie de circonstance, pour les fêtes notamment, est alors indissociable de son caractère musical. Elle est systématiquement chantée avec un accompagnement musical, la lyre en particulier, ce qui est encore le sens de l'adjectif « lyrique » dans « art lyrique » comme art du chant. Nous profitons de ce rappel pour évacuer cette acception de notre définition du lyrisme puisque ce critère du chant est caduc depuis bien longtemps, et qu'il ne recouvre plus qu'une métaphorisation vague d'une musicalité de la langue. Sur cette question, comme le remarque Alessandro De Francesco, la notion de rythme est davantage opératoire¹¹⁷. Si nous pourrions parler de

¹¹⁶ A. Compagnon, « La Notion de genre », en ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>. Page consultée le 6 mars 2014.

¹¹⁷ Nous souscrivons à l'analyse qu'il livre dans sa thèse *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, op. cit., p. 36. « Selon la tradition, la poésie lyrique est celle qui active ou réactive le chant, tandis que l'anti-lyrisme, refusant l'harmonie et la mélodie de la parole au profit de nouvelles formes poétiques, refuserait aussi le chant de la tradition poétique. Mais cela tombe sous le sens de rappeler que la poésie, depuis des siècles, ne chante plus. [...] Il est temps non seulement de distinguer et de continuer à interroger, comme Henri Meschonnic et Jacques Roubaud entre autres l'ont fait, les notions de rythme et de mètre, mais aussi d'exclure de la poésie moderne celle de chant. La chant de la poésie n'est certainement pas celui de la voix fracturée de la poésie sonore, et d'autant moins celui d'une poésie,

composition de type musical dans certains de nos films, c'est ainsi moins selon le modèle du chant que selon une analogie avec la poésie de façon générale, fondée sur ce que Chklovski désignait comme prédominance des traits formels sur la logique sémantique. Par ailleurs, une deuxième remarque importante doit être faite concernant la poésie lyrique grecque. Si une part est profane et se consacre à des vers de circonstance ou aux thématiques amoureuses, l'ode et l'élégie prennent en charge les sujets religieux, chantant les divinités et la nature. Le poète est alors porte-voix du divin, sans existence subjective propre.

Concernant les classifications en genres, il faut rappeler que toute la littérature grecque est versifiée, à l'exception des textes oratoires qui ne sont pas considérés comme productions littéraires, alors que le vers est une marque aujourd'hui du strict genre poétique. Le premier critère de classification, celui de Platon, ne repose ainsi pas sur la forme textuelle, mais s'appuie notamment sur le statut de l'énonciateur, fictif ou pas, et celui de l'énonciation, diégésis, le récit où l'on raconte les actions et les paroles, et mimésis, l'imitation, c'est-à-dire les paroles rapportées au style direct, comme dans le théâtre. Cela donne trois genres : le narratif simple, comme le dithyrambe, où le poète, énonciateur réel, raconte tout, l'imitation stricte, le théâtre, et le genre mixte où tantôt le poète raconte, tantôt imite par la présentation des paroles au style direct, genre qui correspond à l'épopée. Il faut ici rappeler le caractère prescriptif de cette classification dans le champ politique : pour Platon, l'imitation, en tant qu'illusion, doit être rejetée, et les « poètes », entendus comme ceux qui imitent, bannis de la cité. Pour autant, il n'y a pas de genre poétique en tant que tel, et la poésie lyrique n'entre pas dans la classification puisqu'elle n'est ni imitation, ni narration.

Le deuxième moment est celui de la classification aristotélicienne, plus complexe car elle englobe tous les arts imitatifs, notamment la musique, la peinture. La mimésis désigne alors tout ce qui relève de la représentation. Aristote définit l'art littéraire par le terme de poésie, qui caractérise l'utilisation du vers conjointe à la production d'un contenu imitatif (ce qui englobe donc à présent le théâtre et l'épopée, et permet d'exclure les traités philosophiques ou scientifiques écrits en vers). Au critère formel du moyen de la représentation, Aristote ajoute l'objet de celle-ci, noble pour la tragédie, bas pour la comédie par exemple, ainsi que les visées des textes, c'est-à-dire

lyrique ou anti-lyrique, lue avec les yeux ou à haute voix, qui est de toute façon parlée et de fait non mélodique. »

leur rôle dans l'espace collectif réel, catharsis pour la tragédie, exemplification pour l'épopée. Enfin, il garde le critère platonicien du statut de l'énonciateur : le poète qui raconte en son nom, comme dans l'épopée, et celui qui imite, comme en théâtre. La poésie lyrique ne constitue toujours pas une catégorie, pour les mêmes raisons que chez Platon et parce que le système d'Aristote ne recouvre que les arts imitatifs.

Après la théorisation antique, c'est Charles Batteux qui tente au XVII^e siècle de réélaborer un système du genre, en faisant entrer la poésie lyrique dans la catégorie des arts imitatifs par l'argument qu'elle imite des sentiments plutôt que des actions et des paroles. On retrouve le critère de l'énonciation : soit l'énonciation est celle du poète uniquement, c'est le lyrisme, soit elle alterne entre le poète qui narre et les personnages, c'est l'épopée, soit elle est uniquement celle des personnages, c'est le théâtre. Il faut noter ici le caractère de fiction qui est donné à la poésie conçue comme imitation, ce qui permet de la classer au même rang que les autres genres littéraires. Cette équivalence se retrouvera comme présupposé dans la triade romantique lyrique-épique-dramatique. Cette fictionnalité de la poésie, notamment lyrique, est un enjeu majeur, puisqu'il sera au cœur de la contestation moderniste : la voie tracée, à partir de Rimbaud et Mallarmé, par Apollinaire et les surréalistes notamment, et jusqu'à aujourd'hui par une poésie qui réaffirme les propriétés littérales du langage contre la symbolisation, ne fait que s'opposer à l'idée que la poésie est fiction pour affirmer ses potentialités cognitives dans le réel. On peut aujourd'hui poser que ne plus penser la poésie comme fiction va de soi, même si nous reviendrons sur les différentes propositions théoriques qui en découlent.

Chez les romantiques d'Iéna, d'où proviendra la dialectique hégélienne, la triade lyrique-épique-dramatique est élaborée comme modèle évolutionniste et axiologique, étant entendu que les trois genres sont envisagés comme les différents genres de la poésie au sens de la littérature tout entière : le lyrique est le degré le plus bas de la littérature, vu comme un primitivisme car il est notamment compris comme le genre du panthéisme antique. Vient ensuite l'épique, où l'homme tend à l'objectivité, genre qui doit être dépassé par le drame poétique absolu, auquel les romantiques eux-mêmes doivent se consacrer, genre supérieur qui doit opérer la synthèse entre le subjectif et l'objectif, entre le lyrique et l'épique. Cette théorie des trois âges est reprise en France par Hugo dans la *Préface de Cromwell* : « Les temps primitifs sont lyriques,

les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques¹¹⁸ ». On se contentera ici de noter que le genre lyrique est marqué négativement comme celui de la « naïveté ». Chez Madame De Staël, qui façonne toute une théorisation du romantisme, la poésie lyrique est valorisée, mais au prix de son dégageant à l'égard du réel, le verbe « planer » la désignant comme au dessus du réel socio-historique : « La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux ; elle plane sur les pays et sur les siècles¹¹⁹ ». De la définition d'un genre, on passe alors à une description axiologique d'un registre.

Plusieurs conclusions doivent être tirées en ce qui concerne le problème que nous nous posons sur l'articulation du lyrisme et du politique. D'une part, on voit que le genre lyrique n'apparaît qu'à la période moderne, et que la poésie lyrique est reléguée à une place mineure. Chez les Grecs, la caractérisation des genres repose de fait sur les modèles des formes nobles : la tragédie au théâtre, l'épopée qui relate les faits historiques et les actions des héros et des Dieux. Le lyrisme est un genre plus bas, d'abord parce qu'il est de forme courte, et que son objet est de moindre importance dans l'espace de la communauté. On peut voir un rapport entre le silence sur la poésie lyrique chez les Grecs et sa caractérisation négative chez les romantiques allemands du fait de son caractère subjectif comme défaut de place dans la communauté de la cité. En France, on peut objecter que les romantiques tendent au contraire à faire entrer la poésie lyrique dans le champ politique, mais c'est justement en empruntant au genre épique pour en faire une synthèse, comme le fait Hugo dans les *Châtiments* par exemple. Les sentiments personnels qui font l'objet de la lyrique sont en tout cas la marque d'un amoindrissement de l'importance collective et politique du propos. Par exemple Lamartine oscille entre des poèmes d'engagement, dont le propos est explicitement politique sous un mode proche de l'épique, et les poèmes de l'intériorité qui sont ceux d'un repli dans la figure du poète à part, marginal parmi les hommes. On voit ainsi se solidifier une compréhension du lyrisme comme genre subjectif, dégageant de l'historicité des enjeux nobles du politique qui sont pris en charge par l'épique et le dramatique. Son objet est alors les passions de l'âme et de la nature, c'est-à-dire une dimension naturelle et essentielle du monde. Cette acception n'est pas infondée et repose sur une conception forte du sujet comme substance.

¹¹⁸ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2009, p. 34.

¹¹⁹ Germaine De Staël, *De l'Allemagne*, I, Paris, Flammarion, 1968, p. 207.

En effet, avant Rimbaud, à l'exception de l'œuvre d'Hölderlin en Allemagne, la lyrique apparaît comme une poétique du sujet, au sens le plus subjectiviste car la tradition de Lamartine, de Musset, est celle d'un moi absolutisé, qui digère les objets et en présente une expérience singulière, autosuffisante et qui s'écarte du plan de la communauté. Le poète est envisagé sous un prisme mythologique comme un prophète, un élu initié à la vérité qu'il livre comme un mystère, au sens fort. Au contraire, nous verrons que Rimbaud délivre plutôt un mouvement de recherche, et de la même manière Breton et les surréalistes poseront le surréalisme non pas comme un contenu délivré, mais comme une méthode d'investigation du réel, dont l'objectif est d'être appropriable dans l'espace collectif.

On observe en suivant l'évolution de la notion un recentrement sur des caractéristiques thématiques du lyrisme ainsi que sur sa polarisation autour du sujet, au prisme de la théorisation romantique d'un moi absolutisé. C'est cette conception qui prévaut dans une acception courante du lyrisme. Plusieurs tentatives modernes ont néanmoins tenté de retrouver une approche technicienne du genre, qui a permis de reproblématiser la question du sujet lyrique.

1.2.2. Evolutions modernes de la compréhension du lyrisme autour de la question du sujet

Une des premières ressaisies modernes de la notion de lyrisme est opérée dans une nouvelle tentative de classification des genres par Käte Hamburger. Pour tenter de sortir d'une caractérisation du lyrisme en termes de registres d'expressivité, elle oriente sa définition dans une approche linguistique de la spécificité de l'énonciation lyrique. Le terme de lyrisme recouvre alors le genre poétique en général. Hamburger pose deux caractéristiques fondamentales de l'énoncé lyrique. Tout d'abord, il est un « énoncé de réalité¹²⁰ », c'est-à-dire qu'il s'oppose à la fiction du point de vue de l'énonciation : alors que la fiction est une énonciation feinte, qui produit un système d'illusion clos sur lui-même, régi notamment par des conditions de vraisemblance, la poésie ne cherche pas à produire un système d'illusion autonome : l'énonciation est authentique. Hamburger identifie ainsi du point de vue de l'énonciation le genre lyrique avec le genre informatif, par exemple un article d'histoire. Dans les deux cas, le sujet de papier écrivant se reconnaît comme tel dans le réel. En revanche, elle les sépare par le

¹²⁰ K. Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 239.

deuxième aspect de sa définition : dans l'énoncé lyrique, le poids de réalité est dans le sujet plutôt que dans l'objet, c'est-à-dire qu'il porte sur « l'expérience de l'objet plutôt que sur l'objet de l'expérience¹²¹ ». Par exemple, quand Baudelaire écrit « [...] et l'Angoisse, atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir¹²² », ce qui est réel n'est pas l'objet du texte, une idée transformée en personnage de chair qui agit en plantant un fanion sur la tête du poète, mais l'expérience d'angoisse de celui qui dit je, présent ici sous la forme du pronom possessif. Pour Hamburger, l'énonciation lyrique d'une part est réelle, le je sentant est réel, et d'autre part le contenu de l'énoncé est irréel.

Bien que sur cette deuxième partie de la caractérisation, nous aurons à apporter des nuances importantes dans le champ du cinéma, retenons pour l'instant l'idée d'une « énonciation authentique ». Si le concept n'est pas transposable puisqu'il n'y a aucun « je » explicite dans les films, ce qui apparaît en revanche dans la logique de sensation que nous avons évoquée, c'est une sorte de rapport direct, d'expérience, de l'image au spectateur, qui court-circuite la médiation de la narration fictive. L'intérêt de la définition technique linguistique de Hamburger est en tout cas de permettre de s'émanciper d'une définition thématique du lyrisme qui en réduit l'acception autour du sujet comme concept moral.

Si l'on se penche sur les études récentes du lyrisme, on observe qu'elles s'appuient de façon générale sur cet apport de la linguistique, mais une inflexion y est donnée par la réintroduction d'une approche phénoménologique contre le structuralisme. Si la définition de Hamburger tentait d'objectiver la définition du lyrisme, on retrouve alors dans ces études une polarisation sur la notion de sujet. Néanmoins, ces approches permettent de faire dévier la compréhension du sujet lyrique d'une acception romantique, influencée par la philosophie du sujet hégélienne.

Michel Collot écrit ainsi :

Une des voies les plus fécondes offertes à une telle réinterprétation de la subjectivité lyrique est à mes yeux celle qu'a ouverte la phénoménologie, qui envisage le sujet non plus en termes de substance, d'intériorité et d'identité, mais dans sa relation constitutive à un dehors qui l'altère, notamment dans sa version existentielle, qui met l'accent sur son ek-sistence, son être au monde et pour autrui¹²³.

¹²¹ *Ibid.*, p. 243.

¹²² C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1987, p. 75.

¹²³ M. Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 115.

Cette conception du sujet dans l'approche du poétique est assez bien ancrée aujourd'hui, comme point de départ pour penser le sujet autrement que comme un absolu dans lequel le monde est subsumé. Deux voies en effet se distinguent à partir de ce présupposé. La première continue de se placer du point de vue du sujet et d'en faire l'horizon de la théorie. Il s'agit alors d'examiner, comme le fait Michel Collot, comment le je lyrique n'est pas tant une identité et une subjectivité consistante, qui se constitue à la fois comme point d'origine du poème et comme son unique lieu d'existence, qu'un sujet métamorphique et diffracté, qui se construit par son dehors.

La thèse de Dominique Combe, dans cette même perspective, propose de penser alors une valeur « performative¹²⁴ » de la parole poétique : le sujet, dans l'écart d'une double référence entre fiction et autobiographie, entre empirique et transcendantal, crée sa réalité dans et par le poème. Combe parle alors de « sujet métonymique » : « la signification du sujet lyrique rencontre celle du sujet empirique sans se confondre avec elle¹²⁵ ». L'intérêt de ces deux propositions est qu'elles ont permis un premier écart par rapport à la conception romantique du lyrisme fondée sur une idéologie du sujet, et de mettre à bas tout l'arrière-plan idéologico-religieux des théories de la *furor*, de l'inspiration portant les mots dans la bouche du poète-prophète. Mais on voit néanmoins que la frontière entre le sujet et un monde extérieur est maintenue, et que c'est toujours le sujet qui est la ligne de fuite de la théorie, son dehors se déterminant par rapport à lui, et constituant seulement un pendant nécessaire pour ce qu'il faut de distance critique. L'accent mis par Dominique Combe sur la valeur performative de la parole poétique fait notamment porter cette valeur sur la création du sujet par sa parole, et non, comme nous voulons le faire, sur le réel tout entier. Pour notre part, nous refusons l'idée de fiction dans la définition que nous proposerons du lyrisme objectif, et du même coup l'idée d'un sujet double : pour nous il faut penser comme absolument réelle l'instance lyrique. Cela n'a pas pour conséquence de la penser comme homogène, identique à elle-même selon le modèle hégélien du sujet, mais il n'y a pas une fiction et une vie réelle : pour nous, le sujet est dans le réel.

La deuxième perspective, qui s'appuie sur les productions poétiques de l'époque contemporaine, opère alors un renversement radical en refusant de se placer du point

¹²⁴ D. Combe, « La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *ibid.*, p. 63.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 56.

de vue du sujet, pour construire l'idée d'un continuum total où il n'y a pas le sujet et l'extérieur, mais le réel. C'est la proposition soutenue par Alessandro De Francesco dans sa thèse *Pour une théorie non-dualiste de la poésie*. Ce dernier radicalise les deux affirmations respectives de Rimbaud et Mallarmé sur le sujet de la parole poétique, « Je est un autre¹²⁶ » et l'idée de « la disparition élocutoire du Poète¹²⁷ », en développant le concept d'« a-suJEt », caractérisé par une « inappartenance anti-psychologiste¹²⁸ », qu'il oppose de façon absolue au sujet lyrique. Il propose également, en suivant Jean-Marie Gleize, d'opposer la « littéralité » au lyrisme. Il rejette alors en ces termes la possibilité de penser à l'intérieur de l'espace du lyrisme un sujet éclaté et jeté dans le monde, ainsi qu'une continuité qui invaliderait la dualité sujet-monde :

[...] l'éclatement du sujet lyrique montre non seulement, comme nous le verrons, la désindividualisation positive de son extériorisation, mais aussi la désindividualisation négative incarnée par le crime archétypal de la modernité : la Shoah. Le sujet – et le sujet poétique de surcroît – n'est pas forcément retrouvé dans son éclatement, il est aussi simplement et brutalement effacé par l'histoire. Dans les deux cas, il est difficile d'accepter de concilier, comme Michel Collot cherche à le faire ici, ce double éclatement au sein d'un paradigme lyrique. Si le sujet est « hors de soi », s'il est désindividualisé et jeté dans le réel (nous parlerons à ce propos d'un a-suJEt), s'il est étalé dans son flux anti-psychologiste et anti-identitaire ou encore s'il est effacé et anéanti, il ne peut plus être qualifié de lyrique au sens originnaire de ce terme. À la limite, le lyrisme peut être maintenu au sens où l'entend Lacoue-Labarthe en relation à Celan, comme lyrisme de la « douleur » du réel-monde-histoire. La limite a été dépassée, le sujet lyrique est devenu autre chose, il n'y a plus de lyre, plus d'harmonie, plus de forme saisissable. Le sujet est comme un rhizome deleuzien [...], un organisme sans forme prédéfinie et sans hiérarchies¹²⁹.

Si nous nous sentons proches de cette perspective, il nous semble qu'elle englobe sous le terme de lyrisme des voies assez divergentes qu'elle simplifie sous l'expression « sens originnaire du terme » pour l'exclure du champ théorique. Ainsi quand De Francesco écrit souscrire aux mots de Christian Prigent : « évacuer la position spontanément “lyrique” (la plénitude du sujet et l'expressivité sensible) et son envers « formaliste » [...]»¹³⁰, la parenthèse réactive une définition *a minima* du lyrisme. Penser le lyrisme comme plénitude du sujet et comme expressivité doit être remis en question. Il est évident que l'objet de De Francesco est de fournir une théorie pour

¹²⁶ A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 343.

¹²⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2003, p. 211.

¹²⁸ A. De Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, op. cit., p. 38. L'a-suJEt est aussi bien sûr caractérisé, dans la poésie qui fait l'objet de son étude, par son absence explicite dans la lettre du poème. Il n'y a plus de je qui se pense et se dit comme « je » dans le poème.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39

penser spécifiquement la littéralité dans la poésie contemporaine. Dans ce cadre-là, ses catégories se justifient, mais il nous semble que l'on peut contester son affirmation qu'un sujet éclaté fait sortir du paradigme lyrique, car il entend selon nous ce dernier dans son acception romantique. Nous essaierons pour notre part de dessiner les caractéristiques poétiques d'un basculement initié par une autre voie lyrique, notamment à partir de Hölderlin et Rimbaud, qui précisément entre en contradiction avec certaines caractéristiques que De Francesco, et beaucoup d'autres, prêtent au lyrisme, tout en présentant des formes qui nous semblent découler de l'évolution du sujet qu'il décrit. Pour autant, la tentative de sortir d'un dualisme entre le sujet et le monde extérieur nous semble devoir être retenue.

Au terme de cet aperçu, nous poserons donc que la pensée du lyrisme comme une poétique soit de l'intériorité, soit déterminée par la prédominance du sujet, en reste à une définition médiatisée par le romantisme qui nous semble insuffisante, en particulier pour penser le lyrisme en cinéma. En effet, il nous semble impossible de transposer telle quelle une pensée linguistique de l'énonciation en cinéma, pour la simple raison qu'il s'agit d'un *medium* machinique, ce qui conduit souvent à se recentrer sur une acception du lyrisme soit thématique, soit liée à un paradigme subjectiviste qui reconduit les présupposés centrés sur l'idée de l'intériorité et de l'expressivité.

L'élaboration théorique de Hamburger et notamment l'idée d'une énonciation « authentique¹³¹ » nous apporte quelques pistes en cinéma, par différenciation avec le système clos et feint de la narration. La plupart des films que nous étudions revendiquent en effet une valeur de réalité qui s'oppose à la réalité feinte de la narration romanesque. Ils peuvent utiliser notamment une valeur documentaire de l'image, les répétitions du quatuor par exemple dans *Prénom Carmen*, le quasi temps réel de *Nathalie Granger*, ou encore le brouillage entre fiction et document chez Garrel. Par ailleurs, ils font jouer le plan de façon hétérogène par rapport au système de la fiction, comme les plans de ciel ou de mer chez Godard, ou les images mentales chez Garrel. Il ne s'agit plus de fabriquer l'illusion fictive par la représentation d'un monde clos, mais de présenter des configurations d'éléments de natures différentes. Ces types de plans que nous appelons « à valeur de réel » tendent à n'avoir plus comme médiatisation que

¹³¹ K. Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 56.

celle du *medium* cinématographique, l'enregistrement au travers d'une machine, puisque la logique narrative est remplacée par une pratique objective du montage. La rupture de l'illusion de nécessité produite par l'enchaînement narratif fait apparaître le plan comme indice de la réalité de l'instance créatrice extérieure, qui ne cherche plus à disparaître derrière le système auto-générateur de la fiction. De ce basculement résulte un statut changé du plan et de l'image : débarrassé de sa valeur relative à l'intérieur du système logique et symbolique de la fiction, le plan retrouve une valeur pour soi qui réactive la propriété intrinsèque du médium, l'enregistrement du réel par opposition à sa représentation et à sa transformation symbolique. On pourrait dire que ces films trouvent l'espace fictionnel pour le mettre en rapport avec son extériorité, avec le réel. Pour opérer une transposition de l'idée d'énonciation authentique de Hamburger, il faut faire passer la polarité du réel de l'énonciation au réel du montage. On peut ainsi sortir d'une pensée de la subjectivité de l'auteur-cinéaste au profit d'une pensée du geste. Par ailleurs, l'idée du sujet éclaté développée par De Francesco nous semble davantage pertinente pour penser le cinéma parce qu'elle s'émancipe de la centralisation symbolique de la logique sémantique au profit de la matérialité des productions poétiques. Elle permet ainsi de repenser le potentiel créateur du lyrisme dans le réel au-delà de la seule constitution d'un sujet de parole. Par rapport à la définition de Hamburger, c'est l'idée du contenu de l'énoncé comme irréel qui peut alors être reproblématisée et questionnée.

À partir de cette remise en cause du paradigme subjectif du lyrisme, il nous faut néanmoins repenser également le statut propre de l'image qui en découle. Il ne suffit pas qu'il y ait un montage non transparent ou des images émancipées de la symbolisation narrative pour qu'il y ait lyrisme. Si l'on pense au cinéma de montage des russes par exemple, on voit la différence entre le montage des attractions chez Eisenstein et la mise en rapport d'éléments hétérogènes chez Godard, par exemple le quatuor répétant et le casse de la banque dans *Prénom Carmen*. Chez Eisenstein, l'image est intégrée à la logique sémantique du système de la fiction par sa valeur métaphorique. Ainsi, le poids de réalité est ici dans l'objet du discours. Nous ne pensons pas alors qu'il soit possible de parler alors de lyrisme comme on le fait parfois, mais bien d'épique, au sens le plus canonique : une narration présentant des héros et des actions dans le champ de la communauté, et qui utilise des effets émotionnels à des fins d'exemplification et d'apprentissage. Ce n'est pas parce qu'il y a un souffle émotionnel

et une recherche de la beauté plastique qu'il y a lyrisme. Néanmoins, comment penser alors l'effet émotionnel qui entraîne souvent la qualification de lyrique au-delà d'un simple registre impressionniste ? Le lyrisme est-il forcément lié à l'idée d'une plénitude émotionnelle ?

1.2.3. Penser un lyrisme objectif au-delà de l'intériorité

Si la critique d'ordre linguistique d'une conception romantique du lyrisme nous a permis d'en souligner des traits objectifs et de nous affranchir d'un prisme subjectif, il faut néanmoins en venir à ce que l'on peut appeler grossièrement le contenu du lyrisme. Souvent, lorsque l'on parle de lyrisme il y a l'idée d'un effet de plénitude sensible produit par une composition harmonieuse, qu'il s'agisse de déploration mélancolique ou d'ode au réel. Quand De Francesco souligne l'incompatibilité du lyrisme avec l'idée d'un sujet éclaté, c'est ainsi parce selon lui il n'y a plus de « plénitude du sujet » et qu'« il n'y a plus d'harmonie¹³² ». Cette conception explique la difficulté à penser alors un rapport du lyrisme au politique : si l'œuvre présente une réalisation harmonieuse qui produit une impression de plénitude émotionnelle, où pourrait surgir la révélation critique du dissensus ? Il nous semble que l'on puisse alors encore une fois chercher d'autres voies à l'intérieur du lyrisme, qui permettent de penser l'impression de plénitude autrement que comme repli dans un espace imaginaire subjectif ou comme dévotion au réel. Il faut alors basculer de l'idée d'une expressivité du sentiment à celle d'une figuration de la pensée.

Il s'agit ainsi de penser la manière dont le lyrisme, à partir d'une déviation par rapport au paradigme expressif, peut proposer une création de formes, qui nous ramène à l'idée de figures que l'on avait abordée en conclusion de notre parcours sur l'art politique, comme régime de sens qui s'oppose au discours et au modèle de signification par le *logos*. Cette conception nous permet de penser le lyrisme au-delà de l'expressivité du sentiment au profit d'une création de formes objectives de pensée du réel. Laurent Jenny a donné une étude de ce basculement de la notion d'intériorité à celle de figuration extérieure de la pensée dans son ouvrage *La fin de l'intériorité*, qui se place dans la perspective d'une étude des avant-gardes. Il avance ainsi la thèse que le passage

¹³² A. De Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, op. cit., p. 38. Voir *supra*.

du XIX^e au XX^e siècle voit une « extériorisation progressive de l'intériorité romantique¹³³ », qui avec le surréalisme, « s'évad[e] du strict plan esthétique » pour assumer sa place dans le champ éthique. Jenny s'appuie sur Rancière pour développer les ressorts de cette tâche de figuration de la pensée : l'effondrement du système de la représentation, issu d'Aristote, qui allait avec le principe de fiction, et la soumission de cette fiction à un acte social, la visée perlocutoire des œuvres. C'est désormais le langage lui-même, l'écrit, qui prime. À partir des *Calligrammes* d'Apollinaire, Jenny caractérise alors cette nouvelle figuration de la pensée :

La "pensée poétique" [...] n'exprime plus spécifiquement aucune intériorité, elle se compose dans l'extériorité d'un plan où viennent se présenter indifféremment des aspects du monde extérieur et des "pensées", des perceptions et des vécus psychiques. Elle propose un nouvel espace de représentation qui n'est plus régi ni par des normes « imitatives », comme dans le système classique, ni par des normes "expressives", comme à l'époque symboliste. Quant au surréalisme, [...] le champ de la révélation automatique s'élargit du texte à la vie, envahissant la totalité des apparences jusqu'à en faire un vaste paysage psychique où s'effondre la distinction entre intériorité et extériorité¹³⁴.

C'est ensuite dans l'étude de Mallarmé que son développement de l'idée d'une « figure de la pensée », toujours avec l'apport conceptuel de Rancière, est le plus convaincant. Il part de l'idée de la musique, conçue par Mallarmé, non pas comme une voix profonde de l'être, comme la « délivrance d'une plénitude ontologique », mais comme « jeu de rapports intellectualo-sensibles¹³⁵ », dans le contexte d'une métaphysique de l'absence, exprimée dans la formule fameuse « l'absente de tous bouquets¹³⁶ ». Il montre alors dans une lecture historique, comment le paradigme musical de l'époque symboliste, fondé sur sa réception par Schopenhauer comme « accomplissement le plus radical de "l'expression de la pensée", pensée conçue comme intériorité "idéale" ou sensible¹³⁷ », change de nature chez Mallarmé en glissant vers le paradigme de la spatialité. Il développe ensuite ce paradigme visuel, l'idée de « la musique dans les lettres », en montrant que dans le *Coup de dés*, ces rapports intellectualo-sensibles sont présentés constituent alors l'espace de la pensée, le « plan de configuration où se disposent les signes dont la pensée pense les relations ». Il

¹³³ L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 14. Précisons ici que nous ne sommes pas d'accord avec la lecture que fait Jenny du surréalisme comme créateur d'un seul « paysage psychique ». Cela aura son importance dans l'étude de l'héritage surréaliste chez Philippe Garrel. Nous gardons seulement de ce passage l'idée de l'effondrement de la distinction entre extériorité et intériorité.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 60

¹³⁶ S. Mallarmé, « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », *Œuvres complètes*, vol. 2, op. cit., p. 678.

¹³⁷ L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 13.

complète cette présentation de la figure de la pensée par son envers, en proposant une définition de la pensée *comme figure*, c'est-à-dire « libre jeu de relation entre les signes¹³⁸ ». N'imitant ni actions ni actes de paroles, le poème sort alors du système de représentation pour une régime de présentation. Si, dans le cas de Mallarmé, il s'agit de présenter des idéalités que Jenny affirme « dépourvues de tout contenu ontologique », ce qui n'est pas le cas dans notre corpus, à la fois poétique et cinématographique, nous reprenons à notre compte cette idée de présentation d'une figure qui est une pensée.

Dans le cadre de notre étude il s'agit pour nous de voir comment le passage du travail de l'expressivité à celui de la figuration, s'il n'est pas l'enjeu du lyrisme en général, notamment le lyrisme romantique, est bien la tâche de ce que nous nommons lyrisme objectif. Si Jenny l'observe dans le contexte du modernisme et des avant-gardes, il s'agit pour nous d'examiner comment le travail de création de formes, s'il est dégagé de la notion d'expressivité, peut maintenir une adhésion lyrique par l'expérience sensible. *Le lyrisme objectif pour nous consiste justement à associer la figuration objectivée de la pensée, qui tire vers une idéalité, et un matérialisme sensible de l'expérience de cette figure.*

Comment penser alors l'expérience au-delà d'une dimension individuelle, pour la repenser dans le champ collectif, et concevoir une expérience qui ne soit pas une propriété subjective, mais un déplacement hors de soi ?

C'est Philippe Lacoue-Labarthe qui peut nous permettre, dans une autre perspective, de penser la notion d'expérience proposée au récepteur de l'œuvre au-delà d'un simple « vécu ». Dans le cadre d'un texte sur Hölderlin et Celan, et plus généralement sur la tradition et la pensée allemande, il part des moments poétiques incarnés par les deux poètes, celui de la fuite des dieux pensée par Hölderlin et menant à la fameuse question « À quoi bon des poètes ? », et la Shoah, face à laquelle Paul Celan assume la question de la possibilité de la poésie. Ces deux moments conjoints marquent à la fois qu'il n'y a plus de transcendance, et que le monde moderne est le monde de l'accomplissement et de la fin du savoir, de la *technè*, ce qui rend nécessaire de « réinaugurer l'histoire, rouvrir la possibilité d'un monde et préparer, car cela seul pourrait "sauver", l'improbable, l'incalculable venue d'un dieu¹³⁹ ». Le paradigme

¹³⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁹ P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 16.

politique est celui d'une pensée messianique, issue de la poétique celanienne et de la pensée de Walter Benjamin.

En étudiant chez Celan l'énigme d'une langue qui tente de s'arracher au langage en interdisant toute herméneutique, rendue impossible par l'« impossible possibilité » d'Auschwitz, et qui creuse le langage jusqu'à la limite de sa rupture, Lacoue-Labarthe envisage une tâche de la poésie qui pense la possibilité même du sens, et du je qui porterait ce sens : « La question que je me pose est donc bien celle du sujet : cancer du sujet, *ego* ou masses. Parce que c'est d'abord la question de qui pourrait aujourd'hui (*heute*) parler une autre langue que celle du sujet et témoigner de — ou répondre à — l'ignominie sans précédent dont fut — et reste — coupable "l'époque du sujet"¹⁴⁰ ». La seule possibilité de la poésie est alors celle de l'extase, « vertige qui n'est pas celui de l'exaltation du sujet comme le pense toujours l'interprétation courte du lyrisme, mais celui de sa perte, ou plutôt de l'« oubli de soi »¹⁴¹ ». Il avance ainsi l'idée que la poésie se propose comme une expérience au sens d'une *Erfahrung*, c'est-à-dire non pas un vécu (*Erlebnis*), mais une épreuve. Chez Celan, cette épreuve est celle du néant, de la douleur, de la solitude et l'absence de sens. « La douleur [...] est ce qui atteint et touche le "cœur", le plus intime de l'homme, cet intérieur extrême où, dans sa singularité presque absolue (dans son ab-soluité), l'homme — et pas un instant le sujet — est pure attente d'un autre, espoir d'un dialogue, d'une issue à la solitude¹⁴² ». Le cœur politique de la compréhension de Celan par Lacoue-Labarthe est alors justement le refus de l'hégélianisme, l'idée que le poème, rendant étrangère sa propre langue, jetant hors de soi le sujet, ne résout pas la dialectique entre le propre et l'impropre, le familier et l'étranger, l'identité et l'altérité, mais maintient comme tel le paradoxe et l'espoir toujours potentiellement désespéré mais impératif de la rencontre :

Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin en face de lui. Il est à sa recherche, il ne s'adresse qu'à lui. [...] Le poème devient [...] le poème de quelqu'un qui est en train — encore en train — de percevoir, qui est tourné vers ce qui est en train d'apparaître, et qui interroge cette apparition, lui adresse la parole ; cela devient un dialogue — souvent c'est un dialogue désespéré¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴² *Ibid.*, p. 48.

¹⁴³ Paul Celan, *Le méridien*, cité par P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 93-94.

On peut alors entrevoir la relation d'une telle conception du langage poétique avec l'idée de subjectivation que l'on avait avancée comme enjeu d'un art politique à partir de Jacques Rancière.

Nous retiendrons donc pour notre définition du lyrisme l'idée de sortie de soi comme possibilité d'existence du sujet et celle du mouvement qui imprime sa marque au poème : celui de l'« en train de percevoir » que nous élargissons à un « en train de se donner à percevoir ». Ce mouvement de saisie qui lie l'intelligibilité et la sensation, est celui là même de la création d'une figure de la pensée. Il est le contraire d'un lyrisme de la délivrance d'un contenu subjectif arrêté. Ce mouvement est ce qui fonde l'espoir d'une rencontre dans le lieu étrange, l'« utopie » écrit Celan, du poème et du réel. Le lyrisme serait alors ce mouvement, cette croyance matérielle qui fait passer le poids de réalité que Hamburger mettait dans l'énonciation à l'espace du réel entier, ce que Lacoue-Labarthe formulait en écrivant que de la poésie « troue la vie¹⁴⁴ ». Il nous semble que nous pourrions trouver chez les cinéastes de notre corpus, en particulier Duras et Godard, une telle notion d'expérience au sens d'éprouver, à la fois comme un sentir qui serait la forme de l'appréhension cognitive produite par ce lyrisme, et comme mise à l'épreuve. Dans notre étude de Marguerite Duras, on pourra observer un héritage souterrain de cette pensée, à travers un lyrisme du manque, de la douleur, et d'un effort de subjectivation hors de soi. Par ailleurs, nous développerons l'idée qu'elle travaille, de même que Godard d'une autre manière, la négativité fondamentale de l'après-Auschwitz, sous une forme propre au médium cinématographique qui est celle de l'élargissement du gouffre de la collure du montage. Loin d'être seulement une expérience de plénitude du sentiment, le lyrisme peut également donner à sentir l'expérimentation de la béance, du néant, de la possibilité du sens.

Pour penser un lyrisme qui pourrait s'articuler au politique, il faut donc en distinguer une modalité figurale, qui propose une objectivation des formes de la pensée. Néanmoins, ce lyrisme s'oppose à la voie littérale qui est souvent associée à cette conception formelle de la poésie, celle tracée par la poésie auto-référentielle. Mais il nous semble qu'elle ne s'y oppose pas pour les raisons qui sont souvent avancées. Chez Alessandro De Francesco, on voit une opposition entre poésie autoréférentielle comme pensée du langage en propre, là où la poésie lyrique est « harmonie », où ne surgit pas

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

de remise en question de l'organisation même de la langue. De même, dans un colloque sur la poésie contemporaine, on trouve exprimée cette opposition : « La poésie littérale est une poésie expérimentale où les mots sont des outils, et remet en cause l'idée même de poésie. À l'inverse, dans la *poésie lyrique*, la parole est réappropriée par un sujet, qui passe au premier plan¹⁴⁵. » Si l'on a vu comment il était possible de penser le lyrisme au-delà d'une primauté du sujet tout autant que d'y observer un usage réflexif du langage, contre une conception idéaliste de la langue comme immédiate, on peut également envisager l'expérience sensible qu'il propose en termes de mouvements de subjectivation, et non plus d'identification subjective. Contre le consensus de l'identification, cette figuration se donne à sentir comme expérience inédite à la fois intellectuelle mais aussi sensible.

Le geste poétique lyrique ne serait ainsi plus seulement une récupération du monde dans la subjectivité comme image finale, mais une tentative dynamique d'élucidation du monde réel. Martine Broda¹⁴⁶ avait esquissé un déplacement de cette sorte en caractérisant le lyrisme non plus du point de vue fixe du sujet mais autour de la notion de « désir » comme mouvement vers le monde. Son opération n'est plus seulement une extériorisation de sentiments intérieurs, mais un effort vers l'abstraction, vers une objectivation figurale ayant pour conséquence de constituer l'expérience de l'image et non l'élément sémantique comme vecteur matériel du sens dans une articulation de l'abstrait et du concret, de la figure de la pensée et d'une puissance sensible. Il nous semble que l'on peut alors parler en reprenant Deleuze de « logique de la sensation¹⁴⁷ ». La sensation n'est pas alors à entendre sur un modèle sentimental et intérieur, mais comme une perception du geste artistique qui propose au récepteur un sens qui n'est pas un contenu de signification sur le modèle discursif. Deleuze en propose une définition en citant Francis Bacon parlant d'une peinture qui « touche directement le système nerveux¹⁴⁸ ». C'est la sensation qui est alors le référent de la « Figure » de l'œuvre et non plus l'« objet »¹⁴⁹ : « La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit directement sur le système nerveux, qui est de la

¹⁴⁵ C. Saunier, « États de la poésie contemporaine », *Acta fabula*, vol. 8, n° 5, Octobre 2007, URL : <http://www.fabula.org/acta/document3573.php>, page consultée le 12 septembre 2017.

¹⁴⁶ M. Broda, « Le lyrisme dans la théorie des genres », *L'amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, op. cit., p. 15-29.

¹⁴⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁹ *Ibid.*

chair. Tandis que la Forme abstraite s'adresse au cerveau, plus proche de l'os¹⁵⁰ ». Cette polarisation sur la sensation peut apparaître comme une reformulation moderne et objectivante de l'expression baudelairienne de « manière lyrique de sentir¹⁵¹ », qu'il définissait comme élargissement et « dilatation¹⁵² » de la perception, en soulignant les « moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence intensément augmenté¹⁵³ ».

Il semble que l'impression de plénitude donnée alors par le lyrisme ne vient alors pas d'une plénitude du sujet, ni de l'expression harmonieuse de son expérience subjective, mais d'une adhésion sensible à l'opération créatrice, à l'énonciation ou au geste cinématographique qui élabore la figure. Nous reconnaitrons le lyrisme comme la croyance en ce geste comme geste de réel, appartenant à l'espace collectif comme proposition d'interprétation et de pensée du réel, et non pas comme un geste artistique confiné à l'espace de l'œuvre. Le lyrisme ne provoque ainsi pas une adhésion naïvement positive au réel et à sa représentation dans l'œuvre, mais une adhérence au réel du geste de création, comme opération plutôt que comme contenu sémantique arrêté. On pourrait aussi dire qu'il résulte d'une affirmation de la valeur à la fois cognitive et créatrice de ces formes dans le réel.

À partir des différentes options que nous avons retracées, il s'agit à présent de développer ce que nous appelons lyrisme objectif, à la fois à partir des pistes que nous venons de proposer, mais aussi d'en examiner les procédures concrètes afin de voir les parallèles que nous pourrions établir avec celles de notre corpus de films.

1.3. Figures du lyrisme objectif : principes de Hölderlin, poésie rimbaldienne, réception surréaliste

Le lyrisme singulier qui sera notre objet est un enjeu et un point de dissension précis au cœur du romantisme. Les principes de Hölderlin et de Rimbaud, puis ceux qui seront théorisés et mis en œuvre par le surréalisme, proposent à la fois une critique du

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵¹ C. Baudelaire, « Théodore de Banville », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 164

¹⁵² *Ibid.* « Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élance en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute. » Notons que le paradigme de Baudelaire reste ici intérieur, comme expérience individuelle du sujet.

¹⁵³ C. Baudelaire, « Fusées », *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 658.

romantisme qui les font sortir du champ défini par Löwy et Sayre, et une déviation poétique qui met en crise le lyrisme. Leur poétique s'émancipe en effet d'une polarité subjective, qu'ils remettent en question de manière différente, à partir d'un même mouvement de destitution du sujet dans sa conception hégélienne, comme centralité homogène et consistante. Si Hölderlin avait accordé la primauté au langage comme médialité sur le sujet, le « Je est un autre » de Rimbaud oblitère l'illusion d'une maîtrise rationnelle du sujet sur lui-même. La parole poétique n'est alors plus ressaisie par la synthèse conceptuelle et sémantique du je, mais s'autonomise, soit dans sa matérialité, soit dans le primat accordée aux « visions » dont le poème suit alors la logique sensible. Ce versant critique du lyrisme se fonde alors sur un basculement du primat de la subjectivité à une conception mouvante du sujet, créée par la perception des objets extérieurs, et sur le passage d'un paradigme de l'expressivité de sentiments à celui d'une matérialisation de la sensation ou de la pensée. La rupture d'une conception immédiate de la langue permet alors de remettre en jeu le poème dans un espace critique et collectif. Si l'on peut observer le maintien parfois de thématiques romantiques, telles que la mélancolie ou l'amour, elles sont alors reformulées en dehors de l'espace de l'intériorité. Par exemple, nous pourrions observer que l'idée de la perte, expérience centrale du romantisme selon Löwy et Sayre, apparaît davantage comme travail de la négativité d'un devenir historique chez Hölderlin que comme expérience individuelle. Si l'étude de ces poétiques permet alors de penser le travail de figuration de la pensée par une remotivation de l'image comme sensation dans les films de notre corpus, nous développerons avec les surréalistes l'idée de la croyance en la valeur à la fois cognitive et créatrice de réel comme spécificité du geste lyrique. Si Hamburger affirmait que toute la valeur de vérité est contenue dans le sujet, il nous semble que Hölderlin comme Rimbaud, et plus tard les surréalistes, feront porter une valeur de réel dans les figures construites par le poème. Il s'agira à partir du surréalisme de penser un nouveau statut de l'image en cinéma en reprenant la définition donnée par Reverdy de l'image poétique comme « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées¹⁵⁴ », définition notamment reprise par Godard. Dans cette conception dialectique et subversive de l'image, le travail de mise en rapport d'éléments hétérogènes du réel semble rejoindre alors un projet de remise en cause du « partage du sensible » dans un effort de matérialisation des opérations d'une pensée émancipée.

¹⁵⁴ Nous reviendrons en détail sur cette définition et ses implications.

1.3.1. Hölderlin. La pensée de la césure contre l'idéalisme, le primat du langage sur la synthèse du sujet

Si l'on retourne aux racines allemandes du romantisme, on trouve théorisée une scission entre subjectivisme et objectivisme par le dissident de l'école d'Iéna, Friedrich Hölderlin. Dans son essai sur le lyrisme *L'amour du nom*¹⁵⁵, Martine Broda analyse le passage chez le poète allemand du style de l'élégie, caractéristique des premiers poèmes consacrés à la tragédie personnelle de la perte de Diotima, la femme aimée, à celui de l'hymne. Dans les derniers poèmes, le je s'efface alors, soit en disparaissant de la lettre du texte, soit en devenant porteur de la voix d'un autre. Dans le poème « Si de très loin...¹⁵⁶ », un des derniers poèmes consacrés à Diotima, le je qui parle n'est plus le poète, mais Diotima s'adressant au poète, qui n'est plus que le « tu ». Broda montre alors la scission entre le *Frühromantik*, qui se constitue essentiellement autour de la philosophie du Sujet des poètes philosophes, notamment Schlegel et Shelling, et de Hegel, et Hölderlin, qui reprenant les Antiques, et notamment la lyrique pindarique, cherche au contraire une lyrique de la destitution du sujet.

Cette orientation de la poétique de Hölderlin s'incarne particulièrement dans son intérêt pour la figure d'Empédocle, philosophe grec présocratique d'Agrigente. Ce dernier développait une philosophie de la nature, appelée le grand Tout, à travers laquelle l'homme pouvait avoir un rapport direct au divin. La légende veut qu'il se soit jeté dans l'Etna, dans un geste de fusion avec le grand Tout qui incarne cette destitution du sujet. Mais Hölderlin voit également dans cette figure le porteur d'une utopie politique de type communiste, à la fois parce qu'il récuse l'intermédiation des prêtres dans le rapport avec le divin, et qu'il récuse la hiérarchie politique entière. Dans sa tragédie, Hölderlin le montre refusant le commandement de la ville d'Agrigente qu'on lui a proposé, en affirmant « le temps des rois est passé », et en tenant un discours qui apparaît comme une utopie politique :

[...] alors tendez-vous les mains
à nouveau, donnez la parole et partagez le bien
ô alors vous bien-aimés – partagez action et gloire,
comme de fidèles Dioscures ; que chacun soit
comme tous, – comme sur de sveltes colonnes, que repose
sur de justes ordonnances la vie nouvelle
et que la loi affermisse votre alliance.
Alors ô vous génies de la cheminante

¹⁵⁵ M. Broda, *L'amour du nom*, op. cit., p. 31 et suiv.

¹⁵⁶ F. Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 1021-1022.

Nature ! alors, vous sereins [...]
le peuple libre vous invitera à ses fêtes,
hospitalier ! pieux ! car en aimant
le mortel donne le meilleur, si elle ne lui ferme
et rétrécit pas la poitrine, la servitude¹⁵⁷.

Empédocle apparaît ainsi, à partir du rejet d'un principe individuel, comme faisant le pont entre la sphère de la Nature et la communauté politique, en proposant l'idée à la fois d'un égalitarisme et d'un dépassement de l'État qui rappelle le manifeste politique connu sous le nom de *Plus ancien programme de l'idéalisme allemand*¹⁵⁸. Comme l'analyse Pierre Hartmann¹⁵⁹, l'utopie d'une communauté égalitaire, à la fois en esprit mais aussi matériellement, dans le partage « du bien », traverse ainsi l'œuvre de Hölderlin.

Par ailleurs, dans le *Fondement d'Empédocle*¹⁶⁰, texte théorique accompagnant sa tragédie, Hölderlin propose une théorisation poétique qui apparaît en correspondance avec les principes qu'il souligne chez Empédocle. La dialectique entre le sujet intérieur et le grand Tout, dans lequel le sujet doit se fondre pour accéder à la vérité et au Divin dans la Nature, réapparaît en effet. Il commence par expliquer que l'« excès d'intériorité » dans l'ode conduit à la séparation la plus conflictuelle avec la vie et à une sorte de faillite de la sensibilité. Hölderlin poursuit en montrant le mouvement dialectique du combat entre l'intériorité excessive qui atteint l'acmé de la différenciation avec la nature et avec le monde, et l'« intériorité élevée » qui atteint la non-différenciation, la fusion avec le « supra-sensible ». L'objet de l'ode est ainsi la conservation de ce combat dans le mouvement vers la fusion considérée comme idéal. Il distingue ainsi : « Ce qui s'exprime dans le poème tragique-dramatique, c'est l'intériorité la plus profonde. L'ode tragique expose ce qui est intérieur aussi dans les différences les plus positives, dans de véritables oppositions ; mais ces oppositions sont présentes plutôt dans la forme, comme langage immédiat du sentiment. [...] Le sentiment ne s'exprime plus directement ; ce n'est plus le poète et son expérience personnelle qui apparaissent, encore que le poème tragique, comme tout autre, doive surgir de la vie et de la réalité poétique, de l'univers, de l'âme personnels du

¹⁵⁷ F. Hölderlin, *La mort d'Empédocle*, trad. fr. Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Toulouse, Ombres, 1987, p. 139.

¹⁵⁸ Ce texte, encore mystérieux, a probablement été rédigé collectivement, sans doute par Hölderlin, Schelling et Hegel. Il est reproduit dans les notes des *Œuvres* de Hölderlin, *op. cit.*, p. 1157-1158.

¹⁵⁹ Pierre Hartmann, « La communauté selon Hölderlin », *Dix-huitième siècle*, 41, janvier 2009, p. 42-59.

¹⁶⁰ « Fondement d'Empédocle », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 656-668.

poète¹⁶¹ ». Il complète encore en pointant négativement l'image de l'intériorité comme trop proche du symbole et ainsi disjointe de l'expression de la réalité même. Le symbole pour Hölderlin ne doit pas, pour valoir, être créé dans la perspective d'une proximité avec le réel, mais adopter le caractère le plus opposé, le plus étranger à ce réel. Il conclut en expliquant que pour atteindre l'expression de l'intériorité la plus profonde, le poète doit « renie[r] sa personne, sa subjectivité, ainsi que l'objet même présent à son esprit. Il les transfère à une objectivité, à un personnage extérieurs [...]»¹⁶² ». On voit ainsi comment, contre le caractère personnel de la lyrique, l'exigence d'objectivité doit conduire à atteindre le caractère le plus pur de l'expression. C'est une pensée très matérialiste de l'expression poétique qui s'exprime ainsi, puisque seule doit subsister la sensation matérialisée.

La théorisation de Hölderlin se fonde enfin sur une spécificité du monde moderne à ses yeux : la césure radicale entre les idées et la vie matérielle, produite par la disparition des Dieux. Adorno en donne une formulation dans le texte « Parataxe » en écrivant que l'usage du langage poétique chez Hölderlin repose alors sur le caractère incontournable de la « différence entre le nom et l'absolu¹⁶³ ». Mais il montre alors que si l'étant, le vivant, ne sont que le signe de l'absolu perdu, cela ne fonde pas pour le poète un idéalisme de l'être comme avait tenté de le montrer Heidegger, mais au contraire une fondation de la parole sur cette césure même : « ce qui demeure, c'est toujours un étant enfui et un souvenir, pas un être¹⁶⁴ ». Puisque les Dieux ont fui, se pose alors la question « À quoi bon des poètes ? ». Les Occidentaux, les « Hespériens » selon la formule de Hölderlin, doivent trouver leur écriture propre qui ne peut plus être celle de l'enthousiasme mystique grec, fondant la poésie sur l'établissement d'une relation au divin. L'immédiateté du langage comme expression du divin est impossible : ce qu'il faut à présent chercher c'est la mesure, au sens non pas d'un milieu, mais d'une évaluation des distances, puisqu'il n'y a plus d'immédiateté.

Cette mesure de la parole pensée par Hölderlin est alors celle d'une mise en rapport de l'étranger et du familier, de l'antique et du contemporain, par un détour par le passé et l'étranger que l'on a vu relevé et intégré par les théoriciens du romantisme révolutionnaire. Il ne s'agit pas de transposer abusivement ce passé, en une tentative

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 657.

¹⁶² *Ibid.*, p. 658.

¹⁶³ Theodor W. Adorno, « Parataxe », dans F. Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1983, p. 150.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

illusoire de le reproduire, mais de conserver cet écart et de situer la parole poétique sur cette confrontation des hétérogènes. Les traductions de Hölderlin, notamment celle de l'*Antigone* de Sophocle, s'opposent ainsi à l'idée de transposition : l'objectif est de faire sentir ce qui est authentiquement grec dans la pièce de Sophocle, de dégager dans une visée critique les éléments propres et singuliers du texte et d'en faire surgir la figure au travers d'une traduction qui doit rendre compte de l'écart des deux langues : la langue-cible, l'allemand, apparaît ainsi étrange, « étrangée » à elle-même, c'est une langue tirée à la limite de sa possibilité.

Cette rupture de l'illusion d'une immédiateté du langage est le principe général de la poétique de Hölderlin. La langue doit matérialiser en elle-même le fait indépassable que « la vie n'est pas l'idée, [tout comme] le symbole de l'étant n'est pas l'être¹⁶⁵ ». On observe alors dans les derniers poèmes de Hölderlin une association entre un langage de plus en plus abstrait et la présence d'un vocabulaire toujours plus concret, dans un écart maximal. Adorno interprète la prédominance des substantifs abstraits non pas comme de l'ordre du concept philosophique, puisque sont impossibles désormais les évocations immédiates de l'être, mais comme « des résultantes : ils témoignent de l'écart entre le nom et le sens évoqué ». Ils sont « des reliquats, des vestiges dans l'idée de ce qui ne peut être rendu présent » et cette dimension de perte fonde ce que le philosophe appelle un « pathos » de l'idéalisme¹⁶⁶. Mais ce pathos n'est pas une mélancolie de l'essence perdue, au contraire, il prend paradoxalement une dimension matérialiste : « en tant que tels, [ces vestiges] sont aussi peu ontologiques que l'universel dans la philosophie de Hegel. Ils ont plutôt, selon leur contenu littéral, une vie propre, et ce grâce au fait qu'ils sont dépouillés de leur immédiateté. La poésie de Hölderlin veut que les choses abstraites témoignent d'une concrétisation au deuxième degré [...]»¹⁶⁷. C'est cet écart, incarné dans la matérialité de la langue, qui est au cœur du principe de « parataxe » développé par Adorno.

La poétique de Hölderlin, et en particulier dans les derniers poèmes, dits « de la folie », mène la parole vers sa rupture, mettant en juxtaposition des sensations et des concepts. Sans articulations, sans symbolisation ni métaphores, sur le mode

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 151. C'est là qu'il voit la différence avec Hegel auquel il identifie par ailleurs Hölderlin, en tenant ce dernier comme supérieur dans l'application de la dialectique.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 151. Il poursuit par une citation éclairante de W. Benjamin tirée de « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin » : « Mais il est surprenant de voir comment, dans ce passage, alors que le peuple est désigné de façon au plus haut point abstraite, de l'intérieur de ces vers s'élève presque une structure nouvelle de la vie la plus concrète ».

paratactique, ces éléments hétérogènes se rejoignent au plan du poème qui apparaît alors comme une construction fragile et comme une figure matérielle qui n'est plus une représentation mais une présentation d'idées perceptives. Nous pouvons prendre en exemple ce poème, qui évoque l'illusion d'une relation directe des hommes à la divinité, et la promesse que recouvre alors la matérialité du monde terrestre :

Qu'est la vie des hommes une image de la divinité.
Tout comme ils errent sous le ciel tous les terrestres, ils voient
Cela. Mais lisant, tout comme
Dans un écrit, l'infinité ils copient, et la richesse,
Les hommes. Le simple ciel est-il
Donc riche ? Comme des fleurs sont, oui,
Les nuages d'argent. Mais il pleut de là
La rosée et le plus humide. Mais quand
Le bleu s'est éteint, le bleu simple, paraît
Le mat, semblable au marbre, comme du minerais,
Annonce de la richesse¹⁶⁸.

On voit ici d'une part l'association de perceptions sensibles concrètes, les couleurs, le mat, les éléments minéraux et végétaux de la nature, et de concepts, la richesse, l'infinité, la divinité. Les deux ensembles sont articulés sur le même plan : ainsi le nom « rosée » et l'adjectif neutre substantivé qui crée une abstraction « ce qui est plus humide » (« das Feuchte »), sont mis sur le même plan comme double sujet du verbe. D'autre part, les connecteurs logiques sont pratiquement inexistantes, réduits au « mais » (« aber »), qui ne recouvre pas d'opposition forte mais vaut plutôt comme balancement. D'autre part, les éléments ne sont pas hiérarchisés symboliquement. Le « comme » (« wie ») n'est pas l'ouverture d'une comparaison d'ordre herméneutique ou symbolique : l'image des nuages d'argent qui sont comme des fleurs n'a pas de visée expressive puisqu'elle n'est pas un palier d'intensification, ni de visée spéculative. Elle pose juste une équivalence de forme dans le cadre de la juxtaposition de la terre et du ciel, du brillant et du mat, de la vie des hommes et de l'image de la divinité. Il s'agit de faire sentir alors un écart absolu et un rapport à l'intérieur de cet écart : le poème se tient comme sur un fil entre ciel et terre, qui à la fois se mélangent dans les images sensibles, et restent déliés parce qu'il ne sont pas organisés par des liens de coordination ou de subordination. C'est cet écart, matérialisé par la découpe systématique du vers à rebours de la syntaxe, écartelant le plus possible l'unité de la phrase, qui est en tant que tel le véritable objet du poème. Il n'y a ni récit, ni transmission de sensations intérieures

¹⁶⁸ F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, Paris, Editions de la différence, 2005, p. 886-887. Nous utilisons en la modifiant un peu la traduction de François Garrigue.

personnelles, ni exposé de procédures logiques de pensée, il y a seulement une présentation de deux éléments, la vie terrestre et le divin inaccessible, posés ensemble et déployés en un réseau d'images où se superposent dans le langage les éléments sensibles et les abstractions, tout en restant séparés par leur hétérogénéité. Adorno analyse alors la disparition des articulations logiques par une disparition du sujet en tant qu'il serait organisateur d'une synthèse conceptuelle : « En même temps que le sujet législateur, son intention, c'est-à-dire la primauté du sens, est cédée au langage¹⁶⁹ ». Puisque le sujet ne peut suppléer à la coupure entre les choses matérielles et le divin, sa tâche est alors de dire cette coupure, et puisque le langage ne peut plus être un vecteur immédiat et transparent de l'idée, il apparaît comme l'agencement formel des perceptions du réel matériel. Pour Adorno, cette absence de synthèse conceptuelle rapproche alors le poème d'un modèle musical qu'il définit comme « synthèse non conceptuelle¹⁷⁰ », dégagée d'un modèle thétique et discursif. On observe alors chez Hölderlin, à partir de cet abandon de la synthèse, une tonalité hymnique mais sur un mode mineur, qui rend compte de la beauté des éléments naturels du monde. Nous ne sommes plus dans la mélancolie romantique : c'est l'apparition du caractère ténu de l'organisation de la langue et de la précarité d'une description qui menace de basculer dans la dislocation, qui produit l'émotion, bien éloignée des passions intérieures du sujet. Permettons-nous de citer un long passage d'Adorno qui synthétise la remise en cause du modèle subjectif expressif :

Chez Hölderlin le mouvement poétique ébranle ainsi la catégorie du sens. Car celui-ci se constitue par l'expression linguistique de l'unité synthétique. En même temps que le sujet législateur, son intention, c'est-à-dire la primauté du sens, est cédée au langage. La poésie de Hölderlin en révèle le caractère double : pour autant qu'il est conceptuel et prédicatif, le langage s'oppose à l'expression subjective, et grâce à sa généralité, il ramène ce qui doit être exprimé à du donné et du connu. C'est contre cela que se révoltent les poètes. Sans cesse, ils voudraient incorporer le sujet et son expression au langage, jusqu'à la mort de celui-ci. Il ne fait pas de doute que Hölderlin a été quelque peu inspiré par cela, dans la mesure où il résista contre le côté convenu du langage. Mais chez lui cela se confond avec l'antithèse de l'idéal expressif. Son expérience dialectique ne sait pas seulement que le langage est superficiel et répressif, *elle n'en connaît pas moins la vérité*. L'intention subjective ne saurait exister sans se perdre dans le langage. *Le sujet n'existe en tant que tel que par le langage*. C'est pour cette raison que la critique holderlinienne du langage va à l'encontre du processus de subjectivation, un peu, pourrait-on dire, comme la musique de Beethoven, où le sujet compositeur s'émancipe, fait parler en même temps son médium préétabli, la tonalité, au lieu de simplement la nier du point de vue de l'expression¹⁷¹.

Et plus loin :

¹⁶⁹ « Parataxe », *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 165-166. Nous soulignons.

La pratique linguistique rejoint l'antisubjectivisme du contenu. Elle [...] corrige la primauté du sujet comme organe d'une telle synthèse. La pratique de Hölderlin rend compte de ce que le sujet, qui se croit à tort immédiat et ultime, est tout à fait médiatisé¹⁷².

Si les derniers poèmes de Hölderlin sont des sortes de cas-limites d'une langue rendue étrange, à la fois très sensible et très abstraite, il faudra se souvenir du concept de parataxe dans le cas de Godard, et notamment de *Prénom Carmen* dont la structure repose notamment sur les quatuors de Beethoven, quatuors qui font l'objet d'une reprise par Adorno du concept forgé pour Hölderlin. Tout comme chez le poète, il s'agit d'exclure « que le langage soit interprété comme étant immédiat¹⁷³ », il nous semble que l'on pourra repérer chez Godard, mais aussi chez Duras une telle rupture de l'immédiateté de l'image et du discours. Par ailleurs, nous pourrions opérer un parallèle dans l'étude du film *Césarée* avec le pathos de idéalisme souligné par Adorno, c'est-à-dire voir dans le renoncement au récit une façon d'endurer une césure entre le sens et l'Histoire.

1.3.2. Rimbaud. Le « Je est un autre » et le « dérèglement » des sens : une matérialisation de la sensation

Chez Rimbaud, on trouve un programme poétique qui se positionne par rapport aux romantiques et qui définit assez précisément ce que pourrait être un nouveau lyrisme. Ce programme articule alors ces mises au point à un positionnement politique. Puisque c'est chez Rimbaud que nous trouvons l'adjectif « objectif » que nous utilisons pour notre définition de ce lyrisme, il nous faut reprendre rapidement les principes poétiques et politiques qu'il pose dans sa correspondance, afin de clarifier les éléments qui, selon nous, sont mis à l'œuvre dans certains des films que nous étudierons.

Dans les lettres de mai 1871, Rimbaud expose son programme poétique, aussi bien que ses déterminations politiques. Le premier paragraphe de la lettre à Georges Izambard du 13 mai associe ces deux plans en posant deux principes. L'opposition d'une part entre « poésie subjective » et « poésie objective », qui lui fait attaquer Izambard et les poètes qu'il défend en écrivant : « votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse¹⁷⁴ ». Par ailleurs, dans la lettre dite « du Voyant » adressée à Paul Demeny, la cible de ses attaques les plus violentes est Alfred de Musset, contre lequel

¹⁷² *Ibid.*, p. 166.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁴ A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 339.

Rimbaud reprend le même adjectif en citant les titres de quelques uns de ses textes : « Ô ! les contes et les proverbes fadasses ! Ô les nuits ! Ô Rolla, ô Namouna, ô la Coupe ! [...] Tout garçon épicier est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque...¹⁷⁵ ». La raison de cette fadeur est exposée quelques lignes plus loin : « Musset n'a rien su y faire : il y avait des visions derrière la gaze des rideaux : il a fermé les yeux. » On peut noter le caractère satirique du complément de lieu « derrière la gaze des rideaux », pique adressée à une esthétique bourgeoise de salon. Au contraire, la poésie objective sera celle de la « vision », rendue possible par le « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*¹⁷⁶ » qui permet d'ouvrir les yeux. Ce programme sera un véritable travail, la où Musset pratique la « paresse d'ange¹⁷⁷ » aristocrate.

Ceci nous amène à la deuxième opposition contenue dans la lettre à Izambard, entre le travail en tant qu'organisation sociale, et le travail du poète, sur l'arrière-plan contemporain de la Commune. Alors qu'il reproche à Izambard sa reddition au corps universitaire, outil de la pétrification de la pensée, il affirme son encrapement : « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève. Maintenant je m'encrapule le plus possible¹⁷⁸ », en même temps que le rôle politique de la poésie, « je me dois à la société ». Il s'agit d'opposer le travail poétique au travail salarié, à la spécialisation dans un métier ou une profession qui avalent l'individu en le liant à sa fonction économique et à sa place symbolique. Dans « Mauvais sang », le « siècle à mains¹⁷⁹ » est ce qui aplatit les hommes tout entiers dans leurs mains, non seulement par l'exploitation de leur force de travail mais surtout chez Rimbaud par la réduction de leur âme et de leur corps à un morceau rationalisable. « Je n'aurai jamais ma main » signifie un refus radical de se soumettre à cette répartition des places dans la société. L'homme libre, la « liberté libre », c'est ne pas se laisser être spécialisé, et encore moins dans une activité de poète professionnel : « La main à plume vaut la main à charrue¹⁸⁰ ». Dans l'idée de faire métier de la poésie, Rimbaud voit un scandale à valoriser pour soi-même une professionnalisation alors que les prolétaires subissent de plein fouet la répression de classe : « c'est l'idée qui me retient, quand tant de colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore

¹⁷⁵ A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *ibid.*, p. 347.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 347. « Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, – que sa paresse d'ange a insultées ».

¹⁷⁸ Lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, *ibid.*, p. 339.

¹⁷⁹ « Mauvais sang », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 247.

¹⁸⁰ *Ibid.*

tandis que je vous écris !¹⁸¹ ». Alors, ne pas avoir de métier, c'est commencer à pouvoir travailler. Exactement comme les travailleurs en grève travaillent à une idée politique, le poète « en grève » peut travailler contre la règle par le « long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens », et « travaille[r] à [se] rendre *Voyant*¹⁸² ».

Ce double aspect résonne, au-delà de perspectives théoriques différentes, avec l'association faite par Mallarmé entre le poète « en grève devant la société¹⁸³ » et la nécessité de la contrepartie sociale de la poésie. Cette dimension mondaine et politique est définie dans « La musique et les lettres » : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est » et plus loin : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde¹⁸⁴ ». La première phrase citée reprend le langage traditionnel de tout pouvoir politique, le langage des faits : la gestion sociale et économique comme science pragmatique partant du constat prétendument neutre de la réalité. La deuxième phrase met l'accent sur le nécessaire détachement à l'égard de ce principe : saisir les « rapports », c'est précisément l'inverse de saisir les faits, et associer des temps, c'est s'arracher à la seule vision de l'instant présent. On se souvient ici de la définition par Jacques Rancière du consensus à travers la formule : « la reconnaissance qu'il n'y a que ce qu'il y a¹⁸⁵. »

Même si chez Mallarmé on trouve une topique de l'élévation, de la distance prise avec l'instant présent, le quotidien, au profit d'une sorte de hauteur de vue, qui est très éloignée de la manière dont Rimbaud peut concevoir le travail poétique qui opère plutôt un mouvement vers le bas à travers l'idée d'encrapement, il est clair que pour les deux poètes, l'objet de la poésie est, dans un mouvement de détachement à l'égard de l'organisation étatique, d'avoir une action sur le monde, dans les moyens de la poésie, qui sont une autre sorte de travail. Refuser l'organisation sociale ne signifie pas comme chez les Romantiques, Musset, Lamartine ou Vigny, un repli mélancolique dans l'intériorité et le passé, dont l'apostrophe de *Rolla* « Je regrette les temps... » est

¹⁸¹ Lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, *ibid.*, p. 339. Il faudra se souvenir de cette critique, qui attaque le principe même du salariat et pas seulement les conditions du travail, en ce qui concerne la présentation par Godard des rapports de travail, notamment dans *Sauve qui peut (la vie)*.

¹⁸² *Ibid.*, p. 340.

¹⁸³ S. Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », *Entretiens, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 700. L'idée de Mallarmé est que c'est la société qui rejette le poète, non le poète qui s'exclue par hauteur du monde. Mais du même coup, le poète est comme l'obligé de sa place de « hors-la-loi », se devant d'en travailler la promesse, celle d'une parole et d'une pensée libre, déliée de ses obligations sociales.

¹⁸⁴ S. Mallarmé, « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁸⁵ J. Rancière, *Chronique des temps consensuels*, *op. cit.*, p. 8.

l'exemple, repli alimenté par la conscience d'un rôle élitiste, la fameuse « paresse d'ange », mais signifie définir dans sa poésie un propos à l'égard de la société et du champ politique.

Nous pouvons maintenant en revenir à l'opposition entre poésie subjective et poésie objective, éclairée par l'analyse des positionnements politiques qu'elles impliquent. Quand Rimbaud assassine Musset qui « a fermé les yeux », il n'écrit pas qu'il avait des visions et qu'il ne les a pas assumées ou exprimées, mais qu'il « y » avait des visions, et qu'il a fermé les yeux, ce qui est très important pour comprendre l'idée de poésie objective. Le préjugé veut que l'idée du poète « voyant » soit le modèle d'une vision intérieure, mais c'est en fait l'inverse. La critique de Rimbaud à l'égard d'un certain romantisme, dont il exempte Victor Hugo, porte justement sur le défaut de vision de l'extérieur. Les visions sont à trouver en ouvrant les yeux sur le monde et ne peuvent advenir dans une contemplation intériorisée de l'âme. Le modèle de la vision est ainsi celui d'une révélation d'une vérité contenue dans le monde, même si la condition de possibilité en est une émancipation à l'égard des règles de la perception. C'est le but du « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». S'arracher à la règle permet d'échapper à la compréhension habituelle, rationalisée, des perceptions et de rendre possible le fait de voir autre chose à la place d'une chose, opération que Rimbaud formule dans « Alchimie du verbe » : « Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac¹⁸⁶ ». Si dans ce texte, Rimbaud opère un retour critique négatif sur sa poétique passée en l'interprétant comme dérive pathologique, la formule du « salon au fond d'un lac » sera reprise comme noyau de la théorie de l'image par le surréalisme.

Le modèle du sujet poétique qui apparaît est alors en incessante projection à l'extérieur de lui-même et la formule « Je est un autre » rompt avec la posture romantique du sujet éloquent, source incontestable de sa parole, et avec l'illusion d'un moi autosuffisant. Le je est constitué par son extériorité, s'élabore à partir des objets extérieurs, à l'inverse de la lyrique traditionnelle qui subsume le réel sous un sujet protégé par « la gaze des rideaux ». Dire « Je est un autre » est ainsi une opération de desubjectivation, en même temps que de désaliénation, puisqu'il s'agit de refuser l'identité comme construction sociale, qui colle un individu à sa place, à sa fonction, et

¹⁸⁶ A. Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 265.

à son caractère comme s'ils lui étaient naturels. Ce refus du moi consistant va de pair avec l'émancipation à l'égard des règles intériorisées de perception calquées sur la découpe rationnelle et fonctionnaliste du réel. En cela, le doute sur ce qui se nomme « je » est bien le point de départ d'un projet politique. De cette conception de la « vision » découle le statut changé de l'image qui ne peut pas s'interpréter selon un modèle expressif appelant une herméneutique du sujet, mais sur une modalité objective qui propose dans le réel l'expérience d'une sensation matérialisée.

Pour examiner comment fonctionne la constitution de l'image chez Rimbaud, on peut se pencher sur deux poèmes, qui ouvriront aussi plus directement sur le plan politique. Nous examinerons partiellement « Mémoire¹⁸⁷ » qui propose une sorte d'aboutissement de l'image chez le poète et « Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang...¹⁸⁸ » qui refonde les principes de la lyrique sur le plan rhétorique dans le cadre d'un questionnement directement politique puisque la Commune en est le cœur thématique¹⁸⁹.

« Mémoire » adopte une thématique traditionnelle du romantisme, l'anamnèse, mais dans un sens très différent du simple tableau d'un souvenir. Il s'agit d'une mise au présent de la mémoire par la sensation matérialisée, et non d'une élégie tournée vers le passé. Au contraire du « Lac » de Lamartine ou de « Souvenirs » de Musset, la mémoire n'existe pas en tant que telle, elle est produite par le travail mnémotique, il n'y a que la sensation rematérialisée qui est consistante. On peut remarquer dès maintenant que le je n'apparaît qu'à la dernière partie. Chez Rimbaud, plus le sujet est intime, le propos grave, moins le je apparaît¹⁹⁰. Dans les « Poètes de sept ans » par exemple, il est absent. En revanche, il est omniprésent dans les poèmes dont le ton distancié, que ce soit sur un mode satirique, parodique ou espiègle, constitue déjà un écart.

Ce qui est frappant dans « Mémoire », c'est d'une part la diversité des types de rapports entre images, allant du jeu de mot au déploiement d'associations complexes d'images. Si l'on observe le début du poème :

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes

¹⁸⁷ « Mémoire », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 234-235.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 230-231.

¹⁸⁹ Nous reproduisons les deux poèmes dans leur intégralité en annexe, p. 7 et 8.

¹⁹⁰ Nous reprenons ici une remarque orale de Michel Murat.

sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; — Non... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

On voit aussi bien un enchaînement simple par l'antanaclase « ciel »/« ciel-de-lit » dans le vers 7, que le déploiement de cette antithèse opposant la soie et les rideaux d'un intérieur bourgeois avec la nature, en une topique religieuse : l'« arche » associée aux « rideaux » évoque le Temple de Jérusalem, image qui fait retour vers le sacrement du mariage, le « lit » par opposition aux murs défendus par la « pucelle ». À partir de rapports simples de mots, l'image s'autonomise et se déploie autour d'éléments qui entretiennent des rapports multiples entre eux. Dans notre étude de Godard, nous trouverons un fonctionnement de l'image qui semble proche d'une telle logique.

Parfois, une même image se dédouble en deux directions sémantiques différentes. Dans la troisième section du poème, un drame familial est évoqué dans une syntaxe de style prosaïque, qui prend le pas sur le vers en produisant systématiquement l'enjambement : une femme, bourgeoise fière de ses enfants, est abandonnée par son mari.

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

On observe encore une fois un enchaînement par la matière même du mot, autour de l'antithèse de la nature et du monde humain : l'« ombrelle » et l'« ombelle » se succèdent par paronomase, mais aussi par l'analogie de forme des deux objets dénotés. Mais au sein de cette relative simplicité, deux images particulièrement obscures sont insérées : la prairie où « neigent les fils du travail » et les « mille anges blancs qui se séparent sur la route ». La première peut désigner les fils tissés par l'araignée, scintillants, et la deuxième les reflets des poussières dans la lumière du soir qui tombe. Mais en même temps, les « fils », ce sont aussi le fils au pluriel, ce qui résonne avec les « enfants », penchés studieusement sur leur livre comme les fils « du travail ». Par ailleurs le verbe « se séparent » évoque à la fois une image naturelle mais

aussi l'élément narratif de la rupture du couple, en liant deux plans différents. Ainsi, les images partent dans deux directions opposées, celle du roman familial et celle de la nature.

On a ainsi dans tout le poème plusieurs niveaux de lectures : la thématique naturelle et en particulier aquatique, qui va du courant d'eau claire jusqu'à la boue à la en passant par « l'œil d'eau morne » de la « nappe », thématique qui matérialise une douleur mélancolique ; la thématique érotique, l'une positive de la sensualité naissante des fillettes, l'autre négative de la rupture entre une femme et un homme ; enfin, l'hésitation herméneutique du sujet à l'égard du contenu de réel qu'il tente d'élaborer. Ces trois lignes sont brouillées par une autre logique qui est la succession des images, qui s'enchaînent par elles-mêmes. Le substrat réaliste du poème est ainsi perturbé par les images. Par ailleurs, le rythme du vers est mis en crise par le rythme de la phrase produisant une impression discordante, qui va contre le principe d'une harmonie du vers.

Ce qui nous intéresse en particulier dans la perspective de notre définition du lyrisme, c'est le fait que ces images ne fonctionnent pas simplement sur un mode allégorique ou symbolique, mais sont sur un même plan de réel dans le poème. Il y a ainsi plutôt un jeu métonymique où les éléments surgissent les uns des autres. Dans ces deux vers : « Les robes vertes et déteintes des fillettes / Font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides », on observe à la fois l'enchaînement attendu de la teinte verte qui amène l'analogie avec les arbres, mais ce n'est pas une métaphore, c'est l'association de deux éléments présents du paysage. De même si la locution « sans brides » pourrait évoquer allégoriquement la liberté, à partir de la figure de l'oiseau, elle se rapporte aussi concrètement aux robes, qui seront peut-être déliées. L'allégorie est ainsi concurrencée par la métonymie. Il est en outre souvent difficile de déterminer les référents des métaphores : ainsi le vers 25 « Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure ! » Est-ce la rivière devenue boue qui regrette la bonne herbe ? La femme qui regrette les bras de l'homme ? La double lecture est entièrement entrelacée.

Enfin, si l'on se concentre sur la dernière section où apparaît explicitement le sujet de l'énonciation :

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
oh canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?

on note qu'il se représente en situation d'impuissance face à deux objets de désir : la fleur jaune qui renvoie au souci d'eau, utilisé comme symbole populaire de la fidélité conjugale, et qui est caractérisée négativement par « qui m'importune », et la fleur bleue, le myosotis qui, toujours dans le « langage des fleurs », symbolise le souvenir, objet du poème, et qui est marquée positivement comme « amie ». Il faut rappeler ce que pense Rimbaud de ces symbolisations : le poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » est une relecture ironique de la topique florale de la poésie maniériste. La symbolisation est alors utilisée ici comme réminiscence d'un régime superstitieux du symbole. L'image à laquelle se rapporte véritablement celles des deux fleurs, par le biais de la locution étrange « amie à l'eau couleur de cendre », est l'« œil d'eau » face auquel le je est encore en posture de questionnement : c'est comme si l'œil du poète « voyant » était extériorisé dans la mare, œil opaque que le sujet semble fixer, aussi profondément qu'y est plongée la chaîne, afin d'y trouver la réponse à sa question : « à quelle boue ? » mon canot est-il attaché ?¹⁹¹ La seule réponse consiste en les exclamations « Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue ! / Les roses des roseaux dès longtemps dévorées ! », pures images créées par l'enchaînement sensible des sonorités, allitérations en [l] et [s] pour le premier, et allitérations couplées avec assonances pour le deuxième [ro] et [de]. Le second vers forme alors une sorte d'*hapax* par la fluidité extrême du vers.

On voit ainsi clairement comment l'intérêt est reporté, dans le poème, d'une interprétation par le sujet qui présenterait le tableau d'un souvenir ressaisi par la rhétorique personnelle, à la matérialisation des sensations, où les images s'enchaînent dans un fonctionnement quasi autonome. Même si la phrase est prise dans le contexte de critique rétrospective, c'est bien le projet que rappelle Rimbaud dans la *Saison* : « je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction¹⁹² ». Les images sont données à sentir, sans symbolisation éclairante, sans appareil herméneutique.

¹⁹¹ On ne peut pas ne pas penser à la récurrence du thème du trou noir dans *Prénom Carmen*, visuellement matérialisé par la volute de fer forgé de l'hôtel, point noir qui se sur-imprime sur les plans des lustres, flouté par le point fait sur l'arrière-plan.

¹⁹² « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, op. cit., p. 263. Nous soulignons.

Le déplacement hors d'un sujet centralisateur est poussé de façon encore plus radicale dans le poème « Qu'est-ce pour nous mon cœur... », où l'on voit en application de façon explicite les principes de projection extérieure du je, puisqu'il s'agit d'un dialogue entre deux instances qui sont chacune une première personne. Le poème prend alors la forme d'un questionnement d'ordre politique, issu des événements de la Commune¹⁹³, qui pose des principes étonnamment concrets et effectivement opératoires.

Il faut noter déjà que les deux voix se succèdent à chaque fois au sein d'un même vers, pas seulement entre des strophes par exemple : le système du poème se fonde alors sur une perturbation de la métrique. Le discours qui ouvre le poème est celui d'une instance apeurée et sceptique devant la violence extrême des combats de la Commune, massacre absolu. La deuxième voix, à partir du « Mais si ! », lui répond en associant une rhétorique de la sauvagerie avec un discours plus emprunt de rhétorique militante, où l'on trouve les thèmes de la critique du travail, du colonialisme, de l'Etat. La première voix agite la menace de l'annihilation totale des troupes « Nous serons écrasés ! » et de l'univers entier, avant que la réponse invoque la fraternité et l'espérance. Le final est ambigu puisqu'il est toujours assumé par la deuxième voix, mais qui se laisse presque gagner par la frayeur avant de prendre son parti de la catastrophe « ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours ! ». On a souvent interprété le poème comme une hésitation entre l'engagement et le repli, en opposant le discours du Cœur fou furieux de révolte communarde et de Terreur à celui de l'Esprit, effrayé et attiré par l'inaction, et en voyant dans le vers final une tonalité déceptive et ironique. En fait, le poème qui date du lendemain de la Commune, présente plutôt la question du sens de la poursuite de l'idée révolutionnaire après le massacre. L'affirmation initiale, qui répond à la question « Qu'est-ce pour nous » par « Rien ! », est contredite par le discours du Cœur, qui affirme la nécessité de continuer l'effort révolutionnaire, contre tout amoindrissement des objectifs, mais au contraire dans leur maximalisation. Il faut remarquer que le discours du Cœur ne correspond pas du tout au discours typique de la rhétorique révolutionnaire socialiste mais bien plutôt à son renversement anarchisant qui reproblématise des catégories souvent figées par un certain positivisme : « ...des

¹⁹³ Les rapports entre Rimbaud et la Commune, à la fois biographiquement et réflexivement, sont bien posés par Frédéric Thomas dans son ouvrage *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31-48.

peuples, assez ! » « ...justice, histoire, à bas ! ». En même temps l'horreur du massacre est posé dans toute sa cruauté, contre l'illusion d'une avancée inéluctable de la révolution. La fin du poème « Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours. », n'est pas un dénigrement de l'action révolutionnaire, mais une affirmation de continuité du combat en même temps que la prise en compte d'une répression féroce. Il ne s'agit pas de renoncer à la révolte mais de prendre la mesure des échecs et de la question des moyens. Le « j'y suis » est ainsi le constat d'une présence au monde, qui est une présence politique, infaillible. La seule chose qui ne soit pas destructible est cette présence du « j'y suis », en tant que présence vivante sur le champ de bataille, mais aussi, après le massacre de la fin de la Commune. Si elle appartient alors au passé, elle perdure comme fidélité à cette image passée. C'est dans cette présence que se retrouve et consiste le je. Même dans l'échec, il faut maintenir la présence à l'événement. On voit si l'on compare avec par exemple l'« Ode sur les révolutions » de Lamartine, comment Rimbaud construit son poème sur une opposition, une question, dans laquelle le je est éclaté, alors que le romantique construit un poème linéaire, porté par l'idée d'un progrès matérialisé dans la marche, progrès nécessaire et jamais mis en doute parce qu'il est essentialisé par un arrière-plan religieux. D'autre part, le but de ce progrès n'est jamais explicité et ne consiste qu'en un changement perpétuel et indifférencié, alors que chez Rimbaud il apparaît dans tout son mystère : « noirs inconnus ». Il n'y a aucune altérité dans le poème de Lamartine, si ce n'est la mention des ennemis dont la destruction apparaît comme miraculeuse et évidente « Robes, toges, turbans, tuniques, pourpre, bure [...] Symboles vermoulus, fondent sous votre main », puisque la voix du poète n'est qu'un chant de nature prophétique. Chez Rimbaud au contraire, il n'y a pas de vérité déjà là dont la voix lyrique se ferait le vecteur, l'objet du poème est une recherche, un mouvement, une oscillation.

Pour résumer les caractéristiques du lyrisme rimbaldien, on notera donc l'articulation entre plusieurs postulats existentiels et poétiques : d'une part la destitution de l'idée d'un sujet identique à lui-même dans une pensée de l'émancipation à l'égard du réel social, l'élaboration d'un régime de perception déréglé par rapport à la norme et qui permet de voir autre chose à la place des objets du monde, et enfin l'objectivation des visions dans la matérialité du langage par la construction de l'image comme réalité sensible discordante et critique par rapport au réel. En cinéma, la poétique rimbaldienne

nous permettra de penser à la fois l'arrière-plan politique du mouvement de désindividualisation du sujet — les propositions critiques de Rimbaud sur le travail et sur l'horizon révolutionnaire résonneront notamment avec plusieurs enjeux abordés dans nos films — et la perturbation de la perception normée, ainsi que d'examiner les processus de matérialisation des sensations contre le symbolique. On pourra notamment voir une reprise du principe de la « vision » rimbaldienne ainsi que l'utilisation de logiques semblables d'enregistrement de l'image par l'image chez Godard. Enfin, le caractère discordant de la métrique chez Rimbaud pourra nous inciter à examiner les utilisations du montage à rebours de la transparence, produisant des effets d'attentes ou d'ellipse.

1.3.3. André Breton et le surréalisme : l'image comme rapport subversif

Ceux qui ont peut-être le plus assumé la dimension politique de la poésie de Rimbaud sont les surréalistes, par l'association désormais célèbre, faite par Breton dans le « Discours au congrès des écrivains » du mot d'ordre de Marx « transformer le monde » et du programme rimbaldien « changer la vie¹⁹⁴ ». Les axes politiques sont globalement les mêmes : l'émancipation, le renversement des catégories de jugement et de perception imposées par l'ordre bourgeois fonctionnaliste et marchand, la civilisation industrielle et rationnelle – ou à l'inverse, religieuse –, guerrière et colonialiste, fondée sur la « trinité abjecte : la famille, la patrie et la religion¹⁹⁵ ». Face à cela, il faut trouver la « vraie vie » et « réinventer¹⁹⁶ » l'amour, selon le programme de Rimbaud, et inventer une méthode de l'image réappropriable, dégagée de l'élitisme romantique, en suivant le mot d'ordre de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un¹⁹⁷ ».

La théorie surréaliste reprend les principes poétologiques de Rimbaud en les réarticulant plus précisément à une relecture de l'inconscient freudien comme possibilité effective de subversion des catégories de la raison. Cela sera à l'origine de la théorie de l'écriture automatique, fondée sur une pratique de l'association mentale et

¹⁹⁴ A. Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 459.

¹⁹⁵ A. Breton, *L'Amour fou*, *ibid.*, p. 794.

¹⁹⁶ A. Rimbaud, « Vierge folle », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 260. Sur l'étude des thématiques politiques communes à Rimbaud et aux surréalistes, l'ouvrage de Frédéric Thomas, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, *op. cit.*, fait une bonne synthèse.

¹⁹⁷ Comte de Lautréamont, *Poésies II, Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 263.

langagière reposant sur des rapports non conscients et hors du contrôle de la raison. Cette remise en avant d'un inconscient s'oppose alors à l'idée d'un sujet élu de la parole poétique, en réévaluant une dimension commune à tous les hommes contre l'élaboration virtuose. C'est par le modèle électrique de l'étincelle produite par deux courants qu'André Breton propose une théorisation de l'image dans le premier *Manifeste* :

[...] c'est du rapprochement en *quelque sorte fortuit*¹⁹⁸ des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* [...] La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine, comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de *concerter*¹⁹⁹ le rapprochement de deux réalités si distantes²⁰⁰.

Cette définition de l'image est tributaire de celle de Reverdy, citée par Breton un peu plus tôt dans son texte :

L'image est une création pure de l'esprit,
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte [...]²⁰¹

La différence entre les deux définitions est que Breton entend cette mise en rapport de deux réalités éloignées non pas comme une fabrication constructiviste, mais comme ce qui est produit par les mouvements incontrôlés de l'esprit, ce qui lui fait dire que l'esthétique de Reverdy est « *a posteriori*²⁰² ». Mais dans les deux cas, en condamnant la comparaison, il s'agit de condamner l'utilisation traditionnelle de l'image sur un modèle de proximité ou d'intensification, par exemple une image qui associerait des yeux avec des bleuets ou les cieux avec le bonheur, au profit d'un modèle d'éloignement et d'étrangeté dont les « beau comme²⁰³ » de Lautréamont fournissent un modèle²⁰⁴. Et chez Reverdy, l'affirmation est plus radicale qu'une simple condamnation, elle est définitionnelle : il décrète impossible l'existence d'une image véritable par la comparaison. Ce que rajoute Breton en y mettant un accent prononcé, c'est encore une fois le statut du sujet de la parole, le je qui n'est plus une subjectivité

¹⁹⁸ Nous soulignons.

¹⁹⁹ Nous soulignons.

²⁰⁰ A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 337-338.

²⁰¹ Cité par Breton, *ibid.*, p. 324.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Rappelons que ces comparaisons émaillent les différentes sections des *Chants de Maldoror*.

²⁰⁴ Si la formulation de Lautréamont reconduit la tournure comparative, c'est le principe d'incongruité qui est retenu.

produisant des images-comparaisons par des rapports rationnels de logique, mais est une sorte de réceptacle aux impressions irrationnelles de l'extérieur en lui. À l'équivalence posée dans *Nadja* entre « qui suis-je ? » et « qui je hante ? », qui pose l'essence métamorphique du sujet se construisant par ce qui n'est pas lui, vient s'accoler un paradigme photographique, qui laisserait penser le sujet dans le monde comme une sorte de plaque couverte de sels où s'impriment et se sur-impriment les éléments perçus sans organisation rationnelle et sans hiérarchie. On peut assez facilement voir une transposition de ce modèle en cinéma, où il s'agirait de monter sur un principe d'associations les images enregistrées, ce que nous étudierons notamment chez Godard, mais aussi de façon différente chez Garrel à travers le fonctionnement des images selon une logique mémorielle ou onirique. Ce qu'il s'agit de combattre dans le surréalisme est, comme chez Rimbaud, la règle de ce qu'on nomme logique, qui se donne comme procédure neutre, alors qu'elle ne l'est pas : elle est celle d'un certain ordre, historique, social et politique, qui pour se maintenir et éviter la contestation doit faire passer pour naturels les rapports construits. Envisager la vie et la poésie en dehors de ces catégories est ce que Breton nomme alors le « comportement lyrique²⁰⁵ », qui lie la production artistique et la vie d'un même mouvement.

La proposition fondamentale du surréalisme est alors que l'image nouvelle, la création véritable, porte une valeur proprement cognitive du réel. Les rapports provoqués par les *associations paratactiques délogées des articulations logiques* du symbole, de la comparaison, sont considérés comme réels. Ils n'appartiennent pas seulement au sujet, comme monde perceptif imaginaire, mais révèlent ce qui existe réellement dans le monde, le surréel. Quand Breton reprend la formule de Rimbaud « la vraie vie », il veut dire qu'il s'agit de la retrouver au-delà du paradigme perceptif rationnel, il ne s'agit pas de la trouver dans une transcendance, qu'elle soit celle des idées, de la religion, ou de l'ésotérique, il s'agit de la révéler comme immanente dans le monde. À la question de *Nadja* : « est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ?²⁰⁶ », la réponse positive du surréalisme propose alors une solution matérialiste orientée vers la lutte contre la société scientiste, rationnelle, capitaliste et positiviste, et qui s'oppose à la solution idéaliste du romantisme. Dans *L'Amour fou*, la conception de l'image sera ainsi développée selon un modèle dialectique. Dans la

²⁰⁵ A. Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 722.

²⁰⁶ A. Breton, *Nadja, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 743.

première partie du texte, Breton déploie l'affirmation qui concluait *Nadja*, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas²⁰⁷ » en une série de trois paradoxes : la beauté sera « explosante-fixe, érotique-voilée, magique-circonstancielle²⁰⁸ ». On reconnaît le principe dialectique de résolution des contradictions par la révolution, appliqué à l'image. Pour Breton, la résolution se fait dans la beauté de l'image qui exprime en même temps ces paradoxes. L'image est ainsi dégagée d'une conception homogène qui la pacifie, au contraire elle est dynamique et problématique.

Breton tente ainsi d'asseoir une nouvelle compréhension et une nouvelle pratique de l'image selon un paradigme objectivant issu de Rimbaud et opposé à l'intériorité romantique. Néanmoins, le fait qu'il s'appuie par ailleurs à la fois sur la théorie de l'inconscient, du je qui n'est plus maître en sa demeure, et sur la dialectique hégélienne, conduit selon nous à plusieurs ambiguïtés interprétatives, notamment chez Breton. Par rapport au romantisme, il y a en effet un mouvement d'opposition très fort, qui tente de s'arracher au lyrisme dans sa compréhension la plus large, par le moyen de pratiques telles que le collage, dont le poème « Le Corset mystère » est un manifeste²⁰⁹, ou l'utilisation du langage dans sa littéralité, comme pur signe arbitraire, notamment sous l'influence de Dada, comme par exemple le poème « Pièce fausse²¹⁰ ». Mais il y a également un maintien de la pensée de l'intériorité : l'écriture automatique, dans le but de refuser le règne de la rationalité et la réduction du sujet comme assigné à sa place dans l'ordre socio-politique, retrouve en effet un principe de voix intérieure, même si c'est celle de l'inconscient. Le recueil *Les Champs magnétiques* en seront par exemple l'incarnation. Il y a alors une oscillation permanente entre une visée critique et activiste qui requiert, même en partie, un principe constructiviste de l'image, et la pratique du flux langagier dégagé du contrôle de la raison. Si cette dialectique est au cœur même de la poétique bretonienne dans des recueils comme *Clair de terre* par exemple, elle se trouve mise en cause à partir du *Second Manifeste* par une réhabilitation d'un paradigme ésotérique. Breton, dans un mouvement de dégoût à l'égard des différentes compromissions que la visée politique du surréalisme a entraîné, déclare l'« occultation profonde, véritable²¹¹ » du surréalisme, à partir d'une interprétation « au

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 753.

²⁰⁸ A. Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 687.

²⁰⁹ Le poème est composé des fragments de réclames publicitaires. Nous le reproduisons en annexe, p. 8, car nous nous y référerons dans la suite de notre étude.

²¹⁰ A. Breton, « Pièce fausse », *Clair de terre, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 155-156.

²¹¹ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 821.

« pied de la lettre²¹² » du titre de Rimbaud « Alchimie du verbe » sur le modèle de l'hermétisme. Il nous semble alors que sa poétique retrouve de manière conservatrice un héritage romantique, notamment celui du romantisme noir anglais, par les paradigmes de l'occulte, du mystère, au sens fort, de l'oracle, mais aussi par un retour de l'idéalisme le plus fort. Le champ de l'ésotérisme prend alors en charge le versant le plus intérieur du rêve, et le dépolitise en le sortant de l'espace collectif : « Il faut absolument empêcher le public d'*entrer* si l'on veut éviter la confusion²¹³ ». Cette évolution fera l'objet de la critique d'Artaud qui réaffirme que la magie est dans *ce* monde, qu'il n'y a pas d'au-delà et que le surréel n'est pas une transcendance²¹⁴.

Si nous retraçons ce mouvement, c'est parce que notre corpus témoigne de façons différentes de se saisir de l'héritage du surréalisme. Si Godard par exemple reprend comme principe la définition de l'image comme rapport dans une approche matérialiste, l'œuvre de Garrel privilégie selon nous le second aspect de la poétique bretonienne. Godard cite en effet explicitement la théorie de l'image de Reverdy²¹⁵ et en applique les principes de façon constructiviste, en liant cet héritage à celui des principes rimbaldiens : on trouve dans ses films à la fois un principe associatif qui repose sur le langage, calembours, jeux de mots, reprise d'un même mot tout au long du film etc., et la règle de la multiplication des rapports possibles entre images que nous avons montrée à l'œuvre chez Rimbaud. C'est ce que pointent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues lorsqu'ils écrivent au sujet notamment de *Prénom Carmen* que les images entretiennent parfois des relations métaphoriques entre elles, sans que l'on sache dans quel sens va la métaphore²¹⁶, même si pour notre part, nous remettons en cause la caractérisation de l'image comme métaphore. D'autre part, et c'est ce que nous étudierons le plus longuement, la règle de l'association paratactique d'éléments hétérogènes et éloignés, comme l'« image » définie par les surréalistes, est au cœur de son système de montage, en particulier dans les années 1980. Il témoigne en outre d'une tension comparable entre la critique d'un lyrisme romantique par des procédures de

²¹² *Ibid.*, p. 818.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Voir notamment Antonin Artaud, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2007, p. 236-246. D'un point de vue politique il critique également le moment de l'adhésion au parti communiste comme affadissement de l'idée de révolution au seul domaine social et économique, en réaffirmant la potentialité de révolution totale de la poésie, sur le plan politique, moral, corporel.

²¹⁵ En la reformulant en partie dans *JLG/JLG autoportrait de décembre*, 1995.

²¹⁶ J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Godard, simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 151.

distanciation forte, et un réinvestissement des puissances sensibles de l'image. En revanche, Garrel, lui, trouve dans le dérivé occultiste du surréalisme d'après les années 1930, et l'apport de la pensée magique dans la conception du surréel, le terreau de sa lyrique, allant plutôt vers un hermétisme subjectiviste – le titre d'un de ses court-métrages, *Athanor*, reprend ainsi dans les années 1970 l'image du creuset des alchimistes. Tout comme cette option correspond à une période de repli politique dans le surréalisme, il s'agira par exemple d'examiner comment ce choix chez Garrel repose également sur des présupposés et des positionnements d'ordre politique.

Au-delà de ce débat, il nous semble important d'insister sur un dernier trait fondamental de la poétique de Breton pour notre compréhension du lyrisme : le principe de « croyance ». Le terme et son champ lexical sont omniprésents dans le vocabulaire de Breton. S'ils sont liés à un paradigme religieux, Breton en fait un usage plutôt matérialiste, comme espoir et volonté. La croyance du surréalisme, c'est d'une part celle énoncée dans l'ouverture du second *Manifeste* : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point²¹⁷ ». Il y a donc à la fois l'intuition d'une possible résolution des contradictions contre le dualisme et le rationalisme, et l'« espoir » de la révolution qui la mettrait en œuvre. Cet espoir passe par une croyance en un pouvoir de l'image, c'est-à-dire en la valeur cognitive et pratique de l'image dans la vie, dans la perspective de la changer et de transformer le monde. Chez Breton, le lyrisme se fonde ainsi sur ce mouvement de croyance, que l'on peut rapprocher du mouvement de désir que Martine Broda relevait comme définitionnel du lyrisme. La croyance en l'image comme espoir révolutionnaire est en effet portée dans la lyrique bretonnienne par le modèle de l'amour fou, comme événement imprévisible et bouleversant, qui annonce par analogie de forme l'événement révolutionnaire. C'est en cela que Breton peut mettre au même rang deux opérations : le fait que « l'idée d'amour tend à créer un être » et « que l'idée de Révolution tend à faire arriver le jour de cette Révolution²¹⁸ ».

²¹⁷ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 781.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 791.

La poétique surréaliste, et en particulier bretonienne, se fonde ainsi sur une conception dialectique de l'image comme mise en rapport de réalités éloignées, dans une perspective de subversion des lois de l'ordre politique, social et perceptif. Si l'on a noté une ambiguïté autour de l'oscillation entre une approche constructiviste et la reconduction d'une perspective subjectiviste forte pouvant tirer vers l'hermétisme, l'enjeu qui nous permet de parler de lyrisme objectif est celui de lier la production de l'image à une opération de pensée émancipée. C'est cette subversion qui définit la beauté selon Breton. Le mouvement lyrique est alors une « croyance » positive en l'effectivité dans le réel de cette figuration.

Pour les films de notre corpus, nous pouvons relever comme opératoire un principe matérialiste de l'image, et notamment chez Godard et Duras sa conception comme « rapport », ainsi que la croyance qu'elle peut révéler une vérité du monde réel. Par ailleurs, la reprise de la thématique amoureuse du romantisme la sort du seul espace individuel pour en faire un modèle critique de l'événement non rationnel, qui s'apparente au hasard révolutionnaire tel qu'Alain Badiou a pu le théoriser²¹⁹, et qui opère une rupture du consensus fonctionnaliste et essentialisant. Le modèle dialectique de l'image tire alors son principe subversif d'une action de bouleversement de la perception qui entraîne celui de la vie matérielle.

Conclusion

Tirons à présent les conclusions de notre étude. Nous sommes partie d'un constat intuitif, l'appartenance de certains films à quelque chose qui serait de l'ordre du lyrisme, d'une part parce que leurs auteurs se réfèrent souvent à un héritage poétique fort, soit explicitement par des citations à l'intérieur de leurs films, soit de manière réflexive dans des déclarations autour des films, soit encore, comme chez Marguerite Duras, par son écriture même.

Nous avons montré comment la conception romantique du lyrisme, fondée sur une idée absolue du sujet comme entité consistante et pleine, se heurtait à l'idée d'une potentialité politique, par l'antinomie entre le paradigme expressif d'une subjectivité prise dans sa plénitude et l'affirmation subversive d'une discordance dans l'espace

²¹⁹ A. Badiou, *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

collectif du réel. Qu'il s'agisse de chanter la beauté du monde ou de déplorer mélancoliquement sa beauté perdue, un tel lyrisme semble clos sur le monde du sujet.

L'étude de ce qu'on nomme lyrisme objectif montre alors un basculement opéré par rapport au premier romantisme : ce n'est plus le sujet qui est le point focal du monde du poème, c'est le réel dans lequel il est inclus. Dès lors, la direction est inversée : au lieu d'une symbolisation expressive qui part du sentiment ou de la chose pour aller à la représentation, qui part de l'intérieur pour aller vers l'extérieur, l'image est la présentation d'une perception des éléments extérieurs réunis et mis en rapport. La production des images, du poème est ainsi davantage à comprendre comme opération de langage qui réunit et met en rapport des sensations et des perceptions, que comme traduction immédiate de l'intériorité. Le lyrisme n'est ainsi plus la traduction d'une plénitude, mais un mouvement qui conserve l'écart entre les choses et travaille l'écart entre la perception ordinaire et une « vision » émancipée.

Cela permet de penser le lyrisme en cinéma d'une part au-delà de l'idée de la subjectivité qui ne s'y exprime que par le détour d'une machine, et d'autre part pour saisir ce qu'on l'on nomme souvent de façon approximative comme le « souffle lyrique » ou l'« émotion lyrique ». L'impression de décollement donné par le mouvement lyrique est pour nous produit non pas par un décollement du réel, mais par un décollement à l'égard de la règle, au sens de Rimbaud. En outre, cette impression nous semble reposer sur la croyance lyrique en l'efficace dans le réel du geste de création de l'image, comme geste de réel et donc comme potentialité subversive de l'ordre socio-politique. Si dans le cas de Hölderlin, nous avons plutôt vu un lyrisme en retrait, assumant une coupure avec le modèle lyrique des Grecs chantant le divin, c'est néanmoins une conception du poétique comme figuration objective de la pensée qui apparaît : à travers la disparition du sujet énonciatif, la poésie constitue à partir des éléments matériels du monde une sorte d'utopie dont les hommes peuvent se saisir, celle que Hölderlin nommait le « communisme des esprits²²⁰ ». Le poème crée en effet par l'organisation de perceptions sensibles inédites une forme qui a une valeur cognitive, et qui se donne à la réception comme l'expérience d'un complexe « intellectualo-sensible » formant une proposition critique sur le réel.

²²⁰ F. Hölderlin, « Communisme des esprits », dans Jean-François Courtine (dir.), *Hölderlin*, Paris, Éditions de L'Herne, 1989, p. 239.

L'examen technique de la notion de lyrisme donne en outre plusieurs concepts pour le cinéma. D'abord, il faut poser de façon générale une sortie de la fiction. Les films que nous étudions ne sont en effet pas construits comme des totalités auto-suffisantes, fermées, sur le modèle de la fiction définie comme système clos par Hamburger, c'est plutôt un cinéma du choix, de la découpe, qui montre aussi bien ce qu'on voit que ce qui manque dans la structure et entre les images, et qui est en déséquilibre permanent puisqu'en rapport direct avec son extérieur, le spectateur, le réel. Cela implique la primauté d'une logique d'image et d'une façon de transmettre le sens par l'expérience sensible plutôt que par la fable du récit. L'engrainement continu de ces constructions d'images n'a plus pour modèle l'association par la proximité, mais au contraire la mise en rapport surprenante et subversive d'éléments habituellement conçus comme étrangers les uns aux autres. Ces éléments, présentés sur un mode paratactique, sont conservés alors dans leur objectivité et non plus récupérés par une subjectivité dont la singularité est l'horizon. Au contraire, entre eux, est maintenu un écart qui n'est pas réduit par le consensus : tout élément n'est pas réduit à sa signification, toute association n'est pas réduite à l'analogie. Il s'agit de lutter contre la pacification du réel, le nivellement qui masque les incompatibilités et les oppositions entre les choses, pour proposer un objet et une pensée « non-réconciliés », pour reprendre le titre d'un film de Straub et Huillet, avec le réel tel qu'il est donné. Ce maintien de l'écart est mis en œuvre dans les films que nous étudions notamment parce qu'ils prennent au sérieux le caractère fondamental de la collure du montage, béance qui constitue le point de fuite et le lieu véritable de la pensée. On peut citer ici des mots d'Antonin Artaud qui se rapportent à la poétique de Rimbaud, mais qui nous semblent pouvoir s'appliquer à l'effort de ce lyrisme objectif en cinéma : « Faits nouveaux de pensée, branle, animation de rapports, – rapports non pas de sentiments, de l'intérieur d'un sentiment à l'intérieur d'un autre sentiment, mais de l'extérieur d'un sentiment, de la place, du rang, de l'importance d'un sentiment avec l'importance d'un autre sentiment, de la valeur extérieure, figurative d'une pensée par rapport à une autre pensée [...] »²²¹.

²²¹ A. Artaud, « Rimbaud et les modernes », *Œuvres, op. cit.*, p. 45.

PARTIE II

ÉTUDES DE CAS : DURAS, GARREL, GODARD

CHAPITRE 2

MARGUERITE DURAS ET LE RÉCIT, LA FORME POÈME ET L'ENJEU DE LA SUBJECTIVATION

Un des points communs entre les cinéastes de notre corpus est d'abandonner la primauté de la structure romanesque. Ils ne renoncent pas pour autant à la fiction au profit de la forme expérimentale telle qu'on pourrait la trouver chez Lionel Soukaz ou Stan Brakhage par exemple. Ils gardent le socle d'une trame narrative, mais en substituant à sa progression selon les ressorts du roman, tels que la psychologie ou les péripéties, une exposition de la situation fictionnelle par une logique d'images, qui peut aussi bien faire penser à la forme du poème qu'à une construction de type musical. Cette double ressemblance poétique et musicale, au détriment du romanesque, est la première condition d'une utilisation du lyrisme chez les cinéastes de notre corpus. Nous prendrons l'exemple de deux films de Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, long-métrage de 1972 et *Césarée*, court-métrage datant de 1979, pour examiner le passage chez les cinéastes de notre corpus de la structure romanesque à ce nouveau type de structure lyrique qui transforme le statut du plan et active un régime de sens de l'image dégagé d'un modèle sémantique discursif.

On observe ainsi d'une part un effondrement de l'action au sens strict¹, c'est-à-dire des péripéties initiées par les personnages dont la succession constitue le récit et élabore symboliquement le sujet du film. D'autre part, on note l'éclatement de la fiction en tant qu'unité autonome et close, où l'enchaînement des actions et réactions se présente comme cohérente et nécessaire, selon l'exigence fondamentale de la vraisemblance. *A contrario*, on peut repérer certaines caractéristiques du poétique relevées par Corinne Maury : les figures de l'absence ou du détour, la poétique du peu et de l'ordinaire, le recours aux propriétés du *medium* contre la représentation². Au sein de l'espace fictionnel, on peut ainsi observer chez Duras une systématisation de

¹ Sauf, dans une certaine mesure chez Godard, mais dans une réappropriation singulière que nous étudierons en détail dans la partie que nous lui consacrons.

² Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, op. cit., p. 182-183.

l'ellipse ou du faux-raccord temporel, qui brouille l'organisation logique du récit. Dans *Césarée*, apparaît notamment une césure radicale entre l'espace-temps évoqué par le texte et celui présenté par les images, au sein d'une figuration générale qui repose sur des principes de disjonction, d'écart et de conservation du lacunaire, notamment dans le texte dit en *off*. Au contraire dans *Nathalie Granger*, un ralentissement extrême du temps narratif conduit à la présentation étirée de la configuration fictionnelle, qui fait perdre la notion du temps et ne débouche que sur peu d'évolutions narratives. Dans ce cas, le film se recentre sur la présentation de situations statiques, de micro-variations, et de détails qui semblent relever d'une poétique de l'ordinaire. De manière générale dans tous les films de notre corpus, les évolutions à partir desquelles s'élabore le propos des films n'apparaissent donc pas au niveau d'un enchaînement d'actions qui ferait radicalement changer les configurations, mais plutôt au plan d'une présentation de situations dont la figuration du film propose un sens. En tout cas, la positivité du récit, dont la résolution serait le but, est mise à mal. À la logique d'action se substitue alors une logique d'images, et plus précisément une logique de mise en rapport d'images, de manière semblable à la façon dont la poésie lyrique se construit par des rapports de sensations matérialisées au détriment du récit qui était le support de la poésie épique notamment. Le brouillage de la diégèse, par son statisme ou sa dislocation logique, déporte alors l'intérêt du spectateur de l'action à l'expérience du film comme présentation de sensations et de figures. L'examen des situations, émancipé du système logique des causes et des conséquences, fait surgir le sens de la sensation plutôt que de la fable.

D'autre part, si la fiction est minée de l'intérieur par la mise en question des structures du récit, elle est également concurrencée par des éléments qui lui sont hétérogènes. Dans *Césarée*, c'est le cas de la manière documentaire, ainsi que de l'intervention de l'auteur qui troue l'espace diégétique en y faisant entrer une extériorité dénotant le monde réel. Le refus d'une transparence du montage, général dans tous les films du corpus, signe par ailleurs l'inscription dans le réel du geste du montage. Enfin, cette mise en question de l'espace fictionnel peut prendre la forme d'une association de la trame narrative principale avec une autre, dans un rapport qui n'est pas explicite, comme nous allons le voir chez Duras, mais aussi chez Godard qui systématise dans ses films des années 1980 la mise en rapport de deux fictions, ou du moins de deux

champs fictionnels séparés, en faisant alors du montage-collage le geste cinématographique principal.

Cette introduction d'une extériorité dans la fiction, ou sa perturbation jusqu'au point de rupture de sa compréhension, nous semble rejoindre une caractéristique du lyrisme. Tous les films de notre corpus sont en permanence tournés vers leur extérieur, vers le réel. Dans la définition du genre lyrique par Käte Hamburger, la structure close du roman s'oppose à la « structure ouverte » du poème. La spécificité du genre lyrique est que l'énonciation lyrique y est réelle, authentique et non feinte. Dans nos films, on peut noter deux niveaux de rupture de l'illusion : dans le prélèvement de matériaux qui ne sont pas organisés pour provoquer une illusion, par exemple le matériau documentaire dans *Césarée*, et dans l'accent mis sur l'expérience du film comme sensation dans le réel, plutôt que sur l'adhésion identificatoire faisant entrer le spectateur dans un espace feint. C'est sur ce degré de réel que le film fait porter son propos, acquérant alors sa valeur politique. Ce qui change alors par rapport à la définition de Hamburger, c'est qu'il nous semble que le poids de réalité n'est pas seulement dans l'énonciation, mais que l'objet de l'énoncé entre aussi dans des catégories axiologiques : ce que propose le film, par exemple en mettant en rapport deux événements dont la parenté était invisible au premier abord, comme la violence d'une petite fille et une chasse à l'homme policière contre deux adolescents, se place délibérément dans le champ de la révélation d'une vérité dans l'espace du réel.

Le film se place ainsi clairement dans le champ heuristique et herméneutique et non plus seulement dramatique. L'affirmation de Youssef Ishaghpour à propos de Duras, « de la mort de la narration naît le lyrisme du matériau³ », pointe comment l'abandon de la primauté narrative revalorise la perception sensible, dans une « logique de la sensation » prise en charge par la matière filmique. Chez Duras, à travers les logiques de disjonction et d'écart conservé entre des éléments non homogènes, le film provoque alors un dissensus entre l'image et son sens, qui n'est pas ressaisi dans une synthèse sémantique mais laissé ouvert comme question.

Si ce revirement est emblématique d'un basculement de référence de la prose narrative à la poésie, cette nouvelle manière de raconter des histoires est chez Marguerite Duras politiquement significative sur deux plans. D'un côté il s'agit de

³ Y. Ishaghpour, « La parole, l'image et le réel. Le refus de la représentation dans le cinéma de Marguerite Duras », *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, op. cit., p. 252.

trouver une forme qui peut lutter contre le spectacle commercial et l'aliénation étendue aux loisirs, dans la tradition de la critique politique des formes de l'art. Elle affirme notamment : « parallèlement à l'histoire du prolétariat, il y a l'histoire de cette oppression supplémentaire ; celle de son loisir fabriqué par le même capitalisme qui l'asservit, le cinéma de ses samedis⁴ ». Mais par ailleurs, la crise du récit nous semble se faire dans un mouvement pathétique que Jean Cléder note en soulignant une « renonciation » à raconter⁵, qui s'écarte de la façon dont cette crise était organisée de façon constructiviste dans la perspective brechtienne. Dans le mouvement d'abandon de l'effort narratif, nous pouvons reconnaître un refus de la synthèse tel que nous avons pu le comprendre au prisme de Hölderlin. Si l'arrière-plan n'est pas la fuite des Dieux chez Duras, il nous semble que l'on peut interpréter le lyrisme fragmentaire du texte de *Césarée*, qui expose la langue dans ses conditions de possibilité, et la pratique générale du montage à rebours d'une articulation logique, sous l'angle d'une impossible synthèse du sens. Si Jean Cléder évoque chez Duras un « désarroi politique⁶ » en citant une formule de Peter Handke : « cela s'évade impérativement vers le métaphysique, l'invocation au ciel⁷ », nous essaierons pour notre part d'approfondir une lecture politique de l'idée de la césure entre le sens et l'Histoire, notamment à partir d'une conception benjaminienne de l'Histoire comme catastrophe.

Par le travail de dislocation de la narration, mais aussi de l'énonciation et de l'espace⁸, il nous semble qu'une grande part du propos politique de Duras soit ainsi portée par sa manière de recomposer le récit en réinvestissant ses caractéristiques fondamentales, l'espace et le temps, comme enjeux en eux-mêmes, tout comme Adorno relevait chez Hölderlin le passage de la langue comme sujet du poème au détriment du sujet personnel, organisateur d'une synthèse sémantique. *Césarée* et *Nathalie Granger* sont deux pôles de ce travail de mise en question du récit. Si le second film se construit

⁴ Marguerite Duras, « Book and film », *Marguerite Duras et le cinéma. Les yeux vers*, Paris, Cahiers du cinéma, 2014, p. 103.

⁵ J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires – *Césarée*, *Le Camion* » dans Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras ; Écriture - Théâtre - Cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 511.

⁶ *Ibid.*, p. 517.

⁷ *Ibid.*, p. 512.

⁸ *Ibid.*, p. 505 Nous ne nous attarderons pas sur la disjonction de l'image et du son, condition fondamentale de la réactivation des puissances sensibles de la matière cinématographique, car elle a été abondamment étudiée, et de façon satisfaisante, notamment par Y. Ishaghpour, Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, p. 148-153), G. Deleuze (*L'image-temps*, *op. cit.*, p. 334-341), à la fois chez Duras spécifiquement, et comme caractéristique du cinéma moderne et de l'avant-garde.

à partir d'un huis-clos, le court-métrage se fonde sur le raccordement de deux espaces éloignés, Paris et Césarée, ville antique située dans l'Israël moderne. Quant au temps, *Césarée* confronte une histoire antique devenue mythe par le texte de Racine, celle de Bérénice reine de Judée, à l'histoire moderne de l'extermination des Juifs, qui s'associe par ailleurs à des évocations de l'esclavage et du colonialisme. Le film présente alors une version superlative du temps par rapport au récit, un temps supra-dramatique pourrait-on dire. *Nathalie Granger* perturbe *a contrario* le récit par la présentation du quotidien, la vie de deux femmes dans une maison, confrontées au problème posée par une enfant en révolte, dans une version infra-dramatique du temps. Le film réinvestit alors corollairement le lieu comme enjeu d'habitation, selon une problématisation qu'a relevée Corinne Maury, et dont nous exploiterons le sens hölderlinien⁹, à la fois d'une compréhension de la mesure des corps et de l'espace, et d'une ouverture du lieu à ce qui perturbe son identité à lui-même, en l'occurrence dans le film son ouverture à des puissances de désordre et de révolte. Le sujet des films est ainsi intimement lié à l'enjeu formel de la recomposition du récit.

Dans le traitement du temps figurant la mise en crise du récit apparaît en effet un refus de tout traitement événementialiste du temps, notamment par le spectacle de l'actualité. Chez Duras, le crime de la modernité, le traumatisme de la Shoah, empêche de reconduire l'illusion d'une téléologie, celle d'un temps positif tel qu'il pouvait apparaître dans les récits du cinéma classique. Chaque événement est soit à rapporter à autre chose de plus grand, soit demande à être creusé à l'extrême : la réduction du récit peut alors se faire par le détour du mythe comme dans *Césarée*, ou tendre en sens contraire à un examen minutieux de l'homme, en lui-même, comme le fait *Nathalie Granger* autour du personnage du voyageur de commerce, dont la représentation sociale se fissure peu à peu jusqu'à l'apparition d'un individu singulier, nu. En cela, le cinéma de Duras n'est pas un cinéma militant, au sens restreint, mais en revanche, ne peut s'exempter du champ politique, par la question sans cesse renouvelée de la communauté, de ses minorités, de ce qu'être un homme peut vouloir dire.

À la mise à mal du récit répond enfin chez Duras une réactivation des puissances de la parole, comme si le récit chez elle était moins une affaire d'organisation logique

⁹ F. Hölderlin, « En bleu adorable », *Œuvres*, op. cit., p. 939. Le poème met en rapport la vie des hommes avec l'idée du Divin caché en posant la question du rapport entre eux. La formule « Riche en mérites, mais poétiquement toujours, sur terre habite l'homme », suggère l'aspect transitoire de l'habitation terrestre de l'homme, dont l'âme peut en revanche atteindre le divin.

en vue de la délivrance d'un contenu sémantique, que d'expressivité, c'est-à-dire moins une affaire de développement d'un discours que le geste d'une prise de parole. En effet, l'effondrement du récit entretient un rapport direct avec l'inflation de la puissance énonciative, en tant que matérialité sensible. Au sein de notre corpus, c'est dans le cinéma de Duras que la place de la voix lyrique est la plus concrète et la plus explicite. En effet, *Césarée* se structure par la diction d'un grand texte poétique, que l'on peut qualifier de lyrique au sens strict, dans son acception poétique. Si *Nathalie Granger* est par contre un film de silence¹⁰, à l'exception de la musique qui en est un des éléments structurants, c'est justement l'avènement d'une parole authentique qui est le grand enjeu du film, que ce soit la formulation d'un refus ou l'abandon d'un langage aliéné, dans une reconquête énonciative comme pourrait l'être celle de la langue poétique. C'est alors l'enjeu politique que représente l'« acte de parole¹¹ », qui est mis en avant, comme lieu et manifestation d'une subjectivation. Si *Nathalie Granger* figure alors au sein de la fiction la parole des personnages comme solidarisation et comme émancipation, *Césarée* propose matériellement la parole lyrique comme espace utopique. On verra alors dans ce dernier exemple la manière dont le lyrisme, dégagé d'un modèle intérieur et personnel au profit d'une expressivité objectivée, peut se proposer comme expérience collective de subjectivation, pour rebâtir un espace commun.

2.1. Le récit en lambeaux : Le « lyrisme du matériau »

Dans les deux films de Duras, la dramaturgie se détourne du récit traditionnel gouverné par l'action au profit d'une logique de composition de type poétique et musical. La mise en retrait de la logique narrative fait ainsi porter le principe de cohésion du film sur les traits formels au détriment des éléments sémantiques, comme le relevait Chklovski dans sa définition du cinéma de poésie. Si cela n'apparaît pas de manière aussi forte dans les deux films, *Césarée* se donnant d'emblée à voir comme un film « de montage », là où *Nathalie Granger* mobilise encore, quoique de façon minimale, acteurs et mise en scène, un principe de composition commun apparaît dans

¹⁰ À la différence de *Césarée* et de la majorité des films de Duras, *Nathalie Granger* n'a pas été tourné avec un texte préexistant. Peut-être est-ce une raison de cette prégnance du silence.

¹¹ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 333.

la structure des films : un traitement des différents éléments comme thèmes, au sens musical, dont la combinaison, les retours, les disparitions, les développements constituent la logique du film au détriment de la succession dramatique. Pour reformuler ce qu'écrivait Jean Cléder en soulignant que le « resserrement de l'intrigue [...] permet d'augmenter la puissance émotive des récits en simplifiant au maximum l'anecdote¹² », on peut observer dans ces films que la dislocation du récit amène une remotivation des puissances sensibles du matériau. Le travail de déconstruction du récit n'apparaît pas comme fin en soi mais comme condition du surgissement de la puissance lyrique. Émancipés de la synthèse sémantique, les images et les sons se donnent en effet à sentir en eux-mêmes. Plutôt que de voir dans l'effondrement narratif de *Césarée*, ou dans son étiolement dans *Nathalie Granger*, un appel à l'imagination du spectateur qui peuplerait le hors-champ comme l'envisage Michelle Royer¹³, nous interpréterons la « compensation¹⁴ » que produit la logique d'image comme une proposition d'expérience pour le spectateur, dans le *hic et nunc* du film. L'affranchissement de « la particularisation de l'anecdote¹⁵ » permet ainsi d'atteindre une abstraction matérialisée qui permet par la sensation de saisir une pensée sur le modèle de ce que Laurent Jenny appelait le « jeu de rapports intellectualo-sensibles¹⁶ ».

Nous proposons donc de procéder à un examen des structures des deux films, afin de voir comment ils sont construits matériellement à rebours des principes de connexions logiques et d'homogénéité.

¹² Jean Cléder, « De la littérature au cinéma : une esthétique de l'indifférence », dans Bernard Alazet, et Christiane Blot-Labarrère, (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Editions de L'Herne, 2005, p. 210.

¹³ Michelle Royer, « Le spectateur face au bruissement sonore des films de Marguerite Duras et à ses images », dans J. Cléder (dir.), *Marguerite Duras: le cinéma*, Paris, Lettres modernes Minard, 2014, p. 45 et suiv.

¹⁴ J. Cléder, « Métissage cinéματο-graphique », dans J. Cléder (dir.), *Marguerite Duras: le cinéma, op. cit.*, p. 32.

¹⁵ J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires », art. cité, p. 513.

¹⁶ L. Jenny, *La fin de l'intériorité, op. cit.*, p. 60.

2.1.1. La structure musicale et poétique de *Césarée*¹⁷ : une « synthèse non conceptuelle »

Si nous reprenons l'expression de « synthèse non conceptuelle¹⁸ » par laquelle Adorno définit la musique, « juxtaposition dont les éléments s'articulent autrement que dans le jugement apodictique¹⁹ », c'est parce que *Césarée* se construit sur l'enchaînement d'éléments indépendants les uns des autres sans en organiser l'articulation en récit sur un mode sémantique. Jean Cléder parle ainsi du film comme « double épave²⁰ », en associant la fabrication du film par un assemblage de rushes tournés pour un autre film²¹ et abandonnés, et l'écriture d'un texte composé de bribes lacunaires. On peut reconnaître en effet dans la composition un principe de collage paratactique d'éléments hétérogènes. La « dissociation constitutive²² » à partir de laquelle travaille Duras dans son travail d'assemblage est en effet contrebalancée par un puissant principe de composition rythmique, qui organise une grande unité d'émotion, qui nous semble provenir de l'homogénéité intensive de la puissance sensible des éléments.

Si l'on observe la structuration de *Césarée*, il faut d'abord mentionner la disjonction de l'image et du son, par l'association entre des plans non sonores d'éléments du paysage, et une bande son composée d'une pièce musicale pour violon en musique de fosse²³ et d'un long texte poétique dont le sujet principal est l'histoire de Bérénice, élaborée par Duras à partir de la pièce de Racine, et qui est dit par l'auteur en *voice over* ou en « voix off off²⁴ » pour reprendre la formulation de Pascal Bonitzer. Si ce principe de disjonction a été beaucoup commenté²⁵, ce qui nous intéresse ici c'est qu'il est aussi facteur de cohérence car il est maintenu durant tout le film : l'espace son

¹⁷ Nous proposons en annexe un découpage sous forme de table mettant les plans en regard avec le texte, pour avoir une vision globale de la structure, rendre visible les symétries en miroir, les répétitions, les ruptures, les hapax. Nous avons reproduit uniquement les photogrammes des plans fixes, pour en distinguer les travellings. Nous avons également matérialisé les trois parties que nous distinguons dans le film. Voir annexes, p. 11.

¹⁸ T.W. Adorno, « Parataxe », dans F. Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, op. cit., p. 159.

¹⁹ T.W. Adorno, « Parataxe », op. cit., p. 159.

²⁰ J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires », art. cité, p. 504.

²¹ Le film était le *Navire Night*, des rushes duquel est également issu *Les mains négatives*.

²² J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires », art. cité, p. 504.

²³ Il faut noter que le choix du compositeur n'est pas anodin. Ami Flammer était dans les années 1970, à l'époque du film, militant de l'Organisation Révolutionnaire Anarchiste, très engagé dans une politique de diffusion de la musique. Il fût aussi membre du quatuor Prat à ses débuts, ensemble qui, recomposé, interprète les quatuors de Beethoven dans *Prénom Carmen*.

²⁴ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., 1976, p. 69. Il propose cette notion lorsqu'il y a faille entre le visuel et le sonore.

²⁵ Voir en particulier G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 326 et suiv.

et l'espace image progressent chacun selon une logique propre. Ce principe de disjonction est pour nous davantage une proposition positive que la présentation d'un vide et nous l'analyserons dans une perspective hölderlinienne, fondant la poésie sur le principe d'une césure qui laisse en suspens la synthèse dans un geste à la fois de renonciation pathétique, et de refus politique de l'illusion essentialiste créée par l'ordre. Chez Duras, il y a également les deux faces, celle d'une renonciation au récit et celle d'une reconstruction positive du sens à partir du caractère central de la césure.

On peut, à partir du constat du libre jeu des éléments entre eux dans le film, identifier quatre séries thématiques, au sens musical du terme. Une série de plans fixes sur deux statues de femmes en majesté²⁶, de différentes valeurs, allant du plan serré sur le visage de la statue ou de détails de l'échafaudage, au plan de semi-ensemble sur l'ensemble de la statue, socle compris, et de différents angles de prise de vue, de trois-quart gauche, de trois-quart droite, de face, de dos, formant ainsi une déclinaison quasiment complète de tous les points de vue possibles sur la statue, dont le point commun est qu'ils maintiennent une déconnexion de celle-ci par rapport à son espace contigu. Une autre série est constituée de travellings tournés aux Tuileries, auquel s'ajoute le panoramique final sur l'esplanade du Louvre. Ces plans montrent le jardin quasiment désert à l'exception des bronzes de Maillol qui le peuplent de corps de femmes aux postures étranges. Ces statues qui sont des représentations allégoriques d'éléments naturels, « La Montagne », « La Méditerranée », « La Rivière », présentent en effet des poses non réalistes, notamment un corps en équilibre sur la hanche, les jambes et le buste sans appuis, qui donnent visuellement une impression dysphorique, presque inquiétante. Trois gros plans fixes sur les hiéroglyphes de l'obélisque de la Concorde constituent la troisième série. Ces plans de détail, comme ceux de la double statue principale, ne permettent pas d'identifier l'espace où se trouve la pierre gravée, filmée plein-cadre. Enfin, un long travelling sur la Seine se distingue singulièrement des autres plans, par son unicité dans le film et par le déplacement qu'il propose, de l'espace de la ville à celui de l'eau. Il se rapproche néanmoins de la série des Tuileries par son mouvement et parce qu'il montre un lieu immédiatement identifiable dans l'espace et le temps comme Paris, aujourd'hui, en 1979. Enfin, le film est ponctué

²⁶ Comme le relève Maurice Darmon dans *Ténèbres capitales: 1979*, Bordeaux, 202 éditions, 2016, il s'agit de l'Allégorie de Nantes et l'Allégorie de Bordeaux, par Louis-Denis Caouillette, situées sur la place de la Concorde. S'il analyse le dédoublement de la statue, il nous semble que le film les mêle en les rendant quasiment indistinctes.

d'écrans noirs, silences visuels qui rythment le montage en matérialisant la césure. Ces absences d'image apparaissent comme des pleins, à la fois des « tombeaux pour l'œil²⁷ » qui menacent le récit, et se constituent comme des conques qui recueillent parfois un fragment de texte, lui restituant alors une puissance sonore pure.

Si l'on a parlé de thèmes au sens musical, c'est parce que le film se construit visuellement non sur une logique dramatique, puisqu'il n'y a ni action, ni personnages incarnés, ni repères chronologiques, mais sur une logique rythmique et sensible : ces différents thèmes se succèdent et s'entremêlent dans une structure en boucle, où ils valent alors comme supports de sensations et d'évocations, par leurs associations et leurs oppositions. Le film commence et se clôt sur les Tuileries, thème qui revient ponctuellement au cours du film, en alternance avec les plans fixes de la statue, groupés par deux, trois ou quatre au début du film, puis dans une grande série de sept à la fin. Au centre du film, apparaissent successivement les trois gros plans sur les hiéroglyphes, qui ne seront pas repris en dehors de ce moment et restent donc isolés comme série unique. Ces plans annoncent le moment du travelling sur la Seine, plan également unique qui ne sera pas repris. De part et d'autre de ce moment central, on peut noter que les angles de prises de vue de la statue sont globalement organisés en miroir : la progression des axes qui la montrent de dos, puis de trois-quart gauche, enfin de trois quart et profil droit, est reprise dans l'ordre inverse après le travelling sur la Seine. Si l'on se sert du langage musical et de la structure de la sonate, on peut identifier les deux premières séries, celle de la statue et celle des Tuileries comme l'exposition, avec thème principal, Paris aujourd'hui, et thème secondaire, la statue sans âge et sans lieu. Cette exposition est suivie du développement, qui module en reprenant la même association mais de façon plus serrée avec des thèmes différents : les hiéroglyphes et la Seine comme un raccourci entre l'Orient disparu et l'Occident au présent, avant la réexposition des deux thèmes, les Tuileries et la statue, terminée par la coda du panoramique ascendant, plan également unique dans le film. On observe donc deux couleurs principales dans le premier moment, le Paris désert et brumeux, et la statue blanche sur fond bleu dans un espace indéterminé, dont le soleil éclatant évoque cependant un Sud. Entre ces deux couleurs, le lien est établi par les figures féminines statufiées. Puis le second moment associe la pierre gravée d'écriture, la permanence

²⁷ Nous reprenons une expression de Daney analysant la qualité du plan chez les Straub, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma*, 258-259, juillet-août 1975, p. 27-35.

d'une trace civilisationnelle, avec l'eau du fleuve comme image du flux temporel « qui brasse les strates et emporte les statues²⁸ », de l'Égypte antique au Paris d'aujourd'hui. Ce sont ces différentes images, entre blanc et bleu, brume et soleil, pierre et eau, plan fixe et travelling, qui bâtissent ainsi l'argument du film : l'association matérielle dans le corps filmique de deux espaces qui apparaissent opposés dans l'espace et dans le temps, et d'une figure de femme changée en statue, évoquant la trace d'un passé dans un espace lui-même fantomatique et muet. Ce sont ainsi des figures, des images au sens poétiques du terme, qui structurent le film.

À la dimension de vestige muet de l'image, répond la voix qui y pose des mots. À partir de son autonomie par rapport à l'image, elle propose, contre le récit, ce que Deleuze appelait une « fabulation²⁹ ». Le texte dit est construit à contre-courant d'une dramaturgie classique, et s'organise par tableaux thématiques, la douleur de Bérénice, le drame politique, la ville de Césarée, la mer, qui se déploient autour de la répétition du nom du lieu, « Césarée » et son doublon « Cesarea », redoublement qui semble faire écho à la double statue. Le bouclage du texte sur lui-même, qui commence par le lieu vide « Césarée Cesarea, il ne reste que la mémoire de l'histoire et ce seul mot pour la nommer, Césarée. La totalité. Rien que l'endroit et le mot » et se clôt sur le même image du lieu vide comme totalité : « Il n'y a plus rien à voir que le tout », court-circuite toute progression narrative au profit d'une translation circulaire reprenant les mêmes éléments en les modifiant. Les éléments dramatiques sont ainsi posés de manière allusive, par des phrases nominales qui posent des sensations et des images statiques : « Douleur. L'intolérable. La douleur de leur séparation », « Tout, détruit », « Capturée », puis repris et développés sur le mode d'une paraphrase qui reconstitue le drame : « Elle était très jeune [...]. Il l'a emmenée. [...] Répudiée pour raison d'État. Le Sénat a parlé du danger d'un tel amour [...]. Arrachée à lui, au désir de lui, en meurt ». Les personnages sont également présentés allusivement, nommés par plusieurs périphrases qui modulent leur figuration : Bérénice apparaît ainsi successivement comme « la reine des Juifs » puis comme « la femme reine de la Samarie », tandis que la périphrase désignant Titus « lui, le criminel, celui qui avait détruit le temple de Jérusalem » est ensuite raccourcie en « le criminel du temple ». Le texte se structure ainsi par des reformulations successives qui ressassent les mêmes

²⁸ G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 337, à propos de la différence entre le cinéma « tellurique » des Straub et la puissance « fluviale et maritime » de celui de Duras.

²⁹ *Ibid.* p. 316.

éléments. Par ailleurs, il se constitue de manière extrêmement visuelle, comme une sorte d'hypotypose allusive. Le tableau principal est formé par l'association de la mer et de la ville détruite, puis confronté à la grande antithèse du passé de la ville, dans sa géographie animée et le voisinage des riches et fertiles régions alentours. Le moment de la destruction est quant à lui redoublé hyperboliquement par un autre tableau : la destruction de Pompéi et d'Herculanum par l'éruption du Vésuve. On peut enfin noter une circulation expressive des images et notamment des couleurs : l'adjectif bleu qualifie ainsi la mer puis les colonnes de marbre par extension, et la mention du « sol blanc » au début du film est reprise à la fin par l'image de Bérénice « blanche comme la craie ». Les images progressent ainsi de façon autonome en s'engrangent les unes les autres.

Si le texte se construit à la fois progressivement et à rebours, par spirales qui se déplacent en reformulant les mêmes éléments, ce que permet la mise en retrait de la narration, est une mise au même rang dans le texte des abstractions et des sensations. Les évocations sensibles de couleur et de matières, « poussière », « sable », « rocaille » et de sensations « fraîcheur », « douleur », s'associent en effet à des éléments abstraits « la totalité », l'« endroit », le « mot » « les peuples ». Si à la différence de la poésie hölderlinienne, le texte est marqué par une violence expressive, on observe un principe semblable de faible articulation entre les éléments à partir d'une description d'objets pris comme vestiges dans leur matérialité. Comme l'écrivait Adorno des noms traités en reliques chez Hölderlin : « ils ont plutôt, selon leur contenu littéral, une vie propre, et ce grâce au fait qu'ils sont dépouillés de leur immédiateté. La poésie de Hölderlin veut que les choses abstraites témoignent d'une concrétisation au deuxième degré³⁰ ». Chez Duras, la polarisation sur leur destruction rend en effet aux éléments leur matérialité sensible, à la fois dans le texte, mais aussi dans l'image : la statue blanche notamment, déconnectée de son espace et isolée, apparaît à la fois comme une idée, une image allégorique de la femme morte, mais aussi comme simple pierre blanche, qui répond au niveau sensible à la poussière de marbre évoquée par le texte. En tant que vestige, la statue est à la fois idée et pure matière. Dans un mouvement de contamination réciproque des sensations, c'est également Paris, froid et brumeux qui prend l'apparence apocalyptique d'une ville désertée, le présent qui devient vestige, face à la statue inondée de soleil, fantôme vivace de l'amour féminin détruit.

³⁰ T.W. Adorno, « Parataxe », *op. cit.*, p. 151.

Dans cette association statique d'abstractions et de valorisation de la matérialité sensible des images, deux éléments apparaissent comme les ancrages du texte qui, tout comme les mêmes plans fixes reviennent à l'image, ressurgissent obstinément comme freins absolus à toute idée de progression.

D'une part, la récurrence du nom double de « Césarée, Cesarea » semble réaffirmer une permanence du lieu dans l'identité du nom. On en revient toujours à ce mot et à ce qu'il évoque de façon immuable : le lointain temporel et géographique, le peuple Juif. Mais en même temps, son caractère double est un écart en soi qui situe le rapport entre le nom et le lieu non pas du côté d'une identité naturelle, mais dans la césure de deux langues, le latin et le français. La langue française prend en charge alors la langue antique, tout comme l'actualité du nom d'une ville d'aujourd'hui en Israël. Cette alliance réarticule alors dans le même temps la césure entre deux temps, l'antiquité et le présent, et par extension entre deux espaces la Palestine et la France. Ce double nom donne ainsi la formule de l'opération du film, qui se bâtit sur les deux faces d'une césure et construit un pont sur la superposition de gouffres spatio-temporels : celui de deux ciels opposés, solaire et brumeux, celui de deux temps, poème du mythe antique et images du présent, et enfin celui d'une séparation entre deux êtres, l'un à Rome l'autre en Judée.

L'autre ancrage du texte est l'adjectif récurrent : « Répudiée », qui apparaît pour la première fois sur un noir, puis s'articule à son complément : « pour raison d'État ». Cette locution qui revient quatre fois en écho constitue le cœur du propos politique du film, en associant encore une fois le niveau de la sensation et de l'abstraction mais de manière proprement politique. Dans l'évocation de l'amour et du désir de Bérénice brisés par la raison d'État, c'est l'idée d'une disproportion qui apparaît entre deux régimes de réel, celui de l'amour et celui de la politique. Duras formule alors une lecture de la séparation des amants comme manifestation d'un scandale, celui du pouvoir. Cette fois, c'est la continuité des deux régimes qui est mise en accusation : la solution de continuité qui fait porter sur l'amour les raisons politiques. C'est en partie cette alliance de deux polarités contraires qui fait le cœur du scandale, comme le suggère Maurice Blanchot dans un texte sur *Madame Edwarda* de Bataille : « La contradiction a certainement un grand pouvoir scandaleux³¹ ». Mais ce qu'il souligne surtout, c'est la façon dont le scandale ne se laisse pas circonscrire : « les efforts que nous faisons pour

³¹ Maurice Blanchot, « Le récit et le scandale », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 261.

isoler théoriquement le point où le scandale nous touche (faisant par exemple appel à ce que nous savons du sacré, objet de désir et d'horreur), ressemblent au travail des globules pour rénover la partie blessée. Le corps se rétablit, mais l'expérience de la blessure demeure³² ». Or c'est cela que semble vouloir figurer Duras, l'« essence d[el]a plaie », en la nommant et en la répétant, bien qu'elle échappe à la ressaisie théorique. À partir du mot « douleur » qui évoque la sensation de manière opaque et obstinée, elle fonde le poème sur la révélation du scandale qui n'existe qu'en tant qu'il est nommé, en lui donnant une forme sensible qui rend compte de son essence : « c'est le propre du scandale qu'on en puisse s'en préserver³³ ». La révélation de ce scandale, à partir de l'ancrage obstiné sur son caractère traumatique, appelle alors le deuxième niveau d'évocation qui y est contenu : à travers l'histoire du Sénat romain qui rejette une reine juive, c'est l'histoire entière de l'oppression du peuple juif qui apparaît. Ces deux histoires se mêlent chez Duras dans la même intensité d'une horreur sans mesure, pierre d'achoppement qui empêche tout récit de se construire, par l'impossibilité de la représentation et de la synthèse rationnelle. Comme l'écrit Jean Cléder, le traitement par Duras d'une mémoire historique s'affranchit alors de la reconstitution fidèle et du document, en se revendiquant comme voix « du côté de³⁴ » plutôt que comme discours « sur », par le moyen d'une poétique qui assume à la fois les interdictions d'un irreprésentable par ses lacunes et ses disjonctions, et dans le même temps recrée des liens par la mise en circulation des temps, des lieux et des identités. Pour autant, si une telle observation vise à revaloriser une dimension mémorielle chez Duras qui s'oppose à ses avatars officiels, nous verrons dans la suite de notre développement comment de surcroît, cette dimension propose bien une hypothèse politique.

Pour l'instant, nous pouvons conclure sur la manière dont la progression logique narrative est court-circuitée par le libre jeu des sensations. Celle qui fonde le film et ancre dans le réel le texte et les images, est alors la « douleur » de l'amour trahi, de la destruction des villes et des peuples, dont le caractère de scandale surgit du gouffre entre un espace immémorial et sublime – la mer, les colonnes de marbre, le soleil sur la statue – et celui d'un vide endeuillé – les ruines, la brume. La « synthèse non conceptuelle » des éléments du film, assemblés paratactiquement à partir d'une

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* p. 262.

³⁴ J. Cléder, « Une mémoire appropriée », art. cité, p. 22.

disjonction entre le texte et les images et entre les images elles-mêmes, prend alors en charge à la fois « l'intolérable de leur séparation », et tente de remettre en circulation l'histoire à travers les lieux et les temps. Le geste du montage, travaillant à associer des lambeaux hétérogènes, apparaît alors non pas comme un lyrisme sentimental mais comme un lyrisme physique de la douleur. Le nouage dramatique intime, celui de l'amour et du désir détruits, est réinvesti alors pour proposer politiquement, par le poème de la mémoire, la possibilité d'une communauté.

Examinons à présent comment cette logique d'images aboutissant à une structure par blocs de sensations est accomplie dans un long-métrage, *Nathalie Granger*.

2.1.2. Nathalie Granger : une combinatoire minimale

Si le court-métrage *Césarée* apparaît comme un poème concentré, à la fois ouvert et bouclé, *Nathalie Granger* semble se constituer sur le modèle d'une constellation disséminée, où joue à plein un principe de dépouillement, comme pour se libérer du « “trop-plein” de la représentation³⁵ ». Si *Césarée* mobilise un espace-temps quasiment universel, le long-métrage se structure en huis-clos, sur un temps quotidien, opérant comme une simplification du politique en présentant un microcosme. Pourtant, on peut observer une structuration semblable sur un principe de non articulation sémantique, où les éléments pris comme des « thèmes³⁶ » selon le terme de Duras elle-même, se répondent par la matérialité de leur association dans le montage.

Sans faire un découpage détaillé, on peut repérer une très petite variété des espaces-temps des plans, qui confère au film une grande homogénéité visuelle. On peut distinguer deux groupes de plans principaux qui constituent presque tout le film : ceux de l'intérieur de la maison, et ceux de l'extérieur connexe à la maison, comprenant les images du jardin, de l'étang. Par ailleurs, deux ensembles extrêmement restreints ressortissent à des espaces différents : les plans et les morceaux de bande-son issus de la séquence d'entretien avec la directrice d'école, et le micro-groupe des trois plans des pylônes dans le brouillard³⁷. Au niveau du son, on peut également souligner la prédominance du son synchrone des personnages dans la maison, dans laquelle

³⁵ C. Maury, *Habiter le monde*, op. cit., p. 182.

³⁶ M. Duras, *Nathalie Granger*, Paris, Gallimard, 1973, p. 14. On lit notamment : « Le crime des Yvelines : un thème du film ».

³⁷ Voir annexes, p. 16. Il y a en fait deux plans des pylônes, le deuxième étant répété.

viennent s'insérer seulement trois types de sons hétérogènes : les nouvelles radiophoniques, les voix sans visages du téléphone et de l'intruse, et la musique. C'est par leur rareté et le caractère discordant de leurs irrutions, que les éléments extérieurs à la maison apparaissent ainsi comme les véritables enjeux du film, au-delà de leur articulation dramatique. Se dessine ainsi l'opposition entre l'espace de la maison et son dehors, entre deux ordres concurrents.

Si l'on observe comment ces éléments sont disposés dans le canevas du film, on peut observer leur entremêlement constant, dans une composition assez simple en deux grandes parties principales de part et d'autre de l'arrivée du représentant de commerce qui constitue une séquence de presque vingt minutes à elle seule au milieu du film. Les éléments apparaissent ainsi encore une fois comme thèmes, dont la combinaison dessine la progression du film.

L'exposition jusqu'à la fin du générique est en effet constituée des trois thèmes principaux : l'école, à travers la séquence de l'entretien avec la directrice, le fait divers des adolescents pourchassés par la police avec les nouvelles radiophonique, et l'espace de la maison et du jardin jonché des jouets de l'enfant. Après la fin du générique, on observe le développement de ces thèmes : l'alternance des plans d'intérieur et d'extérieur de la maison, entrelacés avec la séquence de l'entretien avec la directrice d'école, séquence autonome montée de façon achronique, ainsi qu'avec la récurrence des nouvelles radiophoniques. Deux ensembles apparaissent alors : le thème principal de la maison et le thème secondaire du pouvoir de l'institution, l'école et la police. Puis, advient le développement lors de l'arrivée du voyageur de commerce, intrusion qui amène une tonalité différente au sein de la maison. Après cette séquence, les thèmes principaux, les femmes dans la maison et le jardin, la musique et la radio, sont repris et répétés mais se retissent de manière légèrement modulée, puisque la résignation d'Isabelle face au rejet dont sa fille fait l'objet dans la première partie fait place à son refus du pensionnat pour Nathalie. La clôture du film reprendra enfin tous les personnages, les femmes et le voyageur en associant l'espace de l'intérieur de la maison à celui du jardin.

Dans cette progression douce, peu dramatisée, la répétition à trois reprises de la séquence chez la directrice d'école, par un montage qui s'affirme ostensiblement comme non raccord, affirme le rejet de Nathalie par l'école comme le nœud du film. Par sa place en ouverture du film, cette séquence apparaît d'abord comme antérieure à

la narration du drame de la maison, puis son retour oblige à la relire comme séquence centrale que l'indétermination par rapport à la chronologie constitue comme perspective globale qui détermine tout le film. La poursuite du son de l'entretien en *off* sur les images du jardin contamine par ailleurs dès le début du film l'espace de la maison, en marquant au sceau de la condamnation les images des jouets abandonnés. Par ailleurs, par sa qualité de son *off*, le discours de la directrice s'enchaîne de manière homogène avec le discours du speaker : à la phrase « cette violence, chez une très petite fille... » succède quasiment immédiatement « ils ont tué trois fois et mitraillé quatre personnes. En cas de découverte : les appréhender, en cas de résistance : tirer à vue ». Dans le montage, une équivalence de sens est posée entre ces deux sons, comme s'ils étaient des haut-parleurs dans le « dispositif », au sens foucauldien, de l'ordre répressif. Puis, dans l'espace de la maison, au moment où Isabelle regarde les carnets de correspondance de sa fille, la phrase « cette violence... » est reprise en *off*, avant qu'un fragment de la séquence d'où était issu ce fragment sonore soit monté. Enfin, une dernière occurrence nous présente le contre-champ du bureau de la directrice avec la fin de la séquence, où Isabelle, accompagnée de l'amie, évoque la pension.

Par l'achronie du montage et la répétition à l'identique d'un même discours, la séquence d'ouverture est délestée de ses qualités dramatiques traditionnelles pour acquérir une qualité de thème qui infuse toute la séquence alternée de la vie quotidienne dans la maison, celle-ci se trouvant alors marquée au sceau de ce discours initial de l'institution scolaire. Le rejet d'une petite fille par l'institution scolaire apparaît, de la même manière que la formule « répudiée pour raison d'État », comme le nœud qui ne peut pas se dénouer, le scandale où se révèle une contradiction entre un ordre et une violence qui le rompt de manière radicale³⁸. Le discours de la directrice s'associe alors à celui de la radio dont les différents moments émaillent également le montage, comme voix d'un ordre oppressif, d'autant plus qu'il s'exerce sur des enfants. Prison et pension

³⁸ Nous ne savons dans quelle mesure la parenté est consciente, mais il faut noter qu'on trouve une phrase très semblable dans *Les Frères Karamazov*, de Dostoïevski, tome I, Arles, Actes Sud, p. 372 : « chez un si petit être, une si grande colère ». Elle est prononcée par le capitaine à propos du petit Alioucha, qui manifeste une violence extrême et suicidaire, puisqu'il est petit, chétif et seul, face à ses camarades d'école et, qui après l'humiliation causée par Dimitri à son père, mord jusqu'au sang le doigt d'Alioucha qui est pourtant bienveillant. Dans le roman aussi est exprimé le caractère déroutant et effrayant pour les adultes de cette démesure de la violence chez l'enfant, qui se donne sans raison immédiate comme la pure expressivité d'une révolte radicale.

s'associent alors comme figures de l'« institution disciplinaire³⁹ », par l'entremêlement des voix *off* qui irriguent tout le film.

Dans la combinatoire minimale du film, le procédé de la répétition tisse alors une toile dont l'apparence immuable et identique fait se détacher les micro-variations qui en diffèrent, qui dévient. À l'image, on observe en effet la reprise systématisée des mêmes axes, notamment dans la maison, par exemple celui du plan sur le couloir au dallage en damier⁴⁰, ou des mêmes éléments, comme l'apparition récurrente du chat noir. De la même façon, le retour par trois fois du plan des pylônes dans la campagne, deux fois dans la première partie, puis une dernière fois dans la deuxième partie, après la nouvelle de l'arrestation des deux adolescents, produit un effet tragique d'immuabilité : sur l'image de la campagne immobile dans sa laideur, qui évoquait l'ailleurs de la cavale des jeunes garçons, se détache la victoire des forces de l'ordre.

D'autre part, l'apparition en répons de certains thèmes leur confère un sens en les associant par contamination ou en les opposant par différenciation. On peut ainsi par exemple observer les liens entre la séquence de l'entretien à l'école avec la thématique musicale. La leçon de piano apparaît comme moment d'enseignement marqué au sceau de la contrainte, mais qui fait pourtant signe vers une émancipation possible par la qualité artistique et sensible de son objet, la musique. La leçon s'associe ainsi au thème de l'école à la fois qu'il en diffère potentiellement. De manière générale, la musique, en tant que son pour le film, thématise la lutte entre la contrainte et la liberté, entre le déchiffrement de l'enfant dans une exploration solitaire de l'instrument, et la contrainte des mains du professeur qui enserrant celles de la petite fille. La voix du professeur au téléphone enfin, interprétée par Duras, va dans le sens de cet espoir en même temps qu'elle énonce l'absurdité de la libération par la contrainte, proposition qui résonne sur un plan politique concret, et qui transparait dans la tentative d'Isabelle d'imposer à Nathalie la voie de son émancipation.

Face à cette alternative sans possible nuance, liberté ou contrainte, se dessine le réseau des oppressions. La poursuite policière, développée par la voix du *speaker*, trouve un écho dans le coup de téléphone à la préfecture de police, au sujet de la situation de l'employée portugaise⁴¹, ainsi que dans la phrase du voyageur de commerce

³⁹ M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴⁰ Voir annexes, p. 17.

⁴¹ Il faut noter que *Nathalie Granger* est tourné en 1972, alors que le Portugal est encore soumis au régime de Salazar. Le personnage invisible de la femme de ménage évoque fortement cet arrière-plan de dictature.

au moment où il tente d'authentifier sa fonction par le fait qu'il possède une carte « donnée par la préfecture de police ». Le fil de la soumission à l'institution étatique du contrôle et de la répression relie alors ces personnages, le voyageur de commerce fiché et contrôlé, la bonne portugaise à qui on fait signer sa propre expulsion en profitant de son ignorance de la langue française, les deux fuyards recherchés par la police. C'est le personnage de Nathalie, rebelle à l'institution scolaire et au monde en général et par conséquent rejetée et condamnée à une surenchère de répression, qui tisse le fil d'une solidarité entre tous. Elle l'exprime elle-même, comme le rapporte la directrice : « Elle a inventé ça, qu'elle venait à l'école sans manger », puis l'amie : « Elle a envie d'être orpheline, portugaise. Elle dit qu'on est dans la misère ». Ces paroles de Nathalie restent alors non interprétées, dans un espace *off* que la directrice évacue comme « invention ». Par ces éléments non articulés mais qui résonnent entre eux, on peut alors observer que se forme comme une constellation qui relie les oppressions. Les personnages non liés communiquent par une solidarité invisible, tout comme la mendicante d'*India Song* pourrait s'allier dans son hors-lieu avec Nathalie voulant être « dans la misère ». On peut alors faire un parallèle entre la constellation mallarméenne, comme disposition des mots sur la page qui dessinent l'idée du « coup de dés⁴² » de la révolution, avec la manière dont Duras constitue les membres isolés, reliés par un fil qui reste invisible, de sa « classe de la violence⁴³ » : celle qui échappe à l'ordre social, et dont l'expression de la violence est la seule parole à disposition⁴⁴. Cette classe de la violence, qui était traditionnellement identifiée au prolétariat comme « classe laborieuse, classe dangereuse », est remotivée par Duras à rebours de la catégorisation marxiste, comme « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté⁴⁵ », communauté des exclus qui sont considérés comme hors du politique, car ils sont hors de l'économie ou de l'espace social.

⁴² S. Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Œuvres complètes*, vol 1, Paris, Gallimard, 1998, p. 365.

⁴³ M. Duras, *Nathalie Granger*, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ Il nous semble intéressant de constater comment Duras suggère ainsi dès la fin des années 1970 un déplacement nécessaire de l'analyse marxiste par le déplacement des contours de la classe opprimée. Au-delà de la classe ouvrière, la notion de classe de la violence regroupe des minorités hétérogènes qui nous semblent proches des nouvelles formes de travail isolé et précarisé dans le capitaliste libéral contemporain. Cette notion a d'ailleurs fait récemment l'objet de nouvelles études, notamment en sociologie, dans le contexte des émeutes urbaines. Signalons le livre de Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Violences urbaines, violence sociale : genèse des nouvelles classes dangereuses*, Paris Hachette, 2003. Nous n'entrerons pas dans le détail de leurs analyses, mais il nous semble que, quoiqu'inscrites dans une optique sociologique, elles ne sont pas sans rapport avec le propos de Duras.

⁴⁵ M. Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, citation en exergue de Georges Bataille, p. 9.

Face à ce rapport de force, violence contre oppression, la maison qui est le lieu du dilemme d'Isabelle apparaît comme un espace à la fois hors du social et traversé par lui. En matérialisant la question de l'habitat, l'arpentage de la maison par les personnages et par la caméra figure sensiblement l'enjeu politique de la façon d'occuper un espace, de tenter d'y trouver une place et de le rendre à sa mesure, dans le jeu d'espacement par rapport aux frontières, spatiales et identitaires, que Rancière relevait comme processus du politique. En cela l'intrusion du voyageur de commerce est moins un adjuvant dramatique – puisqu'elle ne change rien de façon directe dans ce qui occupe les habitantes de la maison – qu'un moment de confrontation où la maison aspire le personnage comme remise en cause de toutes ses identifications. Par ce personnage, c'est la question de l'identité qui est posée, de la place qu'on attribue à l'individu et que lui-même s'assigne dans l'illusion autoritaire et contrainte d'une correspondance entre son être social et son être profond. La problématique de l'opposition entre identité et subjectivation est ainsi figurée à partir de l'ancrage du film dans l'espace concret de la maison. La dialectique entre l'intérieur et le dehors prend en charge celle de l'enfermement et de l'émancipation, qui se résout dans le film par la révolte contre l'ordre d'Isabelle, mais aussi par celle du voyageur de commerce qui abandonne son « métier ».

Chez Duras, on voit comment la construction par thèmes prend le relai d'une dislocation générale du récit. Le caractère minimal de la discursivité est compensé par un tissage en échos et variations, qui font du film une constellation d'éléments non articulés. Si l'on peut ainsi reconnaître un principe de prédominance des traits formels sur les traits sémantiques, il faut surtout noter la construction de figures de pensée à partir du travail de remotivation sensible de la matérialité du film : les propriétés du son et de l'image, rendues à leur puissance sensible par leur émancipation de la « discipline du récit⁴⁶ », deviennent les piliers de la subversion d'un ordre du réel, tant dans la reconstruction de liens entre ce qui est habituellement dissocié, que dans la révélation de failles dans ce qui fait l'objet de consensus. Chez Duras, la disjonction des éléments du film semble alors devoir être interprétée sur le principe de la césure hölderlinienne, comme ce qui assume une discordance dans le réel contre toutes les illusions identificatoires imposées par l'ordre établi, et se constitue comme fondement de toute

⁴⁶ J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires », art. cité, p. 513

nouvelle tentative de mise en récit subversive d'une histoire commune. Le « lyrisme du matériau » chez Duras apparaît donc par la centralité du gouffre comme un lyrisme de la douleur, qui en se constituant objectivement comme dénonciation de l'injustice, sort de l'espace du sentiment pour entrer sur la scène politique. Nous allons ainsi développer à présent la façon dont Duras constitue le corps du film comme réponse à l'injustice, en examinant la deuxième conséquence de la dislocation du récit : le rehaussement de ses conditions premières, le temps et le lieu, au rang de sujet, afin d'en dérégler l'ordonnancement officiel pour reproblématiser la question de la mémoire et celle du territoire.

2.2. Élever les conditions du récit au rang de sujet : le temps et le lieu comme enjeux politiques de mémoire et de territoire

L'abandon de la narration de type romanesque conduit à un changement de statut des catégories du récit que sont le temps et le lieu, qui deviennent objets à part entière, expérience sensible en eux-mêmes. Comme dans le poème, ils sont travaillés alors comme catégories de perception, et non plus de raison. La qualité du propos politique de Duras en est alors affectée, puisqu'il ne se place pas dans une intervention directe par rapport à une situation précise, mais s'affranchit du temps propre de la lutte, un peu comme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub prenaient le contre-pied du cinéma de 1968 en tournant la tragédie politique *Othon* en costumes antiques, sur les ruines du Mont Palatin derrière lesquelles apparaissait la circulation automobile romaine. Mais chez Duras, la mobilisation d'universaux, par le recours à un temps déchronologisé, au flux comme mouvement d'éternité, ou encore à une approche utopique du lieu, semblent s'opposer frontalement à l'analyse marxiste des situations et des productions sociales en fonction de leurs déterminations historiques. Chez Duras, la gestion particulière des catégories de l'Histoire, qui s'oppose à une approche scientifique au profit d'une logique sensible, pose la question d'une sortie du politique en tant qu'elle mobilise des dimensions hyperboliques du temps et du lieu, aussi bien à l'échelle d'une histoire universelle, qu'à celle du huis-clos d'une journée. Cette manière de traiter le politique par la bande, par l'universel ou par l'extrême particulier, semble davantage ressortir à une approche benjaminienne de l'Histoire, anti-positiviste et polarisée par un mouvement catastrophique qui nous rappelle l'injonction du *Camion* : « Elle dit :

Regardez : la fin du monde⁴⁷ ». Au vu de leur dimension d'appel à la reconstruction d'un espace authentique par une relecture historique, on pourrait alors reprendre le concept d'Ernst Bloch d'« utopie concrète⁴⁸ » pour désigner les films de Duras. Même si le cinéma de Duras nous semble profondément pessimiste, il nous semble que le refus de l'ordre dramatique a pour enjeu de permettre dans la matière du film la recomposition d'un ordre différent, de lier des temps que la mémoire officielle veut séparer, de faire s'interpénétrer des espaces dont les frontières semblent infranchissables. En donnant à voir une coprésence de « l'actuel et du virtuel⁴⁹ », les films nouent deux choses : ils subvertissent les récits officiels et les catégorisations délimitées par la « police » au sens de Rancière, celles des frontières entre pays, entre temps, entre sauvage et civilisé, entre enfant et adulte, et ils déjouent la menace que Duras voit dans le cinéma, comme arrêt de l'imaginaire par l'actualisation du visuel⁵⁰. Dans cette sortie du récit, le lyrisme prend en charge l'émancipation à l'égard des catégorisations du réel, pour matérialiser l'utopie d'un réagencement de nouvelles configurations sensibles.

Nous commencerons par étudier la manière dont les deux films de Duras présentent des traitements complémentaires de la question du lieu, en tant que territoire et qu'habitat. Puis, il s'agira d'examiner comment le tissage, par images sensibles, de plusieurs niveaux d'histoires, petites histoires et Histoire, construit une solidarité des temps, dont l'enjeu est de réactiver la trace du passé. Dans la reconfiguration d'un paradigme spatial et d'un paradigme temporel, nous pourrions voir les deux faces de la tentative filmique de constituer cette utopie concrète.

⁴⁷ *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1985, p. 20.

⁴⁸ E. Bloch, *Le Principe Espérance*, I, Paris, Gallimard, 1976, p. 28.

⁴⁹ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 177 et suiv.

⁵⁰ M. Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. / C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire. / Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film. / Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours. », p. 75.

2.2.1. *Perturber l'ordre des lieux : réunir par-delà la césure et ouvrir l'infime*

Les deux films de Duras présentent chacun une dimension extrême du lieu : un grand écart entre l'image de Paris et l'évocation de l'« Orient » dans *Césarée*, et l'espace unique et restreint d'une maison dans *Nathalie Granger*. Si dans le premier cas, il s'agit de réunir des espaces pour reconfigurer un territoire commun, dans le second, l'enjeu est plutôt d'examiner et de creuser un même lieu jusqu'à l'épuisement. Le vers de Hölderlin : « [...] poétiquement toujours, / sur cette terre habite l'homme⁵¹ » nous invite à voir la rupture dans les deux cas de l'idée d'appartenance essentielle à un territoire, au profit de la reconstruction par la parole, et chez Duras par le cinéma, d'un espace proprement politique, c'est-à-dire en rapport d'espacement aux lieux tels qu'ils sont organisés de manière fonctionnaliste. La question de la « mesure » nous semble également significative dans la façon de filmer de Duras, qui dans *Nathalie Granger*, reconstitue l'espace de la maison quasiment à la façon d'un géomètre. Mais dans les deux films, la logique cartographique s'affranchit des catégories rationnelles pour recréer une géographie affective, matérialisée par le montage.

2.2.1.1. *Le pouvoir du nom comme franchissement des frontières : la construction d'une utopie par le détour*

Césarée construit à partir de l'homogénéité référentielle des images, tournées dans leur intégralité dans une portion relativement restreinte de Paris, un espace multiple. Plusieurs procédés concourent à donner la sensation d'une virtualité de l'espace : le montage paratactique des plans qui apparaissent déconnectés, les références géographiques du texte qui entrent en contradiction avec les images, et enfin, le « site invisible de l'espace d'énonciation⁵² » de la voix. Mais à partir de cette suspension de la logique spatiale, la « déspatialisation » des éléments du film qui, comme Jean Cléder le rappelle à partir de la pensée de Peter Handke « est d'abord le symptôme d'une aliénation », devient « l'instrument d'une libération, d'une "déréification"⁵³ ». Pour citer à nouveau Cléder à propos d'*Aurélia Steiner*

⁵¹ F. Hölderlin, « En bleu adorable », *Œuvres, op. cit.*, p. 939.

⁵² J. Cléder, « Une mémoire appropriée : à propos du "partage de l'histoire générale" dans le cinéma de Marguerite Duras », dans Jean Bessière et Franca Sinopoli, (dir.), *Storia et memoria nelle riletture et riscritture letterarie / Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Roma, Bulzoni Editore, *Quaderni di storia della critica e delle poetiche*, 25, 2005, p. 26.

⁵³ J. Cléder, « Esthétique et politique des espaces intermédiaires », art. cité, p. 508.

(*Melbourne*), le « desserrement de la référence », provenant dans *Césarée* des écarts entre texte et image, voix invisible et lieux des images, « délivre alors les formes présentées à l'écran [...] pour les rendre à toute *possibilité*⁵⁴ ». Si les lieux sont délivrés de leur actualité exclusive pour retrouver leur mobilité, ils forment alors, dans la matérialité de leur apparition sur l'image, la figuration concrète d'un autre lieu. L'opération matérielle du film semble bien être non seulement une libération de potentialité, mais aussi la proposition concrète d'un nouveau lieu selon un paradigme nomade.

On observe ainsi tout d'abord dans *Césarée* une manière de cadrer et de monter qui rend les espaces non articulés de façon rationnelle : la statue est cadrée de façon à ce qu'on ne voit pas l'espace dans lequel elle s'insère, les plein-cadres sur les hiéroglyphes les isolent, les faux-raccords qui articulent les travellings proposent un arpentage illogique de l'espace, ceux qui enchaînent les plans inondés de soleil et les images brumeuses proposent l'association de connotations spatiales opposées. Cet « écartement⁵⁵ » de l'espace permet alors de congédier toute compréhension rationnelle du lieu, tout en matérialisant la séparation radicale entre Titus et Bérénice comme béance irrationnelle ouverte par la « raison d'État ».

Mais partir de cette césure, deux mouvements émergent : l'ouverture de Paris à ses multiples possibles, notamment une désidentification d'avec lui-même au profit de l'étranger, et l'importation de l'étranger comme propre du lieu. Dans le lieu réel du film, s'opère alors la matérialisation de la réunion de Paris et de l'ailleurs. Dans le jeu de la voix et des images chez Duras, la coexistence des lieux à partir de leur écart semble proposer une refondation spatiale à partir de cette césure, qui pourrait permettre selon la terminologie de Rancière de réparer l'injustice de la séparation par une mesure de justesse.

On peut se souvenir alors de la théorisation du détour chez Hölderlin, notamment dans la conception de la traduction comme épreuve de l'étrangeté, en ce qu'elle postulait à partir du refus de l'illusion d'une immédiateté du langage, la ressource de l'écart contre le propre et l'illusion de l'essence. Il nous semble que chez Duras, la fondation du film sur la césure entre Paris et l'Orient propose alors une

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ J. Cléder, « De la littérature au cinéma : pour une poétique intégrative de l'exception », dans B. Alazet, C. Blot-Labarrère, R. Harvey (dir.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 213.

désidentification de Paris au profit de sa communication avec d'autres espaces. Le langage chez Duras dit en effet à la fois l'écart et le rédime grâce à son « site invisible ». Maurice Darmon souligne à juste titre la « magie incantatoire des noms de la géographie⁵⁶ », qui semble « faire naître l'image des sons et noms de lieux⁵⁷ ». Nous serions également d'accord avec Sylvie Loignon qui évoque la valeur « performative⁵⁸ » de la voix, à partir d'une référence au modèle de la voyance chez Rimbaud. Il nous semble que le paradigme n'est pas fictionnel, mais bien de l'ordre d'une matérialisation de l'utopie. Par le truchement de la voix qui dit les noms, le grand soleil sur la statue, c'est le soleil de l'« Orient » évoqué par la voix, la pierre blanche, c'est la future poussière de marbre. Les hiéroglyphes sont quant à eux la présence concrète dans la matière du film de l'Égypte sous domination romaine. Enfin, la répétition psalmodique « Césarée, Cesarea » appelle la ville de Bérénice à surgir et exister dans l'image de Paris. La déconnexion est ainsi la condition de possibilité du rapprochement concret dans une seule matière d'espaces considérés comme hétérogènes, la Judée, le lac Tibériade, la Galilée, Jérusalem, les « déserts », Pompéi et Herculaneum, Paris. Une double opération d'actualisation a donc lieu : par le geste du montage qui rapproche matériellement les lieux, et par la voix dont le pouvoir de nommer produit l'incarnation. La construction d'un nouvel espace se fait alors selon le paradigme de l'« émigration de la terre⁵⁹ », que Duras énonce dans le *Camion* en mettant sur le même plan l'émigration des hommes et de la terre. Dans *Césarée*, l'émigration d'une terre dans une autre par la voix semble rendre justice à l'émigration de la femme déplacée puis expulsée.

Mais il faut noter que chez Duras, cette incarnation n'est pas magique. Au-delà du geste constructiviste du montage, une analogie est organisée à l'image entre les lieux dits et montrés. Ce sont à chaque fois des espaces vides et désertés, qui présentent le lieu à partir de sa disparition : entre Césarée détruite et un Paris fantomatique, une proximité est créée dans une compréhension des lieux comme ce qui porte la trace de la catastrophe de l'Histoire. Quand Corinne Maury souligne l'utilisation de la puissance évocatoire des lieux vides dans le documentaire comme lieux « témoins⁶⁰ », il semble

⁵⁶ M. Darmon, *Ténèbres capitales: 1979. Le cinéma de Marguerite Duras*, tome 4, Bordeaux, 202 éditions, 2016, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸ S. Loignon, « “Je-voix”, la figure du voyant », dans J. Cléder (dir.), *Marguerite Duras: le cinéma*, op. cit., p. 47.

⁵⁹ La femme du *Camion* parle de « Splendeur d'une terre émigrée », *Le Camion*, op. cit., p. 134.

⁶⁰ C. Maury, *Habiter le monde*, op. cit., p. 182.

que Duras questionne ce témoignage mais dans un pathétique du vestige au présent. L'affirmation qu'il ne reste que la mémoire, l'endroit et le nom, atteste en effet qu'il ne s'agit pas de voir un invisible, il s'agit de voir qu'il « n'y a plus rien à voir que le tout ». C'est dans cette matière de l'image vide que résonne l'association faite par Duras entre le massacre des Juifs par Titus lors de sa victoire en Judée et la collaboration de Paris qui a livré ses Juifs pendant la guerre, mais aussi comme le mentionne l'auteur, avec les Algériens jetés à la Seine en 1961⁶¹. La guerre de conquête antique et le colonialisme moderne se mêlent alors dans l'image du lieu comme ce qui recouvre et dont il faut faire surgir la mémoire.

L'image devient alors un instrument de fouille du lieu. Le procédé de répétition des plans a notamment pour effet de donner l'impression d'un perpétuel retour dans les mêmes lieux, à la fois dans un mouvement d'actualisation, comme si le fait de montrer à nouveau permettait de remettre sans cesse le passé au présent, mais aussi de fouille de l'image au sens archéologique. L'image devient alors potentiellement vecteur de mise en accusation. En filmant longuement l'eau de la Seine, c'est comme si Duras cherchait à donner à voir ce qui était enfoui en elle, les cadavres que l'État a passé sous silence et que la mémoire française veut oublier. Dans la répétition des plans sur le visage des deux statues, l'insistance semble chercher également, en butant sur le masque illisible et muet de ce visage féminin, à rappeler la femme morte. Par ailleurs, c'est aussi le caractère allégorique des statues, *l'Allégorie de Bordeaux* et *l'Allégorie de Nantes*, que les plans tentent peut-être de réactiver, par l'évocation de deux villes centrales dans le commerce esclavagiste européen. L'évocation du navire qui transporte la reine et de l'image de la Seine comme flux maritime en opéreraient également le rappel⁶².

Si on peut alors observer dans l'usage de l'image comme fouille archéologique cherchant à faire ressurgir les morceaux du passé dans le lieu, une parenté de *Césarée* avec le cinéma des Straub, scrutant la terre en plans fixes dans *Antigone* par exemple ou répétant les mêmes panoramiques sur le paysage dans un geste d'embrassement

⁶¹ Duras explique à propos d'*Aurélia Steiner*, dans l'entretien *La caverne noire*, supplément du DVD de *Césarée*, comment elle s'est trouvée à associer l'histoire des Juifs avec la Seine. Le fleuve lui semblait un « courant de mort », traversant la ville, et l'image des Algériens jetés dans la Seine en 1961 lui est revenue. L'idée du flux emportant des cadavres rejoignait le fait que Paris ait livré ses Juifs pendant la guerre.

⁶² L'évocation de la reine couchée dans le navire peut aussi peut-être s'associer à celle de l'obélisque de Louxor, ramenée à Paris couchée dans un bateau en 1832.

itératif⁶³, on peut néanmoins noter que chez Duras, de manière différente, le matérialisme de la sensation s'allie à une dimension utopique qui porte la mise en accusation politique. Le lieu du film se propose ainsi comme « terre émigrée » et émigrante, où la rencontre des peuples pourrait avoir lieu. En cela, il nous semble que *Césarée* propose, par le recours à une universalité qui pourrait pourtant indiquer une sortie de l'analyse historique, une véritable proposition internationaliste.

2.2.1.2. *L'espace d'une maison comme appel au désordre : les puissances intérieures archaïques*

Si dans *Nathalie Granger*, le resserrement sur un espace relativement réduit semble s'opposer à l'entreprise de réunion des espaces hétérogènes dans *Césarée*, on peut néanmoins observer une problématique semblable de libération de l'espace, mise en œuvre de manière inversée. Dans *Nathalie* l'espace en jeu est en effet celui d'une maison, où malgré les rapports de très grande proximité spatiale, c'est une frontière en forme de gouffre, la fracture infranchissable entre une mère et sa fille, qu'il s'agit de conjurer ou du moins d'appriivoiser. Par ailleurs, on peut observer un traitement de l'espace à rebours de l'organisation rationnelle : la maison apparaît en effet comme espace mystérieux et mouvant, perméable aux puissances de désordre que le film appelle contre les régulations sociales. Duras transforme alors un lieu relégué à la sphère intime et déconsidéré comme espace politique alors même qu'il est surcodé de conditionnements sociaux, en ressource archaïque pour la subversion de la civilisation.

En premier lieu, on peut observer une parenté avec *Césarée* sur le plan d'un certain dépouillement de l'espace. Si les lieux étaient presque vides dans *Césarée* et qu'ils sont habités dans *Nathalie Granger*, dans les deux cas, les figures humaines ne remplissent pas l'espace. Ce dernier vit alors dans l'image pour lui-même. Par ailleurs, cette épure de l'image du lieu nous semble participer d'un recentrement sur des éléments primaires, presque primitifs, par un dépouillement de tout ce qui est de l'ordre du superflu, de l'accessoire. À ce recentrement sur « la vie matérielle⁶⁴ » s'articule un mouvement d'abstraction qui nous semble tenter d'atteindre une dimension archaïque de l'habitation remotivée dans un sens politique. Lorsque Cléder note une

⁶³ On trouve cette figure dans beaucoup de leurs films, on peut songer au panoramique initial d'*Othon* ou aux panoramiques circulaires de *Fortini/Canis* ou de *Trop tôt, trop tard*.

⁶⁴ M. Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1989.

« concentration progressive sur quelques gestes fondamentaux⁶⁵ » opérée par l'« amaigrissement [...] de l'action », il nous semble voir dans cette attention portée à ce qui ne fait pas habituellement l'objet d'intérêt, la vie quotidienne, le banal, et dans ce que Corinne Maury nomme une « poétique du peu⁶⁶ », une dimension politique de remise au premier plan de ce qui est invisibilisé dans l'espace de la maison. Duras filme ainsi longuement les mains qui débarrassent une table après un déjeuner, puis la vaisselle, l'essuyage des couverts, s'attarde en plan fixe sur les mains d'Isabelle Granger repassant, puis sur l'amie qui coud les étiquettes sur les vêtements de Nathalie⁶⁷. Dans le parc, les gestes sont ceux d'une gestion primitive de l'espace naturel : faire un feu, nettoyer un étang. Cette réhabilitation du banal met en avant d'une façon qu'on pourrait qualifier de féministe des actions qui ne font pas l'objet de représentation sociale, d'abord parce que la découpe entre intime et politique les relègue dans l'espace privé, et parce qu'elles sont considérées, en tant qu'elles ressortissent à des besoins nécessaires, comme naturelles et non sujettes à problématisation politique. L'insistance de Duras à montrer ces tâches fait partie d'une problématique générale de la figure féminine, dont on peut voir un autre registre dans *Césarée*. Si les déclarations de Duras sur la correspondance intime entre la femme et la maison, par la parenté entre le corps de la femme comme habitat pour l'enfant et la maison⁶⁸, pourraient être comprises en un sens essentialiste anti-féministe, il nous semble que si elles témoignent d'une conception de la femme comme dépositaire de la primitivité essentielle de l'élaboration de l'espace vivable, cette formulation est à entendre aussi bien du côté de l'ordre et du soin, que de l'ouverture au désordre et à la sauvagerie. Dans les moments de latence où les femmes ne sont prises par aucun rôle ni aucune tâche, soit elles restent immobiles⁶⁹ soit arpentent sans but l'espace, proposant comme une déviation du cours ordonné du temps : le temps de latence arrache à la dimension utilitaire de l'habitation. C'est ici son sens fondamental qui apparaît plutôt, l'habitation comme occupation d'un espace par un corps qui le mesure en l'arpentant, en l'éprouvant. Mais tout comme chez Hölderlin, l'idée d'habiter « en

⁶⁵ J. Cléder, « De la littérature au cinéma: une esthétique de l'indifférence », art. cité, p. 210.

⁶⁶ C. Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, p. 183.

⁶⁷ Voir annexes, p. 16.

⁶⁸ Le thème est notamment abordé dans Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

⁶⁹ Voir annexes, p. 16.

poète » va à rebours d'une naturalisation du lien de l'homme à son lieu, l'habitation apparaît chez Duras comme processus mouvant et équilibre précaire.

C'est alors la maison qui devient personnage, à rebours de l'idée de la maison comme espace domestiqué par ses habitants. Lorsque Duras dit à propos des femmes : « Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les choses de la pièce⁷⁰ », ce n'est pas parce que la maison leur appartient et qu'elle est à leur image, c'est plutôt par un mouvement d'enfoncement dans les puissances de la maison. Sophie Charlin interprète justement la déclaration de Duras : « C'est un film complexe [...] mais qui n'est pas tout à fait, tout à fait de moi [...] », en soulignant que « la maison dépossède la cinéaste de son film et la propriétaire de sa propriété⁷¹ ». La maison s'autonomise en effet contre les appropriations parce qu'elle excède le temps d'une habitation particulière. Son ensorcellement apparaît alors dans le film par le fait que la maison n'est pas constituée comme espace stable alors même qu'elle est l'empire de l'immobile. Si Sophie Charlin note par exemple comment les miroirs rajoutent des pièces, dédoublent les personnages, brouillent la frontière entre dehors et dedans⁷², et comment ces effets d'ombres et de reflets creusent des « espacements⁷³ » à l'intérieur de la maison, on peut aussi souligner que les raccords des plans de la maison rendent assez difficile la compréhension de l'organisation de l'espace. Si les pièces recèlent des éléments qui les identifient, le piano, le canapé blanc, l'évier de la cuisine, par exemple, l'enchaînement des plans fixes ne permettent pas de relier les différents espaces et d'en comprendre de manière certaine la disposition. La maison alors « engendre un espace qui empêche la clôture et disloque le *locus*⁷⁴ ». Les femmes entrent et sortent des pièces sur un modèle alvéolaire, dans une interchangeabilité des fonctions des pièces dont les frontières s'estompent. Cette déconnexion des espaces associée à la répétition des mêmes plans, notamment sur le couloir, donne l'impression d'un espace kaléidoscopique, diffracté, comme une galerie de glaces. Cette présentation de l'espace non coïncidant à lui-même nous semble proposer ainsi une dialectique qui résonne avec la rupture de l'immédiateté du langage par la césure chez Hölderlin : en exhibant à la fois l'artificialité de l'image, son caractère de reflet, de jeu d'ombre et de lumière, mais

⁷⁰ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p.12.

⁷¹ S. Charlin, « Nathalie Granger, la maison cinéma », art. cité, p. 73.

⁷² *Ibid.*, p. 77.

⁷³ *Ibid.* p. 78. Voir annexes, p. 18.

⁷⁴ *Ibid.* p. 76.

aussi les gouffres concrets des raccords, qui rendent impossible une saisie complète de l'espace, c'est une problématisation du lieu entre propre et étranger qui se donne à voir.

La maison apparaît en effet à la fois comme habitation, mais aussi comme une puissance matérielle autonome quasiment fantastique. Certains plans gomment explicitement la référence humaine pour filmer la maison comme sujet, comme par exemple celui où la porte se ferme toute seule sur l'homme qui est déjà parti, ou le plan surcadré à travers la fenêtre qui, sans justification, semble proposer le regard de la maison⁷⁵. La répétition obsédante des plans du couloir au carrelage en damier, filmé selon le même axe et la même valeur, parfois traversé par un personnage, parfois désert, donne également une sensation d'espace hanté. Le couloir apparaît à la fois comme lieu de passage immuable et comme cœur silencieux de la maison autour duquel se distribuent les pièces, comme autant de passages dérobés.

Face à ce labyrinthe, les objets sont des sortes de balises qui marquent l'espace en apparaissant comme des natures mortes pétrifiées : les objets sur les étagères, les partitions, les jouets de Nathalie abandonnés dans le jardin ou ses affaires dans sa chambre, notamment la maison miniature, ne sont pas de simples éléments de décor mais des sujets. Comme l'écrit Youssef Ishaghpour, en citant une phrase de Musil, « l'image de chaque objet signifie un état intérieur⁷⁶ », le silence conduit à une mise sur un pied d'égalité des choses et des hommes. Il semble alors qu'à rebours du paysage état d'âme, le film ne symbolise pas à travers la maison des états intérieurs, mais organise matériellement une imbrication entre les objets et les personnages : l'omniprésence des miroirs qui transforment par exemple les femmes en bustes encadrés et accrochés au mur, favorise notamment cet entremêlement des personnages humains et des objets de l'espace, dans une coalescence fantastique. À la fin du film, lorsque le personnage joué par Depardieu parcourt la maison en empruntant le couloir, le point de fuite de ce dernier semble très lointain par l'usage du grand angle et donne alors une sensation irréaliste de labyrinthe merveilleux. En même temps, la logique de l'espace apparaît de façon plus claire : au long de sa trajectoire, le voyageur de commerce regarde dans les différentes pièces que le couloir distribue, et qui sont certaines vides, certaines occupées par les femmes, immobiles et silencieuses. L'espace de la maison semble alors se transformer en espace fantastique, dont la forme

⁷⁵ Voir annexe, p. 18.

⁷⁶ Y. Ishaghpour, « La voix et le miroir », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 269-284.

correspond de façon magique, et du même coup effrayante, avec ses habitantes. Il y a alors à la fois un mouvement de pétrification terrifiante de l'espace de la maison, et de coïncidence accomplie entre les femmes et la maison. Ainsi que le suggère Sophie Charlin, la société des femmes dans la maison apparaît comme bloc de résistance au monde du dehors⁷⁷.

Mais cette résistance n'est pas celle d'un ordre contre le désordre, c'est celle du désordre contre l'ordre. Lorsque Duras évoque la figure de la « sorcière⁷⁸ » pour évoquer les femmes restées seules dans la maison, elle pointe à la fois ce qu'elle appelle la « collusion⁷⁹ » entre les femmes et le lieu, mais aussi spécifiquement l'appel à une dimension archaïque par lesquelles les femmes réinvestissent le lieu et les gestes dans lesquelles elles sont reléguées comme puissances de désordre. Le bloc entre les femmes et l'espace se constitue alors comme force de perturbation.

C'est ce qui se produit dans la première séquence du voyageur de commerce : en pénétrant dans la maison, il est englouti dans un espace singulier, affranchi des normes, où son être social se trouve remis en cause. Or cette remise en cause est opérée non pas par un raisonnement dynamique, mais par la puissance d'arrêt de la dénégation, qui s'apparente à l'immobilité des deux femmes assises. Tout se passe comme si s'associait à la parole la puissance de l'habitation comme arrêt imposé à la circulation du voyageur. La maison en tant qu'espace fixe, s'oppose alors à l'ordre de la circulation du commerce, de la même façon qu'au début du film, l'amie répondant à l'erreur téléphonique par « on n'a pas le téléphone ici » faisait apparaître la maison comme un espace libéré par son caractère irrationnel.

Si la maison forme une puissance lourde de résistance immobile, nous pouvons également observer comment dans la dialectique entre extérieur et intérieur, l'espace transforme son existence fantomatique et hantée en une puissance concrète de sauvagerie. Le film progresse en effet entre l'intérieur et l'extérieur, entre la maison et le jardin d'une part, mais aussi entre la maison et son parc et la forêt de Dreux, lieu de la cavale des adolescents meurtriers. Si l'on examine les rapports entre la maison et son jardin, au début du film, c'est le personnage de Jeanne Moreau qui occupe davantage l'extérieur : elle descend en barque sur la mare et fait le feu de branchages, puis après être allée chercher les filles à l'école, sert le goûter à l'extérieur avant d'emmener

⁷⁷ S. Charlin, « Nathalie Granger, la maison cinéma », art. cité, p. 75.

⁷⁸ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ M. Duras, *Nathalie Granger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 90.

Laurence enlever les feuilles de la mare. En revanche, le personnage de Lucia Bosé apparaît d'abord enfermée, et comme le dit Duras, « prisonnière de cette demeure-ci, prisonnière d'elle-même [...] de ce mouvement infernal qui va de l'amour de ses enfants à ses devoirs conjugaux [...] tout ce contenu justement de sa vie qui est enfermé ici⁸⁰ ». Soumise dans un premier temps à l'injonction d'envoyer Nathalie en pension, elle opère un mouvement de sortie progressive⁸¹ : lors de la leçon de piano, elle reste dehors, et elle arpente le jardin dans la dernière séquence du film. Les puissances s'échangent entre les deux femmes.

Mais le parc broussailleux est surtout l'espace de Nathalie, dans lequel elle joue. Lorsqu'elle est montrée dans la maison, c'est l'ennui auquel elle est en proie qui est manifeste. Ses jouets abandonnés⁸² jonchant le jardin en font alors un espace marqué au sceau de sa sauvagerie, et l'image renversée, comme celle du désordre potentiel, de la maison. Lors d'une scène centrale, Nathalie joue avec le chat dans le jardin : par deux fois, elle l'attrape, l'embrasse, et essaie de le promener dans son landau. Par deux fois, le chat s'échappe. Alors, ce n'est pas le chat qui fait l'objet de la colère de Nathalie, mais bien le landau. Au respect de la sauvagerie, répond le moment où la petite fille précipite le landau contre une pierre et l'abandonne, renversé. Le caractère crucial de ce moment, pour le sens du film, est clairement affirmé par sa singularité formelle. Le mouvement de caméra est en effet unique dans le film : alors que Duras filme presque exclusivement en plans fixes, c'est un mouvement en caméra portée, extrêmement dynamique, qui suit Nathalie poussant le landau. Ce moment d'action, le seul dans le film, affirme alors le choix de l'animal contre l'ordre humain et social, dont l'image est donnée par ce landau, inadapté au chat qui en fuit. Si les femmes habitent la maison, le chat ne peut habiter le landau, et la pulsion destructrice de Nathalie s'élève ainsi contre cet habitat qui n'est pas à la mesure de son hôte. On peut d'ailleurs rapprocher le landau de la maison miniature dans la chambre de Nathalie, comme représentations de la vie d'adulte en version réduite par lesquelles les enfants sont censés se préparer à la vie. Dans le jardin, où gît également la poupée, enfle le désordre.

Le parc propose alors une incarnation interne à la forêt de Dreux mentionnée à la radio, et qu'évoquent aussi les deux plans des pylônes dans la brume, montrant un

⁸⁰ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 20.

⁸¹ On peut également noter dans ce même mouvement l'inversion de l'attitude des deux femmes à l'égard du voyageur de commerce : alors que c'est le personnage de Jeanne Moreau qui lui parle dans la première scène, c'est Isabelle Granger qui lui pose des questions lors de la deuxième rencontre.

⁸² Voir annexes, p. 19.

ailleurs indéterminé par rapport à l'espace de la maison. Le jardin pourrait ainsi être un espace de transition entre la maison et la forêt où a lieu la « chasse à l'homme ». Le jardin et la forêt se répondent alors comme lieux de refuge pour Nathalie et pour les deux jeunes garçons, unis par une sorte de solidarité. Si le jardin et la forêt sont des lieux protecteurs, ils sont également des lieux fragiles en tant qu'ils sont ouverts : à la suite de l'évocation très douce du sommeil des deux enfants dans la forêt, comme une image de conte merveilleux, succède leur arrestation, un peu comme dans *Tess*⁸³ de Thomas Hardy, l'héroïne meurtrière sommeille paisiblement à l'abri d'un dolmen avant sa capture par la police. On peut observer une telle dialectique entre la sauvagerie protectrice de la nature et la sauvagerie répressive de l'ordre social. Parcourir le jardin apparaît alors pour la mère qui a perdu tout contact avec sa fille, comme elle le dit elle-même : « non posso vedere la mia figlia [...] je dois me cacher de mon enfant », une tentative d'appriivoiser peu à peu cet espace et de s'y ouvrir, en mesurant seulement par l'arpentage l'espace de cette violence qui n'a pas de mesure. Son parcours s'oppose alors à celui de la chasse à l'homme, pour construire un espace dont les zones qui étaient exclusives deviennent poreuses.

La puissance de désordre du jardin semble en effet contaminer la fin de film, la révolte contre la pension, contre l'enfermement. Au feu de branche répond le feu mis au carnet de correspondance, et lorsque dans la dernière séquence, Depardieu finit par sortir de la maison pour suivre Isabelle, c'est au bout du jardin, sur le sol duquel un panoramique découvre le landau abandonné, que la peur le prend⁸⁴, comme si l'image du désordre et de la liberté enflait pour contaminer tout l'espace. À l'intérieur de la maison, les restes du repas abandonnés sur la table⁸⁵ forme alors l'image inversée du long rangement de la salle à manger au début du film.

Dans *Nathalie Granger*, l'examen minutieux et l'arpentage d'un espace restreint, par les personnages et par la caméra, tente ainsi de proposer à la fois l'espoir d'un lieu double, à la fois habitat authentique et puissance singulière, où le caractère immuable du lieu et des gestes qui s'y accomplissent se mue en une puissance de désordre. Duras émancipe alors l'espace de la maison à la fois de sa relégation au privé et de sa soumission à un ordre, pour en remotiver la force de perturbation du social à

⁸³ Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, Paris, Le livre de poche, 2008, p. 419-421.

⁸⁴ M. Duras, *Nathalie Granger*, *op. cit.* p. 87. Marguerite Duras écrit le mot : « La peur tout à coup ».

⁸⁵ Voir annexe, p. 19.

partir du réinvestissement d'un imaginaire archaïque. Les femmes faisant le feu apparaissent ainsi porter une mémoire de sorcières.

À partir de deux thématisations qui semblent opposées, nous pouvons observer comment Duras traite le lieu en questionnant son identité. Soit il s'agit de conjuguer des espaces déliés, soit il s'agit d'ouvrir des lieux qui semblent hors du politique pour en remobiliser les forces d'opposition. Dans les deux cas, un travail de perturbation de l'espace, par le faux-raccord, les répétitions ou la mise en scène, prend en charge la subversion politique de la découpe spatiale afin de proposer dans la matière filmique un lieu authentique. Nous allons voir à présent comment cette logique spatiale prend en charge également dans *Césarée* un « transport de la mémoire⁸⁶ », et comment dans *Nathalie Granger*, à la potentialité de désordre ouverte au sein du huis-clos répond une mise en concurrence subversive de plusieurs logiques temporelles opposées.

2.2.2. Temps macroscopique et temps microscopique, le temps lyrique comme contre-récit

De manière parallèle au traitement du lieu, la dislocation du récit dans les deux films apparaît comme la possibilité d'une nouvelle lecture du temps, d'une réinterprétation de la logique temporelle. La mesure temporelle est également opposée dans les deux films puisque *Nathalie Granger* présente ce qui peut apparaître comme le temps d'une journée, avec des moments imitant un temps réel, tandis que *Césarée* associe un récit couvrant des années, situé dans une époque antique, et le présent contemporain d'images de type documentaire. Ces deux versions du temps apparaissent chacune en opposition avec deux types de mise en récit : celle de l'histoire, qui peut se faire sur un temps long mais délimité sur une période cohérente, et celle de l'actualité au sens médiatique, centrée sur le micro-récit événementiel. Dans les deux cas, le temps durassien s'oppose à toute illusion téléologique, ou bien par son ouverture hyperbolique, ou bien par l'approfondissement d'une parcelle si étirée qu'elle décourage toute linéarité positive. La logique temporelle est alors poussée hors du « raisonnable » : si *Césarée* ne fait pas de l'histoire, au sens de la discipline scientifique, *Nathalie Granger* ne fait pas non plus une ethnographie sociologique de la vie dans une maison. Ces deux utilisations lyriques du temps proposent alors une double subversion,

⁸⁶ J. Cléder, « Une mémoire appropriée... », art. cité, p. 32.

d'un côté une dimension mythique qui, au lieu de proposer une sortie du politique par l'appel à un éternel, se meut en contre-récit à l'histoire officielle, et d'autre part, un enfoncement dans un temps infra-dramatique qui, au lieu de figer le regard comme le ferait la loupe d'un entomologiste, entre en résistance dynamiquement contre les logiques de mise en ordre du temps qui l'entourent, celles du temps médiatique de la radio, celles du parcours scolaire d'une enfant.

2.2.2.1. La résistance au temps de l'actualité : concurrence de deux séries de temps

Nathalie Granger organise la confrontation de deux logiques temporelles : celle de la vie de la maison et de ses occupantes, et celle d'un autre récit, celui de la cavale de deux jeunes adolescents transmise par les informations radiophoniques. La mise en concurrence de ces deux logiques figure alors l'enjeu politique de la réappropriation du temps. À la progression des « forces de l'ordre » dans le temps radiophonique répond la puissance d'arrêt du moment de la révolte dans la maison.

Le récit du *speaker* dans *Nathalie Granger* propose une exemplification archétypale de l'organisation discursive du temps de manière oppressive. Ce récit choisit d'abord les moments d'action de manière spectaculaire, « ils ont tué trois fois et mitraillé quatre personnes », là où Duras enregistre des temps de latence et de vide, et organise un suspens sur un pari abject, celui de l'enfermement ou de l'assassinat de jeunes enfants. L'insistance sur leur âge est alors utilisée comme intensification du spectacle au lieu de questionner l'injustice ou de perturber le récit par l'empathie. Après l'évocation des faits, qui active le consensus par l'illusion de l'objectivité journalistique, vient le commentaire de la « chasse à l'homme », expression qui apparaît non problématique, et dont le suspens est construit et entretenu jusqu'à la résolution : « alors qu'on croyait les recherches terminées pour la nuit, les deux forcenés de la forêt de Dreux ont été appréhendés. » L'adjectif substantivé, qui mobilise l'hyperbole pour un effet d'émotion sur le public, entre dans la création du consensus qui enferme les deux adolescents dans une identification exclusive et naturelle, les privant de toute autre existence que leur fonction dans le récit. De la même manière, l'expression « les deux Daltons de banlieue » les enfermaient définitivement à travers le mépris de classe dans une inexistence sociale. Le retour sur le parcours des jeunes, qui pourrait ouvrir au-delà du fait, est ensuite récupéré dans une téléologie qui rabat les causes sur les

conséquences. À l'action succède alors une illusion d'analyse, par un choix dans la vie passée des jeunes garçons des éléments qui devraient de façon positiviste expliquer le présent : « qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Le plus âgé s'est évadé d'une colonie pénitentiaire, le plus jeune est l'aîné d'une famille de neuf enfants dont la mère, alcoolique et putain d'occasion, vient de mourir. » Le déroulement de ce récit dévoile alors toute l'horreur que peut produire le fait de créer arbitrairement de la logique pour bâtir un récit : outre le mépris de classe et l'exploitation du spectacle morbide à partir d'un événement terrible, la clôture du récit sur lui-même permet de le cantonner à son exceptionnalité et à une autosuffisance qui exempte la société d'en prendre la mesure. À cette clôture fictionnelle, la poétique lacunaire de Duras et son traitement illogique du temps offre une réponse politique.

D'autre part, l'utilisation de ce récit dans le film dévoile ce que veut masquer cette logique : l'ampleur de la violence, sa démesure, et l'impossibilité de son explication immédiate. Cette violence répond à celle de Nathalie, exprimée par la directrice de l'école : « cette violence, chez une très petite fille » et qui n'aura pas d'explication dans le film. L'explication intime imposée par le *speaker* court-circuite en effet l'analyse politique, préférant le drame social privé au symptôme de l'état social public. Ce que le temps de l'actualité refuse ainsi, c'est l'absence de signification positive, la pure expressivité de la révolte. Or justement en abandonnant le récit au profit de la présentation des réseaux de thèmes, il s'agit à la fois de combattre une logique dont l'application forcée est productrice d'horreur, et que Duras met en lien direct avec l'essence des politiques totalitaristes dont le travail est de plaquer un sens arbitraire sur le réel, et de redonner sa valeur en soi à l'expressivité.

Enfin, le temps de l'actualité est aussi le temps de l'oubli et de l'invisibilisation. Les deux plans de pylônes dans la brume apparaissent alors comme une image du brouillard dans lequel les deux garçons sont condamnés à retomber, après le bouclage, au sens journalistique, de leur histoire. L'apodose sur leur enfance est ainsi l'ultime explication qui permet de fermer le temps du récit, de ne laisser aucune interrogation inquiétante en suspens chez les auditeurs. La logique permet alors également de mettre à distance le drame, tout comme le roman offre une unité fermée dont le lecteur, s'il partage le pacte de l'illusion, est néanmoins préservé : dans le cas des deux jeunes, la nécessité d'un passé social difficile entraînant la fureur meurtrière met à l'abri de cette réalité tous ceux qui n'ont été ni en colonie pénitentiaire, ni eu de mère alcoolique et

prostituée. Le propos du film est de montrer le contraire, par le personnage de Nathalie dans sa famille bourgeoise, et dans la structure du film par la tentative de déconstruire le consensus du collage péremptoire d'une interprétation à un fait, comme l'opère le pouvoir qui n'a de cesse, pour se maintenir, d'organiser le réel par un discours qui présente l'ordre qu'il crée comme inéluctable et nécessaire.

L'usage d'un temps infra-dramatique dans *Nathalie Granger* semble alors opposer à ce temps médiatique une temporalité qui apparaît comme la puissance de ce qui n'est pas mis en récit : l'enregistrement du banal s'oppose au spectacle du fait divers, et l'effet de temps réel au temps de l'actualité. Le moment de la fin du repas, où l'on voit Jeanne Moreau essuyer les miettes sur la table puis celui de la vaisselle, tente ainsi par exemple de ménager un temps qui échappe à l'enchaînement dramatique. Mais surtout, le temps du film se donne comme moment du choix, de la prise de position de révolte contre une logique imposée : devant l'inadaptation de Nathalie au système scolaire devrait survenir une réponse qui propose une solution, à partir du présupposé que l'inadaptation est du côté de la petite fille et non de l'institution. La vraie réponse est alors le temps étiré du film qui propose un arrêt où se formule à la fois une impossibilité d'explication à la violence, et la possibilité d'une autre réponse, le refus de la pension et l'ouverture au possible, dans le mouvement que relevait Agamben : « Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant » alors que le cinéma peut avoir le « pouvoir d'interrompre, l'« interruption révolutionnaire » dont parlait Benjamin. [...] C'est ce qui fait la différence entre le cinéma et la narration⁸⁷ ». En même temps que la répétition à plusieurs reprises dans le film de la formule de la directrice d'école « cette violence, chez une très petite fille », donne une sensation de blocage du temps sur cette opacité, elle empêche positivement le problème d'être « réglé », conformément à la logique, pour en assumer toute la dimension énigmatique.

Pour terminer, on peut noter au sein du temps étiré de *Nathalie Granger* la présence d'une figure qui propose une image obsédante du retour contre la clôture du fait divers, condamné à l'oubli. Le traitement du corps des deux comédiennes dans *Nathalie Granger* tend à instaurer une présence muette des femmes qui fait penser à la fois aux statues quand elles sont immobiles, et aux fantômes lorsqu'elles sont en

⁸⁷ G. Agamben, « Le cinéma de Debord », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 71-73.

mouvement⁸⁸. En effet, les plans de latence où les deux femmes restent assises sans bouger et sans parler semblent préfigurer l'attraction pour la puissance évocatoire des statues que l'on retrouve dans *Césarée*. Le plan montrant Jeanne Moreau allumant puis fumant une cigarette près du miroir travaille également un jeu blanc, sans autre expression qu'un regard fixe et une posture figée, qui semble hérité de l'admiration de Duras pour Bresson et ses « modèles⁸⁹ ». Les déplacements de Lucia Bosé sont quant à eux travaillés de façon quasiment fantastique, par la longue cape noire qui ne laisse pas distinguer les mouvements des pas et produit un déplacement extrêmement fluide. Sophie Charlin rappelle en outre la volonté de Duras que les pas ne s'entendent pas, qui produit un effet de désincarnation. Que l'effet aille du côté de la statue ou du fantôme, ou encore, comme le suggère Jean Cléder, de la figure de la « sentinelle », auquel peut faire penser le personnage de Lucia Bosé, sentinelle « surveillant les mouvements de la mémoire ou les lacunes de l'action⁹⁰ », c'est à chaque fois la sensation d'une non coïncidence temporelle du corps par rapport à son lieu qui surgit. Dans cette figure fantomatique, on peut voir se croiser la perturbation identitaire du « qui je hante⁹¹ » bretonien, la perturbation temporelle d'une survivance du passé dans le présent, et la figuration d'une coalescence dans un caractère mouvant du lieu et de la femme.

Ainsi la confrontation de deux séries de temps hétérogènes permet dans le geste du montage d'en figurer l'opposition. La radio qui fait entrer une voix extérieure dans le film présente une image du destin potentiel de Nathalie que la logique temporelle du film contre, en affirmant une non linéarité qui active une résistance obstinée. En refusant le récit, en le trouant d'un temps illogique, c'est la possibilité d'une déviation qui s'ouvre.

2.2.2.2. *L'Histoire comme catastrophe : l'invocation pathétique des vaincus*

La ressource anti-positiviste apparaît également dans *Césarée*, sous une autre forme. La référence à l'histoire de Bérénice, à la fois comme moment de l'histoire antique mais aussi comme mythe par sa transformation littéraire, place le film dans un

⁸⁸ Voir annexes, p. 16 et 18.

⁸⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2004, p. 49 notamment.

⁹⁰ J. Cléder, « De la littérature au cinéma : pour une poétique intégrative de l'exception », art. cité, p. 211.

⁹¹ A. Breton, *Nadja, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 647.

espace-temps supérieur à celui de la diégèse. Le récit est à nouveau rendu impossible, mais cette fois, non pas par l'étirement du temps dans sa version microscopique et statique, mais par la conjonction de temps éloignés qui refuse à la fois le caractère achevé du passé et la logique chronologique. La résistance au recouvrement du passé par le présent apparaît pour Duras comme geste politique primordial. Dans *La Douleur*, elle relevait comme scandale la formule de De Gaulle à la Libération : « les jours des pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus⁹² », comme prise de pouvoir sur le temps, imposant un couvercle sur le trauma affectif, physique et politique de la guerre, en même temps que la prise du pouvoir politique. L'appel à une histoire mythique, qui pourrait encore une fois opérer une sortie du politique comme mise en récit d'un « propre » identificatoire, la réinvestit alors comme contre-récit subversif. Comme l'écrit Jean Cléder, c'est « en échange de sa précarité et de son nomadisme, [que] la mémoire reçoit un avenir⁹³ ».

Comme dans le traitement du lieu, la construction du temps met en œuvre des processus de déconnexion-reliaisons. Temps réel documentaire et temps imaginaire sont ainsi associés dans leur hétérogénéité, à la fois entre image et texte, mais également à l'intérieur du texte : à des événements réels, comme la coïncidence entre le règne de Titus et l'éruption du Vésuve, répond par exemple le temporalité hyperbolique de l'existence de Bérénice : « elle était très jeune, dix-huit ans, trente ans, deux mille ans ». Une circulation des temps est ainsi organisée dans le texte et entre les images.

Mais le point focal du film est l'appel au passé dans le présent. L'idée que Duras « vise le passé comme un point d'origine à partir duquel tout doit être reconsidéré⁹⁴ » et non pas comme un point d'aboutissement d'une reconstitution cinématographique, nous semble rencontrer les principes de la philosophie de l'histoire benjaminienne et la figure de l'Ange avançant à reculons en regardant le passé⁹⁵. Tout comme l'histoire de Nathalie se plaçait résolument du côté de la classe de la violence, enfermée et liquidée par la mise en récit médiatique, *Césarée* témoigne d'une opposition à la positivité de l'histoire officielle pour proposer une revalorisation de l'histoire des vaincus, les femmes, les Juifs, les peuples colonisés.

⁹² M. Duras, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 2002, p. 44.

⁹³ J. Cléder, « Une mémoire appropriée... », art. cité, p. 34

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, vol. 3, *op. cit.*, p. 434.

Tout comme Benjamin, en soulignant que « ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé », dénonçait l'Histoire officielle comme image du « cortège triomphal [de tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire], où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre⁹⁶ », Duras va contre la tradition historique de Fustel de Coulanges, qui consiste à se replacer dans le passé, en faisant abstraction « du cours ultérieur de l'histoire⁹⁷ » pour revivre en empathie l'épisode du passé, comme aurait pu le faire le récit romanesque. Chez Duras, l'image du passé est toujours vue du présent, comme l'Ange de l'histoire avançant à reculons et voyant la poursuite continue de la catastrophe au lieu de la linéarité discrète des événements de la frise chronologique.

La manière dont Duras convoque l'histoire de Bérénice, reine juive déchue, ne prend donc pas la forme d'un récit historique, et, comme l'écrit Benjamin de « la putain "Il était une fois"⁹⁸ » qui enclot l'image du passé dans une éternité radicalement coupée du présent, dont le souvenir ou le « devoir de mémoire » est le lieu sécurisé qui préserve de repenser ce passé au présent. Au contraire, Duras compose un appel qui s'affirme comme signifiant au présent, comme « l'expérience [...] de la rencontre avec ce passé⁹⁹ ». Cette expérience se fonde sur la douleur, que l'on a entendue non pas dans un sens sentimental mais comme mesure concrète et physique de la catastrophe historique, qu'elle reconduit dans une présence qui s'oppose à la représentation du passé. Tout comme le film se construit sur l'alliance des images de Paris et des lieux lointains évoqués par le texte pour les amener à exister au présent dans l'espace-temps du film, la chute du texte, nommant pour la première fois le Paris d'aujourd'hui, opère une sortie définitive de l'espace-temps évoqué jusqu'alors par le texte, assumant la non-clôture du récit et soulignant à l'adresse du spectateur la coprésence des temps. Il y a certes césure, par l'effet d'envoi final, mais en tant que point d'arrêt du film, le nom de Paris apparaît comme lieu de ressaisie de toute l'histoire qui a été évoquée. Le refus d'une histoire historienne traditionnelle s'affirme alors comme reprise politique au présent d'un contre-récit qui affirme sa partialité comme vérité : fondée sur le réassemblage de lambeaux et la conservation des lacunes qui portent la trace d'une mémoire des vaincus écartée par le discours officiel, Duras appelle le passé à repeupler

⁹⁶ *Ibid.*, p. 432.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.* p. 441.

⁹⁹ *Ibid.*

le présent. La double évocation de la répudiation d'une reine juive par l'empire romain et de l'extermination du peuple juif au XX^e siècle forme alors la trame de cette permanence catastrophique qui appelle avec elle un cortège de deuil, celui des Algériens jeté à la Seine par la France coloniale, tout comme la France collaboratrice avait livré ses habitants juifs, celui tous les peuples victimes des multiples guerres de conquête, mais aussi celui de toutes les femmes comme perdantes de l'histoire.

Le long travelling sur la Seine apparaît alors comme le centre d'une invocation aux morts. Associé à la fois à l'évocation du voyage de Bérénice retournant à Césarée une fois répudiée, « Le voyage sur la mer sur le vaisseau romain. [...] Au fond du navire repose. Dans les bandelettes blanches du deuil », et d'autre part à la métaphore contenue dans le texte, « La nouvelle de la douleur éclate et se répand sur le monde. La nouvelle parcourt les mers. Se répand sur le monde », le fleuve apparaît comme le lieu de la propagation de l'histoire en même temps que celui du recouvrement de la mémoire par le devenir historique. Le fleuve est ainsi une figure de mort, comme un courant qui emporte la ville, et incarne visuellement dans l'image le devenir historique, lui-même essentiellement macabre. Dans *Nathalie Granger*, l'opération de nettoyage de la mare, où un plan serré montre le râteau retirant une pellicule d'herbes croupies, pouvait aussi se lire comme le fait de retirer une peau du temps, la surface pourrissante pour réactiver la mémoire du dessous. Dans *Césarée*, tout se passe comme si l'eau du fleuve était, à l'image, le flux qui ramenait le passé au présent, à la fois en donnant paradoxalement à sentir par la surface opaque de l'eau boueuse, la profondeur dans laquelle les morts sont enfouis, et incarnant le lien horizontal, recréé et retissé par le film, entre les différents membre de la communauté des vaincus, la femme, les Juifs, les esclaves transportés par bateau depuis Bordeaux et Nantes, les Algériens de 1961.

Si le projet durassien, en cherchant à mêler ces différentes temporalités, pourrait sembler perdre de sa puissance politique par une dé-chronologisation et des analogies abusives, il apparaît bien semblable au travail de l'historien défini par Benjamin : non pas savoir « comment les choses se sont réellement passées [mais] s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger¹⁰⁰ ». Car ce que pointe ce détour qui appelle le passé, c'est le temps présent. Or ce qui relie Bérénice et le peuple juif, c'est à la fois la douleur de l'oppression, mais aussi les formes étatiques qui les mettent en œuvre : la soumission de Titus à « la raison d'État » et au Sénat, la machine moderne

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 431.

de la mort à l'échelle industrielle. En appelant cette mémoire dans le lieu de Paris, c'est alors également l'État français contemporain que vise l'image du passé. Ce n'est ainsi pas une oppression immémoriale ou un essentialisme de la douleur que Duras évoque, mais la permanence de l'organisation par les États de la mort et de la destruction. À partir d'un récit qui réactive des puissances mythiques, c'est bien au « danger » du présent que s'adresse la dénonciation de la « raison d'État ».

Comme l'Ange de l'Histoire qui, « là où nous apparaît une chaîne d'évènements, [...] ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds¹⁰¹ », *Césarée* prend place dans la défaite et la douleur, afin qu'elles ne soient pas oubliées. Le refus de la distanciation face à la catastrophe et le rejet de toute pensée positiviste parce qu'elle constitue une offense et une injustice aux vaincus, fondent alors le sens politique du lyrisme pathétique de l'évocation mémorielle. Dans la réarticulation des temps, c'est un devoir moral et politique qu'ils mettent en œuvre.

Par ailleurs, lorsque Duras écrit que « le deuil devrait se porter comme s'il était à lui seul une civilisation, celle de toutes les mémoires de la mort décrétée par l'homme¹⁰² », il nous semble qu'elle réalise ce programme dans le corps même du film. Tout comme le deuxième projet du *Camion* énonçait : « Plus la peine de nous faire le cinéma du cinéma. On croit plus rien. [...] Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma. Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique¹⁰³ », *Césarée*, se place concrètement dans l'histoire des vaincus par la revendication d'un matériau filmique de rebut, qui rejoint les « ruines » des villes détruites. La fabrication du film avec les chutes du *Navire night*, place le film du côté d'un bricolage, d'un travail « mineur » issu des débris d'un autre film, et d'une façon pauvre de faire du cinéma, un peu comme *Nathalie Granger* s'attachait à montrer les moments les plus ordinaires du quotidien, les tâches les moins nobles comme nettoyer de l'eau croupie, essuyer les miettes de pain. Si l'on pourrait voir dans le fait de récupérer les débris d'un autre film une esthétique du fragment, il nous semble que ce n'est pas en un sens négatif comme lorsque les romantiques revendiquaient une œuvre parcellaire contre l'illusion de l'œuvre absolue, mais en sens positif : travailler avec des chutes, c'est affirmer leur importance au même titre que ce qui a été initialement sélectionné pour le « grand

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 434.

¹⁰² M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1980, p. 38-39.

¹⁰³ M. Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, p.74

œuvre ». Or les chutes de rushes sont un matériau pauvre dans un double sens : d'abord parce qu'il y en a peu, ce qui conduit à réutiliser les mêmes plans plusieurs fois, et ensuite parce que ces images sont en elles-mêmes des images vouées à disparaître, à être jetées après le montage, tout comme la mémoire des vaincus est vouée à disparaître selon l'idée du progrès imposée par les pouvoirs vainqueurs. Les images mêmes de ces ruines sont alors sans cesse rappelées, répétées, par le retour des mêmes plans, dans un mouvement qui s'oppose au progrès linéaire. La figure qui surgit de l'utilisation de ce matériau pauvre jusqu'à l'épuisement est ainsi celle du ressassement, qui remet en jeu de façon incessante ces lambeaux de passé, de la même manière que le pauvre utilise sans cesse les mêmes objets, les mêmes outils, jusqu'à leur anéantissement.

L'utilisation répétitive des débris d'un autre film, qui conjugue la présentation d'un matériau issu du passé avec le fait qu'ils expriment un état de ruine et de défaite, porte alors à son sens le plus fort l'être fantomatique du film, comme trace enregistrée de ce qui n'existe plus. La force de Duras est en effet d'utiliser l'essence spectrale du cinéma mais dans un sens qui nous paraît davantage politique que métaphysique. Il ne s'agit pas de transcendance éternelle, il s'agit de tenter incessamment de remettre le passé au présent. Le film acquiert alors une valeur invocatoire, d'appel au passé au secours du présent. La façon dont les plans de la statue de la Reine sont répétés donne l'impression que le montage se structure comme un appel, un questionnement infini de ce visage énigmatique et sans voix, auquel le film revient toujours, comme s'il cherchait à animer cette immobilité, ce silence, comme si d'un plan à sa répétition, quelque chose aurait pu changer. On retrouve alors une sorte d'équivalent matérialiste de la lyrique grecque panthéiste : le chant du divin invisible, que l'hymne appelle à la présence dans la parole.

On observe ainsi que la mise à mal des catégories du récit, par un geste à la fois de renonciation devant la puissance négative de l'Histoire et de lutte contre la logique des « vainqueurs », conduit à remotiver les catégories rationnelles et dramatiques du temps et du lieu comme catégories de la perception, et à les affirmer comme enjeux politiques. Leur réagencement par une logique sensible, est alors la pierre angulaire de toute possibilité d'une pensée critique et politique. Les films de Duras, et en particulier *Césarée*, semblent ainsi se constituer comme des « utopies concrètes », qui à partir de matériaux qui semblent hors du politique, une histoire devenue mythe, l'espace

intérieur d'une maison, les remotivent comme forces de subversion. L'appel à l'archaïque ou le recours à une universalité permettent en effet à la fois d'insuffler une puissance de désordre et de fonder un geste de ressaisie des temps, des lieux, d'une mémoire historique, qui font de la matérialité du film, comme agencement inédit d'espace-temps, une utopie matérialisée. Pour nous, il s'agit là d'un véritable communisme de Duras, comme réalisation d'une solidarité des temps, des lieux et des hommes, contre sa « dégradation » en mise en ordre totalitaire du réel : « Je crois à l'utopie politique. [...] Il n'y a que ça à faire. Il n'y a qu'à tenter des choses, même si elles sont faites pour échouer. Même échouées, ce sont les seules qui font avancer l'esprit révolutionnaire. Comme la poésie fait avancer l'amour¹⁰⁴ ». Mais si cette analogie qui lie l'amour, la poésie et la révolution, était le cœur du romantisme révolutionnaire, il se fonde chez Duras sur un anti-positivisme pessimiste. Lorsqu'elle réaffirme une croyance dans le même temps que sa désillusion : « Croire que l'amour peut se traduire par le communisme¹⁰⁵ », c'est alors le film qui semble prendre en charge l'utopie. Il faut alors examiner comment c'est par une voix lyrique que le film se constitue comme appel à reformer une communauté. À la réarticulation des lieux et des temps contre le récit officiel s'articule en effet un surinvestissement du pouvoir de la voix comme appel à une subjectivation commune.

2.3. La voix lyrique : enjeu politique de la prise de parole

L'utilisation de la *voix over* par Duras dans *Césarée* et dans d'autres courts-métrages, semble proposer une exemplification de l'enjeu du lyrisme dans la constitution politique du sujet. Il ne s'agit pas seulement du texte, mais de son travail sensible dans la matérialité corporelle de la voix. L'enjeu de signification du texte se rapporte ainsi à la modalité de son incarnation sensible. Le travail du rythme, notamment par la figure du ressassement qui a été souvent étudiée chez Duras, des césures et des silences, de la prononciation des mots, joue à égalité avec les mots et leurs significations. Si cette manière d'envisager le texte par sa diction le rapproche encore une fois davantage du poème que du récit, de l'expérience sensible que de la

¹⁰⁴ M. Duras, *Le Camion*, op. cit., p. 114-115.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

fable, la question de la voix chez Duras se pose en des termes singuliers, puisque la *voice over* est prise en charge par l'auteur elle-même, dont la voix est immédiatement reconnaissable, ce qui introduit une énonciation qui déborde le film, en alliant son « site invisible » avec le dehors du réel. Si cette intrusion de l'auteur est un des points communs de plusieurs films de notre corpus, c'est dans *Césarée* qu'elle est le plus explicitement nouée à la question du lyrisme par le biais du texte, et qu'elle semble proposer une véritable « énonciation réelle » telle que la formulait Hamburger. Mais s'il s'agit bien de la voix de Duras, il nous semble que dans son incarnation, la subjectivité s'évanouit pour au contraire proposer une voix qui peut être celle de tous. En ne désignant aucun « je » dans le texte de *Césarée* mais un « elle », et surtout en laissant la synthèse subjective en suspens, la voix est projetée hors de l'espace de sa propre pensée, hors de soi, pour rejoindre un espace collectif, d'une façon similaire au mouvement que Philippe Lacoue-Labarthe soulignait comme appel du poème à l'autre, dans l'« oubli de soi ». Par ailleurs, comme le souligne Deleuze, en tant qu'elle est disjointe radicalement de l'image, la voix perd la « toute-puissance¹⁰⁶ » que la voix *off* exerce habituellement sur l'image comme commentaire ou complémentarité, au profit d'un caractère que nous appellerions d'« hypothèse », se refusant radicalement à tout lien arrêté qui fixerait le consensus entre ce que la voix profère et ce qui est montré. La forme de cette diction prend alors celle de « l'acte de parole » assimilé par Deleuze à « l'amour entier ou le désir absolu¹⁰⁷ » à la fois parce qu'il est selon les mots de Paul Celan : « le poème de quelqu'un qui est en train [...] de percevoir, qui est tourné vers ce qui est en train d'apparaître et qui interroge cette apparition, lui adresse la parole¹⁰⁸ », et qu'il est appel au spectateur à rejoindre cette relation. Dans *Césarée*, à travers la figure mythique d'un personnage invisible, la voix à la fois se voue à un mouvement de subjectivation par une empathie à l'égard de cette figure qu'elle invoque, et appelle le spectateur à faire lui-même cette expérience de subjectivation. L'enjeu est alors à la fois de pouvoir refaire récit à partir de la dislocation narrative, et de refaire communauté à partir de son manque. Dans *Nathalie Granger*, cet enjeu de resubjectivation apparaît d'une toute autre manière, à travers deux personnages, le voyageur de commerce et Nathalie. À la parole hors-champ de la petite fille, rapportée et incomprise par les autres personnages, qui affirme une identification avec ses camarades de la « classe de la

¹⁰⁶ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 327.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁸ P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, op. cit., p. 93-94.

violence », répond une dramaturgie de la parole autour de l'intrusion du représentant, qui donne à voir l'enjeu d'une réappropriation de la parole. L'enjeu de la parole comme subjectivation est alors prise en charge non pas par un lyrisme empathique comme dans *Césarée*, mais par un « cadrage [...] de la parole¹⁰⁹ » qu'évoque Marguerite Duras à propos des Straub. Une parenté apparaît en effet entre leur travail et *Nathalie Granger*, par l'attention à l'acte de parole comme enjeu politique d'authenticité et instrument d'une émancipation possible. La pensée de l'acte de parole comme « acte de résistance », tout comme la poésie devait, chez Mallarmé notamment, s'affirmer comme résistance à l'« universel reportage », s'allie alors à une reprise du modèle musical comme figuration de l'émancipation.

2.3.1. Le rythme de la voix comme mouvement du désir : le lyrisme empathique de Césarée

Dans *Césarée*, un mouvement contradictoire anime la voix : elle apparaît à la fois dans une difficulté à dire, mais cette difficulté se meut en principe de cohérence. Comme à l'image, une césure fondamentale fonde la diction et rompt son évidence, en rendant ostensible son caractère de tentative précaire, menacée, hypothétique. Dans le même temps, c'est cette non immédiateté qui tient le fil de la prosodie pour maintenir ensemble les morceaux non articulés du texte, et les morceaux épars du film. C'est il nous semble ce que pointait Youssef Ishaghpour en écrivant à propos de la disjonction de l'image et du son chez Duras qu'elle rendait visible à la fois la séparation entre les choses, et « le mouvement du désir » dans la relation de la parole à l'image, qui la fouille, à « la recherche du réel qui lui manque¹¹⁰ ». Ce rapport de force fonde alors un *pathos* de la voix, dirigé vers son objet tout autant que vers son auditeur, appelé à s'incorporer dans ce mouvement. À partir d'une distance et d'une séparation entre les choses, c'est la collusion recherchée qui nous conduit à parler de lyrisme empathique. Dans le lyrisme durassien, la critique qui apparaît première par la révélation du manque, tente d'être conjurée par une adhésion sensible à la douleur de cette césure. Dans la matérialisation de la voix, le paradigme amoureux sort alors de son modèle sentimental

¹⁰⁹ Citée par G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁰ Y. Ishaghpour, « La voix et le miroir », *op. cit.*, p. 275.

pour se faire geste objectif, comme le suggérait une phrase d'*Emily L.* : « Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir¹¹¹ ».

2.3.1.1. La difficulté à dire : l'arrachement au rien

Quand Marie-Claire Ropars écrit : « Le *je* durassien ne parle pas, n'écrit pas, ou plutôt, il n'écrit et ne parle qu'en lisant : en témoigne la voix de Duras débitant, comme venu d'ailleurs, le texte écrit des *Aurélia Steiner* dans les films de même nom¹¹² », elle règle la question de l'écrit par la piste de la lecture, sans pour autant adopter une lecture naïve et spontanéiste de l'oralité. Si sa perspective nous semble juste, on peut néanmoins reprendre au sens propre l'idée de diction que souligne Michel Collot à partir de la distinction de Gérard Genette en remarquant que le procédé « qui met à distance la fiction, rend au contraire étonnamment présente la diction¹¹³ », pour pointer une modalité très particulière de la voix de Duras dans *Césarée*, donnant à la fois l'idée d'un texte lu et d'un texte dit dans le moment de sa pensée. Un mouvement de déchiffrement semble alors marquer la prosodie, et fait apparaître la diction comme opération douloureuse, dans l'effort pour formuler le récit d'une séparation.

La voix de Duras donne de prime abord un côté figé au texte, comme les images des hiéroglyphes sur la pierre, et une solennité qui s'oppose à la transparence d'une lecture qui chercherait le naturalisme. Elle suit en cela la syntaxe du texte, qui privilégie les phrases courtes nominales, la parataxe et les détachements qui ralentissent la phrase : « Le sol, il est blanc ». Ce ralentissement renforce ainsi une lourdeur rythmique du texte mais permet aussi de donner à entendre les reliefs sensibles du grain de la voix, c'est-à-dire de faire sentir l'incarnation corporelle de la voix. Les mots se posent ainsi dans le poids de leur matière. C'est à partir de ce poids, dont l'ouverture du texte par le double nom du lieu donne la mesure, que la diction se met en mouvement.

¹¹¹ M. Duras, *Emily L.*, Paris Minuit, 1987, p. 139.

¹¹² Marie-Claire Ropars, « Un rapport du troisième genre ? », dans *Marguerite Duras*, Paris, Editions de L'Herne, 2005, p. 52. Si elle fait référence aux *Aurélia Steiner*, il nous semble possible d'appliquer ce propos à *Césarée*. Par ailleurs, précisons que le texte de *Césarée* a été écrit non pas pour constituer une œuvre littéraire en soi, mais à partir des images et en vue d'être lu pour le film comme l'indique Marguerite Duras : « Césarée et Les mains négatives ont été écrits à partir de plans non utilisés du *Navire Night*. Puis faits avec ces plans. », *Le navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 17.

¹¹³ Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans B. Alazet, C. Blot-Labarrère, R. Harvey (dir.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, op. cit., p. 58.

Le mouvement syntaxique heurté donne alors l'impression d'une difficulté à dire les mots. Le rythme prosodique de la diction de Duras, ménageant de très fréquentes césures en plus de celles induites par la syntaxe, ralentit encore davantage le tempo du texte par rapport à une lecture traditionnelle, comme si la voix déchiffrait les mots ou cherchait à s'en souvenir, en même temps qu'elle les dit. Dans la phrase « De la poussière de marbre ... mêlée ... au sable de la mer¹¹⁴ », si le premier silence est assez classique, le deuxième l'est moins et produit un effet de retard qui donne l'impression à la fois d'un déchiffrement du texte, mais aussi d'un déchiffrement mental, comme si la voix scrutait une vision pour y distinguer le sable marin. Le ton ascendant de la voix sur le verbe, presque interrogatif, renforce cette impression d'une voix qui doute de ce qu'elle voit. Le paradigme de la « voyance » développé par Sylvie Loignon¹¹⁵ à partir de Rimbaud nous semble ici assez juste. Si elle se fonde sur des exemples où la voix dit explicitement « je vois », on peut également appliquer à *Césarée* ce qu'elle souligne : « L'énonciation du voyant ouvre donc une faille où s'engouffrent la langue, l'identité, où vacille la référentialité du texte¹¹⁶ ». La description, en paraissant inventer au fur et à mesure ce qu'elle voit, s'émancipe de la référentialité comme elle le fait des images du film, tout en donnant un caractère d'étrangeté à la langue qui la fait sortir du modèle discursif de ce que l'on énonce parce qu'on le sait, pour rejoindre l'espace sensible de ce que l'on distingue dans l'« absence de savoir¹¹⁷ ».

D'autre part, l'oralité crée des ambivalences à l'écoute qui mettent l'auditeur dans une posture semblable d'effort de ressaisie. Par exemple, dans les phrases : « La mer est au bout de sa course. Elle frappe les ruines. Toujours forte. Là, maintenant, face à l'autre continent déjà. Bleue... les colonnes de marbre bleu, jetées là, devant le port », l'adjectif « bleue » est d'abord entendu comme qualifiant la mer, mais la reprise de l'adjectif invite ensuite à le rapporter au marbre. Il y a ainsi une hésitation qui matérialise le présent du texte en train de se dire, d'être découvert et déchiffré progressivement par celui qui écoute. L'analogie de cette lecture avec une archéologie apparaît encore plus fortement dans les plans sur les hiéroglyphes, où l'on entend : « Dans cette poussière, on voit encore..., on lit encore..., la pensée... des gens de Césarée. Le tracé des rues..., des peuples... de Césarée. ». À l'incarnation visuelle

¹¹⁴ Dans les notations prosodiques, nous marquons « ... » un silence, et « ' » une respiration quand ils ne correspondent pas à la ponctuation.

¹¹⁵ S. Loignon, « “Je-voix”, la figure du voyant », art. cité.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

d'une écriture à déchiffrer répond la prosodie retenue par les pauses. Enfin, dans la répétition qui double certains fragments comme « la nouvelle de la douleur éclate... et se répand... sur le monde. La nouvelle parcourt les mers. Se répand sur le monde », la succession d'une diction lente et d'une diction plus ramassée donne l'impression d'un effort de la voix qui, après la profération de la vision, tente de la ressaisir mentalement, de comprendre ce qu'elle veut dire. La langue ainsi écartelée donne alors à la fois à voir et à entendre les mots sur le mode d'un parcours de signe en signe, de pierre en pierre, où la grammaire et la syntaxe ne vont plus de soi. Dans ce mouvement qui donne l'impression d'une découverte de ce qui est en train d'être perçu, les éléments sont laissés en suspens, sans ressaisie globale des perceptions sensibles. Comme dans le mouvement du lyrisme objectif que nous avons étudié, le sujet de parole cherche et ne délivre pas un contenu : il nomme paratactiquement, sans articulation synthétique.

Ce que permet alors l'absence de ressaisie, c'est la révélation de césures véritables qui sans cet écartèlement de la langue, seraient fondue dans la syntaxe. Dans la phrase « Le Sénat a parlé du danger... d'un tel amour », la pause crée un suspens en séparant le nom d'avec son complément, permettant ainsi de remettre en avant le mot « danger » dont l'importance sonore serait atténuée s'il était lié avec son complément. La pause produit une intensification dramatique sur le mot « danger » qui fait ressortir la dimension ironique de son association avec le mot amour. La césure prend alors une valeur critique de dénonciation.

Enfin, il faut noter une alliance rythmique entre la voix et les noirs qui, comme silences visuels, matérialisent à la fois le régime de séparation imposé par le pouvoir de l'État, et produisent des ruptures de statut dans la voix. S'ils sont utilisés de façon structurante entre les unités visuelles du film, par exemple entre le plan 13 et le plan 14, où un noir permet à une autre partie du texte de commencer, les écrans noirs matérialisent surtout un gouffre entre les plans. En association avec la voix, ils la font alors parfois résonner seule en la détachant violemment du flux de l'image : la voix flotte alors dans un vide. Par exemple, après le plan 10 sur lequel commence une phrase, « Et puis... », est monté un noir qui accueille alors la fin de la phrase, le mot « répudiée ». Le noir marque alors dramatiquement comme espace aveugle la violence du mot et redouble la rupture de l'arrachement qu'il nomme. Dans la césure noire apparaît la négativité pure, l'irreprésentable de ce que dit la voix. Dans la troisième partie, c'est également sur un noir que Duras égrène les âges de Bérénice « dix-huit

ans, trente ans, deux mille ans ». Ici le trou noir de l'image renforce l'impression de gouffre temporel, de collision des espaces-temps dans un non-lieu.

Le travail de Duras sur le texte de *Césarée* nous semble assez bien illustrer la perspective de Meschonnic, qui comprend l'oralité comme « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours¹¹⁸ », et affirme le rythme comme « signifiant majeur » du texte. En effet, c'est sur la base d'une langue écartelée par les césures prosodiques que se formule dans *Césarée* une « critique de la séparation¹¹⁹ » au sens politique que lui donnait Debord, et qui s'incarne chez Duras par la séparation entre les amants, entre la beauté des choses vivantes et leur destruction, entre l'amour et le pouvoir. Néanmoins, dans les heurts d'un déchiffrement de ce qui a du mal à se dire, l'effort de la voix témoigne de l'effort à refaire récit, malgré le négatif et la « douleur de la séparation ». Si comme l'écrit Sylvie Loignon, la voix du voyant est celle qui s'incorpore à sa vision, il y a en effet un puissant effet d'adhésion de la voix à ce qu'elle profère, dans un mouvement d'empathie absolue avec la douleur qu'elle nomme.

2.3.1.2. *La conjuration de l'écart par la parole comme « désir absolu¹²⁰ »*

Si la prosodie de la voix se fonde sur la césure, la diction du texte de *Césarée* se constitue également comme facteur de cohésion, comme geste qui contribue à assembler les morceaux hétérogènes du film. Tout en conservant une autonomie qui maintient l'écart avec les images, la voix s'affirme comme geste empathique à la fois dans l'évocation du personnage de Bérénice, mais aussi à l'égard d'un réel en lambeaux, celui des ruines de Césarée et des fragments déconnectés de l'image. Comme l'écrit Deleuze, la qualité de parole appelée par Duras est celle de « l'amour entier ou [du] désir absolu. [...] C'est lui qui commande à la mémoire et à l'oubli, à la souffrance et à l'espoir. Et surtout c'est lui la fabulation créatrice coextensive à tout le texte d'où il s'arrache, constituant [...] une lecture illimitée plus profonde que la lecture¹²¹ ». On peut identifier là le cœur du lyrisme durassien, comme puissance à la fois d'empathie à l'égard du négatif et d'effort de recréation. Comme l'écrit Martine Broda : « ce n'est

¹¹⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 280.

¹¹⁹ Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961.

¹²⁰ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p.337

¹²¹ *Ibid.*

pas la question du moi [...] que pose le lyrisme – mais celle plutôt du désir, par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental¹²² ».

Si l'idée d'écriture blanche de Duras est devenu un *topos* critique, il nous semble que dans la diction du texte de *Césarée*, l'incarnation de la voix adopte un mouvement d'empathie extrêmement fort à l'égard de ce qui se dit, produisant une adhérence de l'écoute dans une sensation commune. Plusieurs procédés assez simples constituent l'envers du travail d'écart et de dislocation pour construire ce lyrisme douloureux du désir.

La prosodie dont on a vu qu'elle s'ancrait sur les césures, produit dans le même temps une grande cohésion du texte. Dans la phrase que l'on a examinée du point de vue de son écartèlement, « Dans cette poussière, on voit encore..., on lit encore..., la pensée... des gens de Césarée. Le tracé des rues..., des peuples... de Césarée », cette tension est comme rédimée par la métrique. On peut chiffrer les syllabes de cette manière : 4/4/4/3/6, puis 5/2/4. On voit alors que la pause avant « de Césarée » dans la deuxième phrase a pour effet de détacher un dernier segment dont les quatre syllabes répondent aux premiers segments et bouclent ainsi cette partie du texte de manière harmonieuse. On peut étendre cette analyse au texte dans son ensemble, qui est non seulement rythmé par le balancement binaire récurrent « Césarée... Cesarea » et la répétition de certains mots comme « répudiée », mais structuré de façon homogène par ces respirations de fin de phrase, qui en tant qu'elles sont anti-naturalistes portent une idée de disjonction et de dissonance, mais en tant qu'elles sont systématisées, en font le principe de cohérence du texte. Ce dernier apparaît alors comme une sorte de long déroulé « fluvial¹²³ », avec des spirales, des reflux, des vagues successives, dont la prosodie matérialise l'avancée et le mouvement en même temps que le ressassement¹²⁴, maintenant toujours le lien entre les images distantes. Cet effet d'harmonie fluide du rythme est renforcé par le fonctionnement semblable du montage image et de la

¹²² M. Broda, *L'amour du nom*, op. cit., p. 31.

¹²³ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 337.

¹²⁴ L'idée du ressassement chez Duras, issue de Blanchot, a été étudiée à maintes reprises, notamment dans le livre de Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, op. cit.). On peut aussi citer le numéro 15 de la revue *Modernités*, Bordeaux, PUB, 2001, « Écritures du ressassement », avec l'article de Marie-Hélène Boblet-Viart et des éléments applicables à Duras dans d'autres articles, notamment celui de Jean-Michel Rabaté, consacré en partie à Blanchot. S'il y a une tradition de la critique qui met l'accent, à partir de Blanchot, sur une « écriture du silence » dans laquelle le ressassement serait une façon de dire ce qui ne parvient pas à se dire, il nous semble que cette notion est aussi à envisager en lien avec la pensée *politique* de réactualisation du passé et de remise en jeu permanente des mêmes éléments, dont nous avons esquissé les contours chez Duras, et qui s'exprime chez Blanchot dans la partie de la *Communauté inavouable* consacrée à *La Maladie de la Mort*.

musique. Si les trois éléments sont disjoints, ils suivent en effet une rythmique similaire. L'alternance des plans en mouvement et des plans fixes, la structure en miroir, les jeux d'échos et de retours des plans, correspondent en effet à la structure du texte. De même, la musique adopte cette rythmique d'arrêts et de flux, d'épuisement et de répétitions. À la fois tenus ensemble et apparaissant comme deux fils très éloignés, l'un dans le grave et l'autre dans l'aigu, voix et musique matérialisent l'écart en même temps qu'une progression commune. Constituée d'arpèges qui partent d'une note tenue pour y revenir obstinément, la mélodie du violon apparaît comme une succession de boucles mouvantes qui maintiennent en même temps la tonalité de manière constante. La voix et la musique jouent ainsi parfois ensemble de manière quasiment imitative comme redondance expressive, ce que renforce leur double solitude. C'est sur la fin d'une phrase musicale qui fait entendre l'extinction progressive d'une note tenue que vient par exemple se poser la phrase-clé « Répudiée pour raison d'Etat » au troisième plan sur les hiéroglyphes, au centre du film. Par ailleurs, avant la fin du film, au moment où le texte évoque hyperboliquement la catastrophe en associant la destruction de Césarée, la mort de Bérénice et l'éruption du Vésuve, en même temps que les plans se raccourcissent, la partie musicale du violon atteint son apogée dans les aigus et la vitesse, dans un climax général qui colle à la violence de la catastrophe. Tout est fait ici pour provoquer la sensation du désastre, pour que le spectateur y soit plongé.

À la construction par les déconnexions et les écarts, c'est ainsi un effet classique d'harmonie expressive qui apparaît, qui semble correspondre à la primitivité que Duras énonçait comme programme : « Je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive très simple, très primaire presque¹²⁵ ». Au geste primitif de rassembler, de bricoler un objet avec des matériaux pauvres, répond ainsi également un primitivisme de l'émotion. Le rythme semble alors prendre en charge par analogie le flux de l'histoire reformulée par Duras, à la fois courant de mort, répandant la « nouvelle de la douleur » sur le monde, et appelant à « porter le deuil comme une civilisation » pour conjurer la séparation des temps. Le ressassement semble matérialiser l'inflation de la douleur à laquelle on ne peut échapper, comme celle du scandale selon Blanchot, et répandre dans le même temps le devoir d'une empathie hyperbolique, à la fois dans le champ affectif et politique.

¹²⁵ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 94.

Au-delà du rythme général du texte, l'usage systématique de la respiration avant le dernier élément de la phrase, participe à la production d'un effet d'empathie en augmentant l'aura sensible du mot. Cette respiration a en effet pour conséquence de détacher le mot de la syntaxe, et prend ainsi en charge la primauté de la sensation sur l'articulation logique. Dans l'affirmation de Duras : « Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin¹²⁶ », nous pouvons reconnaître la manière dont la diction de *Césarée* fait sonner le mot comme point d'accroche de l'écoute, au détriment d'un principe de compréhension analytique. Dans la phrase « et le bleu... des colonnes... noyées », la première pause, en éloignant le complément de l'adjectif substantivé fait résonner ce dernier comme absolu et laisse à l'image du bleu la place, par le silence, de s'épanouir pour elle-même, dans une pure expressivité sensible. La deuxième respiration, en détachant « noyées », réunit en quelque sorte les deux aspects puisque le fait d'isoler l'adjectif provoque l'émergence d'une troisième image extrêmement forte visuellement : celle du bleu de la mer formée par l'association de l'image de l'eau connotée par « noyées » et de celle des colonnes bleues. Dans le même temps, cette respiration fait porter toute la charge tragique de la disparition de Césarée sur ce dernier mot, dans un effet de clôture produit par les deux syllabes du mot succédant au rythme de triolet des deux autres¹²⁷. Par ailleurs, l'association de la phrase avec un plan qui est lui-même à dominante bleue, par le ciel et la bâche entourant la statue, produit une sorte de court-circuit entre tous les référents possibles du mot bleu. L'image et le texte se trouvent mêlés malgré l'écart de ce qu'ils dénotent.

Par ailleurs, on peut observer des effets d'harmonie imitative entre la diction et le mot à plusieurs moments, qui intensifient l'image sensible. Ainsi, au plan 7, dans la phrase « Elle [la mer] frappe les ruines », la voix de Duras fait du verbe un monosyllabe percutant, en en faisant fortement sonner les consonnes, diction que l'on retrouve au plan 12, où la phrase « La mer qui cogne... contre les déserts » fonctionne comme réponse à la première image. Mais là où l'isolement du mot apparaît le plus signifiant, c'est dans le nom lui-même de la sensation : quand la voix dit « Douleur » (plan 4), non

¹²⁶ Xavière Gauthier, Marguerite Duras, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 11.

¹²⁷ En métrique poétique, un nombre réduit de syllabes dans un demi-hémistiche provoque un ralentissement compensatoire de la lecture, même s'il est souvent presque imperceptible. Par exemple dans un alexandrin chiffré 3/3//4/2, la lecture, régulière dans le premier hémistiche, accélérera la séquence de quatre syllabes et ralentira la dernière. Voir Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 2008.

seulement les silences qui précèdent et suivent font ressortir le mot, mais la diction qui appuie sur les syllabes en faisant durer légèrement la dernière, le font sonner comme un repère, comme le phare sensible du texte, la sensation qui l'infuse tout entier. Dans le nom, dit, c'est le pouvoir de la parole comme création que soulignait Deleuze qui apparaît. Contre un modèle « magique¹²⁸ », il nous semble que le rapport au langage que propose la diction en matérialisant la sensation se fait sur un modèle érotique. C'est par la jouissance du mot que l'empathie est produite, et que la douleur absolue est ressaisie par le désir. De manière symétrique à la façon dont Jean Cléder souligne, à propos de *Hiroshima mon amour*, l'effet d'émotion de l'acte de mémoire « lorsque l'histoire du lieu détruit ou vidé est transférée sur les corps en mouvement d'une relation érotique¹²⁹ », l'effet d'émotion de *Césarée* provient du peuplement charnel par la voix des espaces vides de l'image et de l'histoire, dans un mouvement de désir qui rappelle la « reine des Juifs » à l'existence, tout comme elle organise le « transport de la mémoire¹³⁰ » dans le présent. Alors, les ambiguïtés du texte oralisé peuvent faire sonner la phrase privée de pronom « Revient à Césarée » comme un appel « Reviens à Césarée ».

Si l'on compare, à la suite de Deleuze, l'utilisation semblable d'une diction à rebours du naturalisme par les Straub, il nous semble que chez Duras, s'il y a également un fort élément critique dans cette pratique, de résistance à la transparence de la langue et de déconstruction du langage ordinaire pour en retrouver une expressivité authentique, elle provient d'abord d'un affect sensible. Lorsque Deleuze soulignait l'équivalence entre l'acte de parole durassien et « l'amour entier ou le désir absolu », nous pouvons y trouver une définition du lyrisme de *Césarée* comme une adhésion à la matière sensible du texte qui fonde l'appel à l'autre, par-delà les césures et la négativité absolue de la douleur. Ce qu'il faut souligner, c'est que le lyrisme de Duras transforme l'affect en geste : l'amour et la douleur ne sont pas du domaine de l'intériorité, mais matérialisée comme sensation. Ce qu'exprimait la phrase d'*Emily L.*, « Je ne pense pas qu'aimer soit un sentiment. Parfois, je crois qu'aimer c'est voir¹³¹ » peut trouver sa reformulation chez Deleuze : « l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas

¹²⁸ M. Darmon parle notamment d'une « magie incantatoire des noms de la géographie », *Ténèbres capitales*, *op. cit.*, p.41.

¹²⁹ J. Cléder, « Une mémoire appropriée... », art. cité, p. 32.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ M. Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 139.

non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance [...], qui soulève et fait vaciller le moi¹³² ».

Si la puissance lyrique du texte est ainsi assumée et jouée à plein dans le film, il convient d'examiner en quoi elle revêt un caractère particulier qui est signifiant par rapport à la notion de sujet, et notamment de sujet d'énonciation. Si le présumé de Meschonnic était qu'« une théorie du rythme dans le discours est [...] une théorie du sujet dans le langage¹³³ », *Césarée* fait porter par la place et la qualité de la voix qui se donne à entendre, l'enjeu d'une compréhension nouvelle de la subjectivité. À partir d'une voix personnelle, le lyrisme de l'affect propose en effet une hyperbolisation collectivisante de l'expérience. Si Ishaghpour formule alors cette transformation comme « l'orée d'une révolution – sa proximité d'abord, son impossibilité reconnue peu à peu – qui métamorphosera la passion individuelle en mystique de l'univers¹³⁴ », nous voyons dans ce même mouvement, l'appel à une resubjectivation politique commune.

Au-delà d'une dislocation fondamentale, le parallélisme prosodique du texte, de l'image et de la musique, construit un réseau sensible qui fonctionne dans un rapport de plénitude avec l'émotion signifiée par le texte.

2.3.2. L'énonciation lyrique : enjeu politique d'une resubjectivation

La voix qui dit le texte dans *Césarée*, qui ne propose pas de « je » explicite, incarne exemplairement le paradoxe du lyrisme objectif : elle est à la fois personnelle à l'extrême comme matière, puisqu'elle est immédiatement identifiable comme la voix de Marguerite Duras, et qu'elle émane ainsi ostensiblement de l'extérieur de la diégèse, du réel, et superlativement impersonnelle comme figure, comme une voix qui en réunissant plusieurs personnages, Bérénice, la femme, l'auteur, tente d'exister comme lieu possible d'une communauté. Le fait qu'il s'agisse d'une *voice over*, sans lieu, une voix paria comme l'est la « classe de la violence », semble alors garantir l'ouverture universelle de ce lieu, en même temps qu'elle propose une image de l'exil qui fonde le récit de la Reine déchuée et de sa ville détruite. Il y a ainsi un travail à la fois de

¹³² G. Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2006, p. 294.

¹³³ *Critique du rythme*, op. cit., p. 71

¹³⁴ Y. Ishaghpour, « La voix et le miroir », op. cit., p. 227

désidentification à partir d'une incarnation réelle indépassable et pourtant déterritorialisée, et une proposition de resubjectivation, de création d'un « je » collectif. À travers le lyrisme empathique, c'est un appel à ce que Deleuze avait pu appeler un « devenir-minoritaire¹³⁵ » que le poème de *Césarée* semble proposer, à travers les trois incarnations de Bérénice comme femme, juive, exilée, et par l'évocation de tous les morts des colonisations.

2.3.2.1. Une voix non fictive

Tout d'abord, il faut revenir sur le fait que la voix de Duras s'affirme comme non fictionnelle en tant qu'énonciation. Quand Michel Collot note la mise « à distance [de] la fiction, [qui] rend au contraire étonnamment présente la diction¹³⁶ », c'est pour pointer la mise en retrait du récit au profit d'un « Je-ici-maintenant » du poème où tendent à se confondre « le moment de l'énoncé et celui de l'énonciation¹³⁷ ». Une sortie de l'espace fictionnel est opérée au profit du réel. Comme dans le lyrisme, le texte de *Césarée* se constitue comme « énonciation réelle », d'une manière qui apparaît particulièrement forte en cinéma par le fait qu'elle s'incarne matériellement dans une voix, et par surcroît dans celle de Duras. Par ailleurs, le fait que la voix occupe seule l'espace de la parole dans le film, est identifié à juste titre par Collot comme propre du genre lyrique, par « le privilège exclusif accordé à la voix du poète qui ne délègue jamais l'énonciation aux personnages¹³⁸ ». Pourtant, il ne s'agit pas d'une parole d'autorité, qui se donnerait comme transparente, mais d'une parole qui s'affirme engagée, liée empathiquement à son objet dans le réel.

En tant qu'elle est immédiatement reconnaissable par ceux qui l'ont déjà entendu une fois, la voix de Duras troue en effet le film d'un réel qui l'excède. C'est l'auteur qui rentre dans son film, en tant que lui-même. Dans presque tous les films de notre corpus, on observe un jeu semblable avec l'extériorité du film, par le biais de la personne de l'auteur. Il ne nous semble pas qu'il faille interpréter cette pratique comme introduction d'une dimension métacinématique réflexive, car elle n'apporte pas un discours qui serait surplombant par rapport au film, elle existe comme présence péremptoire,

¹³⁵ G. Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2006, p. 284-380. Voir également *L'Abécédaire*, entrée « Gauche ».

¹³⁶ M. Collot, « D'une voix qui donne à voir », art. cité, p. 58.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 57.

comme bloc de matière, hétérogène au film mais à égalité avec la matière de ses autres éléments. Même si *Césarée* joue aussi avec le statut documentaire de ses images, qui met déjà à mal une clôture fictionnelle, l'effet d'hétérogénéité produit par la voix de Duras est extrêmement fort. Mais cela ne joue pas à la manière des arrêts brechtiens comme distanciation à l'égard de la clôture de l'œuvre par la matérialisation de la discontinuité entre l'œuvre et le réel, cela produit plutôt un ancrage du film dans le réel comme continuité sensible. Face au refus de l'identification, l'énonciation réelle appelle au contraire à l'identification. Comme on l'a vu, les effets de césure jouent à un autre plan, dans la non transparence fondamentale de la langue. Par ailleurs, dans *Césarée*, la voix ne se donne pas comme une voix neutre, c'est sa matière extrêmement individualisée qui arrime le film au réel, dans l'incarnation particulière du grain, du rythme, que l'on identifie comme ceux de Duras.

2.3.2.2. *De la désidentification à la subjectivation*

Mais alors même que le caractère personnel de la voix est porté à son intensité maximale, la voix s'émancipe de son origine personnelle, celle du sujet réel Duras. La voix est en effet détachée de son lieu, et l'invisibilité du corps propriétaire en fait une voix sans territoire naturel, qui flotte comme en exil. Il faut faire le parallèle avec le mouvement à l'œuvre dans le lyrisme objectif de la « la destitution du sujet¹³⁹ ». Quand Martine Broda analyse le basculement chez Hölderlin de la polarisation lyrique non plus sur le sujet personnel, mais sur l'acte invocatoire du « tu » de la poésie amoureuse, il nous semble qu'on peut relever cette qualité de la voix dans *Césarée*, comme sortie hors de soi vers l'autre. Il est frappant que Duras énonce ainsi un tel paradigme extérieur au lieu de celui de l'expressivité depuis l'intériorité : « Écrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi¹⁴⁰ ».

Pour autant, il ne nous semble pas que dans *Césarée* cela produise une « dépersonnalisation » totale. Lorsque Marie-Claire Ropars pointe la création par Duras de « la troisième personne d'une "voix narrative irréductible" à la personne comme à l'impersonnalité¹⁴¹ », elle en fait l'enjeu d'une destruction du personnage dans sa parole, dans une tension vers le neutre dans une perspective blanchotienne. De même,

¹³⁹ M. Broda, *L'amour du nom*, op. cit., p. 22.

¹⁴⁰ M. Duras, *Les yeux verts*, op. cit., p. 86.

¹⁴¹ M.-C. Ropars, « Un rapport du troisième genre ? », op. cit., p. 49

quand Michel Collot écrit comme propre du lyrisme que la voix devient la « voix de personne qui peut être le porte-parole de toutes les voix¹⁴² », si la seconde partie de la phrase nous semble juste, l'idée d'une voix « de personne » ne nous semble pas rendre compte de l'effet sensible produit par la voix de *Césarée*. Si le lyrisme empathique de Duras est si fort, c'est justement parce qu'il n'est pas une voix désincarnée, ni la voix de personne. Paradoxalement, le fait qu'il n'y ait pas de « je » dans *Césarée*, contrairement aux *Aurélia Steiner*, ne provoque pas le réinvestissement du « je » dans une autre figure. La voix parle d'« elle ». L'opération particulière de Duras nous semble être de conserver un engagement par sa voix particulière dans le mouvement d'empathie du poème vers le « elle » par la matérialisation de la douleur, en même temps que s'évanouit la subjectivité personnelle intérieure en tant que propriétaire de la voix. Jean Cléder a ainsi raison de mettre en avant la logique générale d'« impropriété¹⁴³ » en mettant pourtant en relation les deux faces de la voix : « le couloir désaffecté de la personne de l'auteur » et « la voix affectée de Marguerite Duras¹⁴⁴ ». Cette particularisation de l'affect sans propriété nous semble être la condition de la potentialité de subjectivation politique que porte la voix. Au contraire d'un caractère de conque vide, c'est une saturation d'incarnation qui marque la parole, comme voix douloureuse autour de laquelle peut se créer positivement une communauté, mais c'est en tant qu'elle opère une sortie de l'intériorité personnelle qu'elle se donne à la ressaisie dans l'espace collectif.

Comme le souligne Deleuze, c'est d'abord la disjonction de l'image sonore de la voix par rapport à l'image visuelle qui est la condition de cette sortie de la subjectivité personnelle. Lorsqu'il parle de « rapport indirect libre¹⁴⁵ » entre l'image visuelle et l'image sonore, contre le régime classique où « un tout intérioriserait les images et s'extérioriserait dans les images », et où apparaît alors une image-temps à deux faces « non totalisables¹⁴⁶ », il nous semble que l'on peut relire cette idée à la lumière de nos analyses sur le lyrisme. En effet, le « tout » dont il parle peut s'entendre comme la synthèse du sujet que relevait Adorno comme absente chez Hölderlin. Chez Duras, c'est bien l'absence d'organisation hiérarchique de la symbolisation entre images et voix qui met à distance le sujet de la voix, au profit de son incarnation matérielle.

¹⁴² M. Collot, « D'une voix qui donne à voir... », art. cité, p. 58.

¹⁴³ J. Cléder, « Une mémoire appropriée... », art. cité, p. 34.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁵ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 340

¹⁴⁶ *Ibid.*

Dans cette ouverture radicale, tout comme « *Le camion* peut redonner un corps aux voix, à l'arrière, mais dans la mesure où le visible se désincorpore ou se vide¹⁴⁷ », cette voix qu'on ne voit pas, appelle ceux qui l'écoutent à la peupler. Mais cet appel n'est pas neutre, ni affectivement, ni politiquement. Étant elle-même comme exilée par rapport à l'image, la voix s'ouvre aux sujets qui partageraient cette absence de territoire. Le « mot-trou¹⁴⁸ » devient une conque ouverte au recueillement des sujets qui voudraient la réinvestir autour de la douleur que dit le texte. Il nous semble alors que le texte s'adresse d'abord à ceux qui manquent, qui n'ont pas de lieu, qui sont pauvres, vaincus, femmes, juifs, ceux qui auraient besoin d'un territoire. La notion du « devenir-minoritaire » définie par Deleuze semble alors pertinente dans la caractérisation de la perspective politique qui apparaît. Chez Deleuze, ce devenir s'opposait à l'idée d'état et de territorialisation dans lesquelles les minorités sont enfermées par la naturalisation de leur identité, pour proposer une opération de subjectivation comme sujets politiques en lutte contre la domination du majoritaire. En invoquant la mémoire des vaincus par un film qui délie le nom du lieu du lieu physique pour l'incarner ailleurs, qui transporte le passé dans le présent, qui refait une histoire comme geste politique, *Césarée* fait alors de la force de l'empathie non pas une contrainte d'identification mais une proposition de subjectivation.

Dans un article sur la présence de l'Histoire des Juifs dans l'œuvre de Duras, Hélène Merlin-Kajman rappelle à juste titre la définition de la « mésentente » selon Jacques Rancière qui rejoint la perspective deleuzienne : la différence affirmée entre une « identification “naturelle”, référentielle », et une subjectivation politique, par laquelle s'affirme une communauté qui ne correspond pas forcément à la nature commune identifiée par le pouvoir, l'État, ou l'institution. Lorsqu'elle écrit ensuite que « la politique commence quand ces incomptés [d'une communauté à laquelle on fait du tort] ouvrent une scène de parole pour réclamer leur reconnaissance et leur part. », elle pointe le caractère fondamental de la parole dans l'affirmation de cette subjectivisation, et poursuit en relevant le travail de désidentification – que nous préférons donc au terme de dépersonnalisation – à l'œuvre dans les textes de Duras, où le mot « femme » ou le mot « juif », « ne nomme[nt] plus une “nature”, mais une subjectivation “hétérologique” grâce à laquelle se représente un rapport litigieux au sein de la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 335

¹⁴⁸ M. Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48

communauté¹⁴⁹ ». Dans *Césarée*, il en va de même nous semble-t-il pour le « elle », les « Juifs » dont Bérénice est reine, mots qui proposent une resubjectivation à la fois féminine comme sujet d'amour et de douleur, et juive comme minorité, communauté négative sujette à la catastrophe du pouvoir, dont l'intensité extrême en fait un point focal indépassable. Merlin-Kajman, rappelant les nombreuses figures juives dans l'œuvre de Duras, souligne alors le sens politique, qui s'oppose en particulier à la parole antisémite, du déplacement opéré par cette dernière, de la qualité référentielle du nom « juif » à sa dénotation d'une subjectivisation. Le jeu « d'échos métaphoriques avec le mot "femme", précisément, ou avec "enfant" et "colonisé"¹⁵⁰ » ne doit alors pas être compris comme un relativisme, mais comme un signe de ce travail de resubjectivation.

2.3.2.3. *La parole comme lieu de l'utopie*

On voit ainsi que la question du temps que nous avons étudiée dans le mouvement de la remise au présent du passé, n'est pas seulement un enjeu de mémoire. Il ne s'agit pas seulement de ne pas oublier. Il s'agit de bâtir une nouvelle subjectivité qui englobe un espace-temps autre, où le sujet présent s'incorpore à celui du passé. Lorsque Merlin-Kajman écrit que ce travail « vise peut-être moins une subjectivation dans le *logos* [...] qu'une incorporation où doit s'anéantir toute espèce de subjectivation¹⁵¹ », si nous souscrivons au fait que cette subjectivation soit d'ordre quasiment charnel et non seulement langagier, abstrait, nous ne sommes pas d'accord avec l'idée d'un degré zéro de la subjectivation. Il ne semble pas qu'il y ait un effort de communion au sens chrétien comme elle le suggère, mais bien un effort proprement politique de proposer une subjectivation dans un lieu qui est celui d'une parole déterritorialisée par rapport aux images, mais dont l'affect est matérialisé dans le film. C'est le « discours d'amour à l'autre » que Ishaghpour voit dans la fabulation de *Césarée*, qui devient le lieu possible d'une réunion, non pas sur une modalité discursive mais par le caractère charnel et positif de la matière de la voix lyrique. La présence insistante du nom de « Césarée Césarea », propose ainsi le « mot » comme lieu, à partir d'un lieu invisible : « Césarée, Cesarea. Il ne reste que la mémoire de l'histoire et ce seul mot pour la nommer, Césarée. La totalité. Rien que l'endroit et le mot ». Le nom

¹⁴⁹ Hélène Merlin-Kajman, « La communauté judaïsée de Marguerite Duras », dans B. Alazet, C. Blot-Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, op. cit., p. 64.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

de Césarée est affirmé dans le film à la fois comme signifiant, et comme bloc de sensation, par une sorte de raccourci qui passe par-dessus la signification. Le nom est à la fois abstrait à l'extrême, puisqu'il n'a plus aucune référence dans le film, et pure expressivité. Là encore, on pourrait en faire une lecture chrétienne, mais il ne nous semble pas qu'il y ait une identification comme dans l'eucharistie, il y a au contraire une conjonction qui laisse béante la coupure entre les deux. Quand la voix indique « L'endroit s'appelle *encore* Césarée », le nom affirme un être qui n'est alors pas celui d'une transcendance de l'identité, mais d'une permanence de l'évocation sensible dans la différence absolue entre la ville animée, et la ville détruite, d'une identité qui s'affirme à l'intérieur de la coupure du devenir historique. C'est alors par la matérialité sensible du mot, que la voix fait sonner régulièrement comme un appel à la présence, que l'être de Césarée, comme le lieu à la fois de la beauté et de la catastrophe hyperbolique, se réaffirme. Le mot devient ainsi lui-même le lieu, comme un point de repère pour une communauté dont la subjectivisation collective passe par ce sensible. De la même manière que Duras écrivait que le deuil devait se porter comme une civilisation, Césarée devient à elle seule la civilisation de l'amour détruit par le pouvoir, à laquelle peut s'attacher la « communauté négative ».

Si dans son livre *Marguerite Duras et l'histoire*¹⁵², Stéphane Patrice affirme le rejet par Duras de la politique – qu'il entend au sens politicien – au profit du social. Il nous semble que c'est l'inverse qui se donne à voir, parce que la refonte du sujet du langage qui est à l'œuvre se noue profondément avec la question politique de l'émancipation du sujet à l'égard d'une identité naturelle ou imposée, pour se donner une subjectivité authentique. Après avoir montré comment *Césarée* appelle à l'effort d'une resubjectivation collective par la voie sensible, il faut ainsi examiner à présent comment dans *Nathalie Granger*, c'est à partir du silence que se pose l'enjeu de la parole authentique, de la création du sujet lui-même par son langage.

¹⁵² Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

2.3.3. *L'acte de parole comme effort d'authenticité et acte politique dans Nathalie Granger : « jouer un peu sa propre musique¹⁵³ »*

Dans *Nathalie Granger*, on retrouve également la problématique de la subjectivation à travers le personnage de la petite fille, mais dans le cadre de la fiction. Le film peut apparaître ainsi comme une préfiguration de l'opération de *Césarée*. Si dans le film de 1972 il semble que l'on s'éloigne du lyrisme à proprement parler, c'est néanmoins du problème de la possibilité d'une énonciation authentique dont il est question, en particulier par la figure du voyageur de commerce. Le texte n'est ainsi pas lyrique mais la problématique est proche de celle du genre, à plus forte raison parce que comme on l'a souligné, l'affaiblissement de l'armature du récit, de l'organisation dramatique entraîne *a contrario* le réinvestissement de la puissance expressive de la parole. Lorsqu'on pointait l'hésitation à interpréter la voix comme lisant ou comme proférant sans support dans *Césarée*, l'idée d'un « arrachement¹⁵⁴ » au texte que repère Deleuze chez Duras et chez les Straub, peut nous permettre d'envisager la figuration de la parole comme signe de l'opération d'une voix qui tente de devenir « acte de parole » politique.

2.3.3.1. *La solidarisation par l'acte de parole*

Dans *Nathalie Granger*, les paroles de la petite fille, que l'on n'entend jamais de sa bouche mais qui sont rapportées par la directrice et reprises par l'amie, manifestent un acte de subjectivation politique. En disant qu'« elle vient à l'école sans manger, que [sa famille] est dans la misère », qu'elle « veut être portugaise », c'est également dans un devenir-minoritaire que le personnage s'affirme, un devenir-pauvre, un devenir-exilé, un devenir-sans droits. Ces paroles de Nathalie sont alors incomprises, interprétées comme « invention » car elle utilise le verbe être de manière inessentielle, comme déplacement de son identité. Elle n'est pas tout ça, mais elle l'est en subjectivité. Si cette parole appartient à l'espace fictionnel, le film se place de son côté dans un mouvement qui s'apparente au caractère d'empathie que nous avons relevé, en intégrant le fait divers réel des adolescents meurtriers comme correspondance à la

¹⁵³ Nous reprenons une expression de Jean-Luc Godard à propos de la problématique de *Sauve qui peut (la vie)*, qui nous semble résonner avec celle de *Nathalie Granger*. Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1985, (abrégé dans la suite des notes en *JLG par JLG*), p. 448.

¹⁵⁴ G. Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 330.

violence de Nathalie. Dans le scénario de *Nathalie Granger*, une note explicite l'enjeu politique de cette articulation :

Les derniers mots « alcoolique et putain d'occasion » [ceux de la radio] ont été entendus dans l'honorabilité de la demeure présente, par ces deux femmes qui, évidemment, appartiennent à la bourgeoisie — et qui sont, très probablement d'une moralité courante. Ces derniers mots mettent en doute le fait de classe lui-même : Nathalie est sortie de cette maison, elle a été produite par cette classe sociale-là. Alors sa violence défie donc toute logique, de quelque ordre qu'elle soit ? Sans doute. Ces mots font que toutes les violences, l'espace d'un instant, se rejoignent et se fondent entre elles. Et que Nathalie devienne plus proche des jeunes tueurs des Yvelines que de ces femmes, ici présentes. Sorte de sentiment fugitif d'une *classe de la violence* (au contraire d'une violence de classe) essaimée en dehors de tous les circuits identifiés, et qui se joue de toute analyse¹⁵⁵.

Si Deleuze voit une différence chez Duras par rapport aux Straub dans l'utilisation de personnages hors-classes là où le couple de cinéastes mobilisent les « traîtres à leur propre classe », la note de Duras présente pourtant ce déplacement du personnage de Nathalie. Si l'on pourrait voir dans la classe de la violence une identification essentielle, comme primitivisme d'une violence, il apparaît que Duras la thématise au sein de l'espace socio-économique, notamment en rapport avec la bourgeoisie, comme violence trans-classe qui met à mal les identifications marxistes tout comme les conceptions naturalisantes du social qui voudraient, comme le *speaker* de la radio, que la violence naisse seulement des pauvres, des déviants, des malades. Ce que manifeste le personnage de Nathalie, c'est alors un dissensus politique, une subjectivation incompréhensible parce qu'elle fait un grand écart entre son appartenance sociale, existentielle et sa subjectivation. Le fait que Duras emploie néanmoins le terme de classe donne alors l'idée d'une solidarité qui subvertit politiquement les ordres dits « naturels », notamment celui de la famille, dont elle évoque par ailleurs la négativité : « [dans la maison] il y a aussi l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires¹⁵⁶ ». Même si *Nathalie Granger* dépeint un milieu bourgeois, la négativité de la famille est également trans-classe, pouvant établir en cela une fraternité entre Nathalie et la Mouchette de Bresson dans le mouvement de révolte de l'enfance¹⁵⁷. Si l'idée de la classe de la violence témoigne bien d'un éloignement des lectures marxistes, elle semble proposer une reclassification politique à partir d'un refus de toutes les identifications naturelles.

¹⁵⁵ M. Duras, *Nathalie Granger*, *op. cit.*, p.76.

¹⁵⁶ M. Duras, M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷ R. Bresson, *Mouchette*, 1967. Dans le film, si la petite fille ne manifeste pas de violence elle-même, la violence des autres conduit à la violence du suicide.

De manière générale, on peut noter dans le film une thématization du refus de l'état civil, qui semble être la condition de l'affirmation des personnages en eux-mêmes. L'amie et le représentant n'ont pas de nom. Les deux femmes n'ont pas de profession manifeste, et si l'on suppose un lien d'amitié entre elles, il n'est pas précisé¹⁵⁸. La scène où Isabelle brûle le carnet de correspondance de sa fille rejoint également cette problématique comme un équivalent enfantin d'une destruction des papiers d'identité. La scène du voyageur de commerce, dédoublée en deux parties, est enfin entièrement structurée sur la divergence entre une identité qui serait celle de l'état civil et de la profession et une identité profonde. Dans *Nathalie*, l'enjeu de destruction de l'identification des individus par les institutions apparaît comme un enjeu politique de recréation d'une identité authentique et émancipée. Il nous paraît ressortir à la même problématique que celle que posait Rimbaud en articulant la question du lyrisme à la question politique, c'est-à-dire en associant la désidentification du « je » lyrique, synthétisée par la formule « Je est un autre », et la nécessité de la désidentification sociale : « je m'encrapule le plus possible », « je suis en grève ». Le personnage de Nathalie témoigne ainsi d'un tel mouvement d'« encrapulement », contre la famille, contre l'école, contre les codes de la sociabilité, qui témoigne à contrario d'une solidarisation avec tous les exclus. Le film se fonde ainsi négativement sur le silence *in* de Nathalie, pour faire résonner en creux la puissance de révolte de cette parole *off*. À ces mots cachés répond alors la figuration complète d'un processus de déconstruction de l'aliénation par la parole, autour du personnage du représentant de commerce qui donne à voir un processus d'émancipation par rapport au métier et à l'identité sociale.

2.3.3.2. Déconstruire le langage aliéné

Lorsque le personnage de Jeanne Moreau commence sa litanie des « non, vous n'êtes pas représentant de commerce », elle introduit un doute dans ce qu'est le « je ». Il y a certes un « je », notamment social, mais tout l'enjeu est de faire varier ce qu'il recouvre et de mettre à jour ce qui en fait sa valeur première. Quand Depardieu, dans

¹⁵⁸ Dans *Césarée* également, les personnages n'ont pas de noms. Ils sont désignés soit par des pronoms, soit par des périphrases. Sur la question des pronoms chez Duras, voir par exemple Marie-Laure Bardèche « “C'est la faute des pronoms” : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », dans B. Alazet, C. Blot-Labarrère, R. Harvey, *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 76-83. On peut noter la présence de cette question du nom chez Godard, notamment dans *Prénom Carmen*, sous l'angle de la recherche d'une parole qui ne serait pas de nomination.

ses tout premiers mots, répond à la question « Qu'est-ce que vous voulez ? » par « Rien... je suis... », le silence qui suit le verbe marque alors l'impossibilité d'une caractérisation de l'être, avant que le personnage ne se reprenne pour affirmer « je représente la marque... ». D'emblée, le personnage avance sous le masque de son identité sociale, oblitérée par la carte de la préfecture de police qu'il essaiera de retrouver comme une ultime preuve de cette identité. Les interruptions de Jeanne Moreau qui nient son être de représentant de commerce, visent à la fois à mettre en doute le « je » de la représentation sociale, et à faire obstacle au flot du discours publicitaire appris par cœur, et derrière lequel le personnage de Depardieu disparaît en tant qu'individu. C'est ainsi à travers la question du langage que se pose celle de l'homme. En effet, ce discours est d'abord une parole inauthentique parce qu'elle est automatique : elle se donne à entendre comme invariable dans le temps, dans l'espace et par rapport aux êtres qui l'écoutent, puisque les dénégations de Jeanne Moreau ont pour effet de l'enrayer mais pas d'en modifier la qualité. En effet Depardieu s'arrête alors, bégaie, puis reprend le fil de son discours. Cette parole est donc fermée à toute possibilité d'interaction et doit être brisée de manière totale et définitive pour qu'un échange puisse avoir lieu. Le registre à la fois pathétique et burlesque de la scène provient alors de l'association entre l'automatisation de cette langue, et la feinte d'une affectivité que joue Depardieu : selon les règles du commerce, le représentant doit en effet mettre le ton afin de convaincre sa clientèle, et simuler un engagement affectif personnel à propos d'un objet absurde. Si l'on pense à *Césarée*, on peut *a contrario* voir dans l'usage de la voix lyrique une revalorisation de l'affect authentique. Dans *Nathalie*, cette intériorisation d'une non authenticité est d'autant plus pathétique que le représentant est un précaire¹⁵⁹ particulièrement bas dans l'échelle sociale, nomade, et sans garantie de ressources. La supplique du représentant demandant aux femmes de ne pas acheter d'autre machine jusqu'à son retour, est ainsi à la fois comique dans l'ordre de la fiction, par l'opposition entre l'attitude du représentant et celle des deux femmes immobiles et inflexibles, et pathétique dans celui de la critique du libéralisme réel, faisant résonner la violence d'une déshumanisation.

¹⁵⁹ Le choix du représentant de commerce est significatif de la façon dont Duras fait évoluer son analyse politique à partir du marxisme, prenant acte de la nouvelle classe des précaires, membres de sa « classe de la violence », qui ne disposent même pas l'espace de la lutte qu'ont construit les prolétaires dans le cadre du salariat.

Face à cette violence, les dénégations de l'amie apparaissent également violentes, dans une dialectique qui rappelle le principe politique brechtien du « seule la violence aide, là où la violence règne¹⁶⁰ ». Si elles valent comme tentative de désaliénation, ce qui frappe sensiblement, c'est la souffrance du personnage de Depardieu qui, perdant progressivement sa contenance et ses moyens, se trouve dans une position d'extrême faiblesse. Le personnage se donne alors à voir dans sa nudité, tel qu'en lui-même, d'autant plus que Depardieu joue le rôle comme un enfant vulnérable, au bord des larmes quand la dénégation de l'amie se fait trop insistante. En montrant ce pathétique, Duras fait apparaître le caractère pernicieux de l'emprise du social, face auquel c'est la demande d'authenticité qui apparaît violente. Dans *Nathalie Granger*, il est clair que cette violence doit être assumée, tout comme celle de la petite fille doit être reconnue. Lorsque le représentant revient à la fin du film, un changement radical s'est produit dans son discours. Il affirme cette fois un « je » à la fois sujet d'action et sujet affectif, en abandonnant l'effort de le mettre en coïncidence avec le « je » social : « Je vais abandonner ça ne marche pas. Je ne sais pas vendre. Y en a, ils se présentent, l'affaire est déjà faite, moi non. Non je n'aime pas ça. Oh j'ai essayé... non au fond je n'aime pas ça. Ça ne me plaît pas. Voilà ce qu'il y a, je n'aime pas ça ». Si dans l'énonciation lyrique de *Césarée*, la possibilité d'une communauté passe par la désidentification de la voix, ici, il s'agit de montrer le mouvement complémentaire où l'individu retrouve une parole propre. Au-delà d'une problématique d'identité, il s'agit pour le représentant de commerce de se constituer comme sujet par son « acte de parole¹⁶¹ ».

À partir du moment où il affirme son rejet du métier qu'il exerce, le voyageur ouvre la porte à un discours critique sur le travail en général. Dans une libération du langage, où les codes de bienséance du vendeur disparaissent au profit d'un langage familier, c'est un discours de récrimination générale devant tous les types d'oppression dans le travail qui se libère, après le flot contraint du discours publicitaire. Du travail physique d'intérimaire : « les horaires, le patron au cul toute la journée, le linge mouillé, c'est lourd ! C'était pas intéressant aussi... », au poste fixe d'employé « j'ai essayé d'en sortir [de la précarité] alors je suis rentré chez un agent immobilier », l'aliénation issue de la précarité comme illusion de liberté répond à celle de l'intégration en entreprise,

¹⁶⁰ Phrase tirée de *Sainte Jeanne des abattoirs*, et reprise par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet comme sous-titre à leur film *Non-réconciliés*, 1965.

¹⁶¹ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 333.

comme illusion de sécurité. Dans un relâchement verbal, « je m'en fous », le voyageur finit son discours par l'aveu d'un « encrapulement », le vol d'un chèque, qui pour avoir un dénouement déceptif puisqu'il est rattrapé, donne l'image d'un espace de liberté arraché à la contrainte étatique, à la légalité. Ses mots « C'était la belle vie ! Ça a duré quinze jours. C'était la première fois », résonnent alors dans la maison comme un comble de l'émotion, où se mêlent la grande exaltation du personnage et le caractère dérisoire de cette courte durée de liberté.

C'est ainsi par une transformation langagière, où la parole se libère du carcan de la communication, que le personnage reconstruit un « je » en coïncidence avec lui-même, et que Duras avance sa critique politique de la déshumanisation capitaliste.

2.3.3.3. *Jouer « sa propre musique »*

Si le langage doit être arraché à son conditionnement social pour devenir acte de constitution du sujet et acte de résistance, le personnage de Nathalie restera muet. À l'impossibilité de figurer sa parole, répond alors la thématization musicale. Quand Deleuze avance l'idée de la musique chez Duras comme « acte de parole pur¹⁶² », comme le cri du *Vice-consul* ou le chant de la mendicante, qui se pose à la « limite » de l'acte de parole, nous pouvons y voir le relai pris par le lyrisme au sens musical, là où la parole ne peut se dire.

Juste après les derniers mots du voyageur, le dénouement de l'histoire de Nathalie se donne à entendre par le dialogue entre l'amie et sa fille :

- Elle va en pension Nathalie ?
- Non, elle n'y va plus.
- Qu'est-ce qu'elle va faire ?
- Je ne sais pas, de la musique peut-être.

Si le voyageur a repris son langage à son compte, la musique apparaît pour Nathalie comme l'espoir d'une expressivité authentique. On peut alors relire l'association entre la construction par thème de *Nathalie Granger* et la thématization musicale comme réalisation et prise en charge par le film de ce mode d'expressivité de la petite fille. En effet, le passage de la musique comme scène dans la diégèse, avec la leçon de piano notamment, à une musique du film, en *off*, peut se lire comme la contamination à l'échelle du film de la musique de Nathalie comme chemin d'une

¹⁶² *Ibid.*, p. 339.

expressivité mystérieuse. Marguerite Duras affirme cette centralité de la musique : « De tous les films que j'ai faits, le plan qui me bouleverse le plus, c'est le plan sur la musique, sur l'écriture musicale, sur les partitions dans *Nathalie Granger*. [...] Et si vous voulez, ce chemin qu'il y a à parcourir, depuis les gammes de l'enfant, les gammes de l'enfance, ou l'enfance de l'homme, ou l'enfance de l'humanité, jusqu'à ce langage-là que nous ne pouvons pas décrypter, le langage de la musique, ce chemin-là me bouleverse¹⁶³ ». Dans ces phrases, il est frappant qu'à partir de la découverte hésitante d'une matière brute, que les notes égrenées au piano dans le film donnent à entendre, l'aboutissement que Duras privilégie affectivement est celui d'une élaboration expressive sur un modèle non sémantique : « que nous ne pouvons pas décrypter ». Cela nous rappelle la construction que nous avons pointée dans *Césarée* en reprenant la définition de la musique d'Adorno comme « synthèse non conceptuelle ». Le modèle d'un langage émancipé va alors pour Duras jusqu'à la musique comme organisation d'une matière sensible, non synthétisable par la signification. En cela, on retrouve un modèle lyrique musical, non pas simplement comme chant, mais comme principe d'expressivité pure non sémantique. Lorsque les dernières notes de musique résonnent pendant le discours du voyageur, c'est alors comme si elles prenaient le relai de la réappropriation du langage : imprimer un « je » à sa langue serait trouver sa musique propre, comme le thématise Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*, au lieu « d'accompagner toujours [la musique] des autres¹⁶⁴ ». On retrouve alors dans ce lien fait entre la musique et la parole la compréhension du rythme par Meschonnic, comme inscription du sujet dans son langage. Chez Duras, la valeur signifiante de ce rythme semble affirmée pour ce qui ne peut que difficilement se dire, la révolte et la violence dans *Nathalie*, l'amour, la douleur, le désastre et l'horreur dans *Césarée*, ce qui échappe à la mise en récit sur le mode discursif. La musique et la poésie, non entièrement soumis au rationnel et à la rationalisation opérée par l'ordre de la police, sont alors les supports sensibles de l'émancipation.

Dans le cinéma de Marguerite Duras, l'affaiblissement de la logique narrative entraîne un surinvestissement des puissances du langage. Si la voix, dans sa matérialité sensible, se constitue dans *Césarée* comme le lieu d'une subjectivation, par un lyrisme

¹⁶³ M. Duras, M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 29-30.

¹⁶⁴ JLG par JLG, op. cit., p. 448.

empathique qui appelle à la reconstruction d'une communauté par-delà les lieux et les temps, elle est problématisée dans *Nathalie Granger*, autour de l'enjeu politique d'une prise de parole authentique et de la possibilité d'une pure expressivité. Dans les deux cas, la langue qui apparaît dans une disjonction radicale par rapport à l'image, aux corps ou aux identités imposées, est à la fois le lieu d'une césure fondamentale, en tant qu'elle est toujours à conquérir sur le rien, et le lieu d'une possible utopie. La puissance lyrique chez Duras est alors celle d'une douleur transformée en enjeu politique de ralliement, par un amour qui n'est pas sentiment intérieur mais geste fondateur d'une communauté.

Conclusion

Étudier la mise en question du récit chez Marguerite Duras nous permet ainsi de voir comment l'émancipation de la forme narrative traditionnelle permet la remise en avant d'un « lyrisme du matériau », selon l'expression d'Ishaghpour, ce qui nous semble être un point commun des cinéastes de notre corpus. Si c'est souvent le versant formel de ce choix qui est étudié, dans la perspective d'une modernité du cinéma qui s'attache davantage à l'exploration de ses puissances propres, nous choisissons de le lier aux implications politiques d'une transformation de l'énonciation en cinéma, selon l'articulation fondée par le lyrisme moderne, dont Rimbaud apparaît comme la figure exemplaire. En abandonnant la primauté de la logique sémantique des articulations dramatiques et référentielles, notamment par la disjonction de l'image et du son, mais aussi par la création d'une logique d'images, au sens poétique du terme, la fiction change de forme, délaissant la structure de l'action au profit d'une présentation de situations, de configurations, par exemple par le rapprochement de deux éléments fictionnels non explicitement articulés, comme les nouvelles radiophoniques et la vie de la maison dans *Nathalie Granger*, procédé qui sera systématisé chez le Godard des années 1980. Ce recentrage, en même temps qu'il renonce à l'énonciation transparente typique de la fiction cinématographique de type romanesque, modifie la qualité du propos politique du film. Il ne s'agit plus d'incarner une thèse par une narration précise, délimitée dans l'espace et dans le temps et qui mime un temps de l'actualité, mais de travailler les enjeux généraux de la politique, la façon d'habiter l'espace, de comprendre le temps historique, et enfin la possibilité pour l'individu d'opérer une subjectivation authentique émancipée de ses déterminations sociales ou considérées comme

naturelles. La nouvelle énonciation qui se fait jour, en même temps qu'elle renonce à sa transparence pour s'affirmer comme proposition interprétative du monde, par la voix ou par une intentionnalité du montage, n'embrasse pas pour autant un caractère personnel comme c'est le cas chez Marker ou Cavalier par exemple, mais s'attache à proposer un « je » réappropriable, justement parce qu'il s'actualise par un réseau de sensations matérialisées par le film, et qui est le possible support d'une resubjectivation collective, pour tous ceux qui, comme les « brothers » et les « sisters » d'Ernesto dans le film *Les Enfants*¹⁶⁵, se sentent parties prenantes d'une communauté de sensation et d'idée, la révolte contre les institutions disciplinaires, l'État capitaliste, l'oppression, la défaite historique ou l'amour par exemple. L'invention chez Duras d'une image audiovisuelle comme « fusion de la déchirure¹⁶⁶ », selon l'expression de Deleuze, nous semble correspondre à la qualité du lyrisme durassien qui refait lien et refait récit, mais autour du gouffre de la césure, pour proposer une utopie sensible autour d'un affect de douleur. Si l'on songe au « pathos » de Hölderlin, fondant sa parole sur la séparation des hommes et des dieux contre l'illusion d'un possible accès immédiat au sens, on peut reprendre la formulation durassienne, déclarant vouloir « reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive », pour avancer l'idée dans notre corpus d'un primitivisme de son lyrisme, fondé sur la seule immédiateté possible, celle de l'affect. S'il ne s'agit pas d'un régime sentimental mais bien d'un régime de sensation, cette affirmation de l'affect comme dernière pierre de touche d'une subversion politique, prend place dans une logique fondamentalement pessimiste quant à la réalisation de l'idéal révolutionnaire. Le lyrisme de *Césarée* par exemple, en même temps qu'il constitue une puissante utopie par le langage, témoigne d'un retrait par rapport aux dénonciations plus orientées de *Nathalie Granger*, qui lui témoigne d'un lyrisme plus tenu. Il semble que pour Duras, la création d'une communauté subjective est primordiale, et que sa réalisation ne peut se faire que par son établissement de fait dans l'expérience du film, par une adhésion pleine du spectateur autour de l'expérience. Nous verrons dans l'étude des autres cinéastes de notre corpus comment peuvent s'articuler différemment le lyrisme et la critique.

¹⁶⁵ M. Duras, *Les enfants*, 1985.

¹⁶⁶ G. Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 351.

CHAPITRE 3

PHILIPPE GARREL ET LE LYRISME DE L'IMAGE : IMPLICATIONS POLITIQUES DE L'HÉRITAGE ROMANTICO- SURREALISTE

Après avoir étudié à travers l'exemple de Duras comment le cinéma de fiction pouvait s'approprier des structures ressortant davantage au genre poétique qu'au romanesque pour construire un sens politique excédant la symbolisation de la fable, il nous faut resserrer à présent notre étude sur ce que peut recouvrir l'idée de lyrisme en cinéma. Si chez Duras, on a pu repérer un lyrisme que nous avons appelé primitiviste, cherchant ses racines vers l'archaïque et le mythe à rebours des catégories spacio-temporelles du récit, il nous semble que Philippe Garrel nous permet de nous pencher plus précisément sur ce que l'on appellera un lyrisme *de l'image*. En effet, même à l'intérieur de films de fiction relativement classiques dans leur forme, Garrel travaille dans toute son œuvre à la fabrication d'une expressivité maximale de l'image par elle-même, jouant à délier sa subordination à un rôle symbolique ou dramatique dans la narration pour en libérer une puissance sensible pure qui s'apparente au travail de matérialisation de la sensation opéré par la poésie. Dans ces images, nous pouvons reconnaître une authenticité dans le réel du mouvement de désir vers le monde et de l'adhésion au geste du filmage, qui nous semblent constitutifs du lyrisme. Avant d'étudier ce que nous appelons lyrisme objectif en cinéma, dans notre partie suivante sur le Godard des années 1980, l'œuvre de Garrel nous semble exemplaire pour étudier la construction de ce lyrisme de l'image.

En outre, la coïncidence entre cette spécificité de ce travail de Garrel et le fait que ses trames narratives reposent presque systématiquement sur l'association entre les histoires d'amour, qu'on peut repérer intuitivement comme cœur thématique de son lyrisme, et les événements politiques ou leurs résonances, nous intéresse dans notre étude : cette double ligne de travail est-elle profondément unie, comme le suggère Garrel quand il déclare « Mon but c'est de faire des films d'amour politiques¹ », ou recouvre-t-elle une association contingente, liée par exemple au contexte des films ? Dans le premier cas, le lyrisme joue-t-il alors un rôle de prise en charge du politique ou

¹ « Mon but c'est de faire des films d'amour politiques », *Cahiers du cinéma*, 671, octobre 2011, p. 69.

au contraire joue-t-il contre lui ? Il nous semble que l'étude précise du lyrisme garrélien, dans ses filiations et ses singularités, peut nous apporter un éclairage inédit dans la manière de comprendre et d'évaluer la nature du lien entre ces deux lignes de force.

Avant d'entamer notre étude, nous pouvons faire deux grandes observations sur la tradition critique à propos des films de Philippe Garrel, dans le cadre de notre double optique. D'une part, l'appartenance du cinéma de Garrel à un « cinéma de poésie² » ou à un cinéma « lyrique³ » semble faire à peu près consensus, dans une filiation avec la tradition française du cinéma de poésie, incarnée notamment par Jean Epstein. Pour reprendre les principes développés par le cinéaste théoricien qui nous semblent effectivement se retrouver chez Garrel, on peut noter la définition du « lyrisme⁴ » cinématographique comme reposant sur la « photogénie », considérée comme moyen propre du cinéma, équivalant à la couleur en peinture, ou au volume en sculpture. Epstein se place alors, de façon parallèle aux tentatives structuralistes bien que dans un autre registre, dans la perspective d'une théorisation cherchant à établir le propre du médium cinématographique. Il faut noter que la notion de photogénie est laissée dans un relatif flou notionnel, décrite par Epstein lui-même comme restant « mystérieuse⁵ ». Le cinéaste développe néanmoins l'idée d'une poésie cinématographique qui se fonde sur sa spécificité machinique, comme « œil artificiel, supplémentant le pouvoir de séparation limité de notre vision naturelle [...] et comme pourvu d'une subjectivité automatique⁶ ». Cette « fonction magique intérieure⁷ » de l'œil artificiel permet alors d'échapper au contrôle de la raison et du langage, pour provoquer des « révélations » :

² Alain Philippon, « Le cinéma comme aventure permanente », dans Jacques Deniel, Philippe Garrel, Dominique Païni *et al.*, *Philippe Garrel*, Paris/Studio 43, Pantin/Ciné 104 ville de Pantin, Dunkerque/MJC Dunkerque 1989, p. 68. Dans le même ouvrage, Jacques Deniel parle dans l'introduction d'un cinéma « à la fois poétique, imaginaire et documentaire », p. 7. Jean Douchet pose d'emblée également l'imprégnation de l'œuvre par « la poésie et l'onirisme », « L'enfant qui n'a pas de mots », *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 21.

³ Y. Ishaghpour emploie deux fois le terme dans son article « Historicité et magie cinématographique : le retour du noir et blanc », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, *op. cit.*, p. 237, sur le « paysage lyrique » de la fin de *Liberté, la nuit*, et p. 238 de façon plus générale en évoquant « la magie cinématographique et son lyrisme [...] dans la rencontre avec la jeune Algérienne ». À propos du même film, Marc Chevrie décrit également « une échappée lyrique vers la mer et vers la mort », *Cahiers du cinéma*, été 1984, p. 77. Thomas Lescure parle quant à lui d'« explosion lyrique » à propos d'une scène des *Enfants désaccordés*, « Sur une bûche, dans une cour », *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna », *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974, p. 145.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. Epstein, « Avant-garde et arrière garde », *Écrits sur cinéma (1921-1953)*, vol. 2, Paris, Seghers, 1975, p. 63.

⁷ *Ibid.*

« Dans la poésie cinématographique, la fonction qui, dans d'autres espèces poétiques, revient davantage au subconscient humain, est en partie accomplie par un mécanisme. Celui-ci combine des interprétations inattendues, délivre des ressemblances qui sont étrangères aux liens logiques et plus fortes que ceux-ci, et crée des métaphores visuelles ayant cours forcé d'objets et de moteurs de rêverie⁸ ». On retrouve chez Epstein un vocabulaire et un arrière-plan théorique très proches des principes surréalistes, cherchant à révéler des rapports inédits dans le réel, que la logique rationnelle ne permet pas d'apercevoir. Pour Epstein, le cinéma est instrument de connaissance car il se caractérise par l'« extrême fidélité à l'objet, obtenue principalement par la suppression du relais de l'abstraction verbale entre la chose hors du sujet et la présentation sensible de la chose dans le sujet ». Le spectateur de cinéma reçoit alors du film « une orientation mentale qui l'encourage à penser en dehors de la rigueur rationnelle, grammaticale et syntaxique, en rupture et en marge des mots, au-delà et en deçà d'eux, selon la mystique, sentimentale et magique, des images⁹ ». La modalité onirique de cette fidélité du cinéma au réel est décrite alors comme lui donnant « une force de conviction et une efficacité quasi magique¹⁰ », qui en fait une force d'action dans le réel et chez le spectateur. Sans entrer dans les détails de la pensée d'Epstein, nous apparaît chez Garrel une reprise assez forte à la fois du modèle onirique du film, comme libération des puissances de l'image déliées de leur ressaisie rationnelle, et d'un paradigme magique de l'image dans la conception de son pouvoir de « révélation » du réel : « une révélation, à peine réfléchie, du sens¹¹ ». Il s'agira d'examiner plus précisément les parentés qui apparaissent dans les films avec une telle pensée, et comment celle-ci peut influencer le lyrisme garrélien, notamment dans son articulation avec les enjeux politiques figurés.

D'autre part, l'identification à la génération politique de 1968 recouvre en revanche une ambiguïté dans la lecture critique que l'on peut faire d'un caractère politique ou engagé de son cinéma. Le curseur est ainsi mis alternativement sur un Garrel cinéaste « en chambre » ou « du sentiment¹² », dont le versant politique proviendrait de son appartenance à une génération et des événements qui lui furent contemporains, et un Garrel qui aurait travaillé à construire une charge profondément

⁸ J. Epstein, « Art et technique », *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 127.

⁹ J. Epstein, « Le cinéma du diable », *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 408.

¹⁰ *Ibid.*, p. 358.

¹¹ J. Epstein, « Le monde fluide de l'écran », *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 150

¹² Philippe Azoury parle notamment, sans développer, du cinéma de Garrel comme un possible cinéma de « l'histoire du sentiment » en faisant référence au projet de Günther Anders. *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.*, p. 32.

politique par son étude de l'intime. Ces deux pôles récurrents des études sur Garrel nous semblent recouvrir beaucoup de questions non résolues.

Si la filiation poétique de l'œuvre garrélienne est un *topos* critique, pour autant, ce que recouvre la notion de lyrisme dans son œuvre nous semble peu étudié de façon précise. Le lyrisme apparaît globalement défini par une sorte de souffle porté par la recherche d'une beauté plastique de l'image. Par ailleurs, si certains critiques utilisent le terme de « lyrique » pour caractériser de façon générale l'œuvre de Garrel, d'autres le réservent à certaines parties de l'œuvre : récemment par exemple, Julien Gester dans *Libération* l'utilise pour qualifier la période « underground » de Garrel, jusqu'à *l'Enfant Secret*, qu'il oppose à la période « narrative¹³ ». Lyrique et poétique apparaissent alors comme équivalents, en opposition à la narration. Si nous étudierons cet aspect de la définition, cela devra être complété par une approche plus précise du lyrisme en tant que tel. Car si l'on s'accorde ainsi à identifier une essence poétique chez Garrel, la compréhension de ce que recouvre précisément le qualificatif de lyrique est souvent brouillée. Cela provient en partie nous semble-t-il, de plusieurs références paradoxales à la tradition littéraire qui reviennent dans la critique à propos de Garrel. On trouve ainsi souvent mentionnée une filiation romantique : Thibault Grasshoff identifie notamment la question de l'amour passionnel comme « ce qui rapproche [Garrel] de l'art romantique¹⁴ », et Jean-Luc Godard convoque Novalis¹⁵ comme horizon herméneutique. Par ailleurs, Breton apparaît comme figure tutélaire, à la fois dans la critique¹⁶ et assumée par Garrel lui-même, notamment dans les titres *Les baisers de secours* et *Rue Fontaine*¹⁷, et par une foule d'intérêts communs sur lesquels nous reviendrons dans le détail. Enfin, la figure de Rimbaud est convoquée à maintes reprises, autant en raison d'une ressemblance biographique avec la précocité de Garrel

¹³ Julien Gester, « Philippe Garrel : la poésie est affaire de précipités chimiques », *Libération*, 3 décembre 2013. En ligne : next.liberation.fr/cinema/2013/12/03/la-poesie-est-affaire-de-precipites-chimiques_963899. Page consultée le 5 novembre 2016.

¹⁴ Thibault Grasshoff, *Philippe Garrel, une esthétique de la survivance*, *op. cit.*, p. 122. (Abrégé par la suite en *Esthétique de la survivance*). Il parle également des « passions romantiques qui traversent tout son cinéma ».

¹⁵ J.-L. Godard, « C'est la nuit qui parle », *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 13

¹⁶ Chez Jean Douchet par exemple, « L'enfant qui n'a pas de mots », *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ Rappelons que « les baisers de secours » est une partie d'un vers de Breton « les pigeons voyageurs les baisers de secours », dans le poème « Tournesol », *Clair de terre, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 187, et que la rue Fontaine fut le domicile de l'écrivain.

que pour des imaginaires communs¹⁸. Si l'identification d'un tel héritage nous semble juste intuitivement, il convient néanmoins de préciser les aspects que ce dernier recouvre, et sous quelles formes il s'incarne. Car si ces références recouvrent une impression diffuse de ressemblances stylistiques ou de thèmes communs, elles sont parfois néanmoins contradictoires ou du moins paradoxales : comment Garrel associe-t-il le legs romantique et son admiration pour la peinture classique par exemple, et comment englober indistinctement romantisme et surréalisme, alors que le deuxième s'est institué tout autant comme héritier que comme critique du premier et que le projet bretonnien s'est constitué au départ comme remise en question violente de l'intériorité romantique ? Pour comprendre le lyrisme garrélien, que l'on peut sentir intuitivement mais dont la nature pose de nombreuses questions, il faudra ainsi déterminer précisément sur quoi repose le rapport que Garrel construit dans ses films à la poésie en général et à la tradition poétique en particulier. Au-delà de l'identification de thématiques semblables (l'amour, la nuit, le surnaturel, l'alchimie etc.), il faudra tâcher de montrer sous quelles formes ce rapport est incarné cinématographiquement, débrouiller les choix référentiels à l'œuvre dans les films, leurs implications esthétiques, et le terreau idéologique qu'ils recouvrent. Nous nous appuierons pour étudier ce lyrisme de l'image sur les deux pôles signifiants qu'il prend en charge dans l'œuvre de Garrel : les rapports de l'homme et de la femme, l'amour, et les conditions de l'existence dans une époque, la politique.

Ceci nous amène à notre second problème. Face au consensus sur une essence poétique du cinéma de Garrel, la place et la nature de la problématique politique, que presque toute la critique s'accorde également à reconnaître comme incontournable¹⁹, apparaît plus compliquée à saisir, car dans les films elle n'est jamais totalement mise au premier plan d'un point de vue dramatique. Elle apparaît toujours « dans les parages » de l'histoire pourrait-on dire. Si la critique en semble souvent embarrassée, les propos de Garrel lui-même sont en fait ambigus. Tout en soulignant que son cinéma est politique du point de vue de son engagement, « c'est ainsi : mon cinéma est un cinéma de gauche²⁰ », il met parfois en avant la primauté de l'examen des rapports entre l'homme et la femme dans son projet cinématographique. Ainsi au sujet de *Liberté, la*

¹⁸ Voir notamment Anne-Marie Faux, « L'ami(e) est un songe », *Cahiers du cinéma*, 671, octobre 2011, p. 80.

¹⁹ À l'exception peut-être des films des années 1970 qui ne font pas partie de notre corpus.

²⁰ « Pendant la misère ou par amour », *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 135.

nuit, il dit : « J'ai surtout voulu décrire une histoire d'amour *sur fond de guerre*²¹ ». Récemment, à propos des *Amants réguliers*, il convient également du fait que « le film n'est pas sur 68 mais sur une génération », et souligne en même temps qu'« aucune génération n'échappe à une étude humaniste de l'amour qui obtient toujours les mêmes résultats²² ». Cette référence à une analyse « humaniste » qui semble suggérer dans une perspective moraliste l'éternel retour du même dans la nature de l'humain, nous semble à interroger dans son articulation – ou sa contradiction – par rapport à l'analyse politique. Tout se passe ainsi comme si la politique était de fait le terreau de son cinéma plutôt que sa visée, et qu'elle recouvrait davantage les conditions socio-économiques d'existence de l'auteur et des personnages de ses histoires que l'objet central d'une critique. Plus profondément, quand Garrel insiste sur le caractère compliqué de faire de « deux ensembles », l'amour et la politique, un ensemble commun aux deux « par recoupement d'une partie de chaque²³ », il témoigne d'une conception séparée et presque contradictoire des deux pôles qui n'est pas sans poser problème.

Pourtant, le fait que le cinéma de Garrel, qui joue de la soustraction et de la concentration pour chercher un effet d'intensité, ne garde de façon récurrente que ces deux seules lignes de forces, les histoires d'amour et les événements politiques, nous invite à prendre au sérieux la place du politique, et à ne pas considérer qu'il n'est qu'une toile de fond, ou un élément dramatique parmi d'autres. À partir de ce choix, deux options interprétatives se présentent face à l'ambiguïté que nous avons soulevée. Dans une première perspective, la question politique chez Garrel peut être vue comme une trame de discours qui se développe en parallèle de la trame narrative principale de ses films, qui dans la majorité des cas est celle d'une ou plusieurs histoires d'amour. Ce parti-pris revient alors à acter que la question politique est légèrement en retrait par rapport à la structure narrative principale des films, même si le sens se nourrit et se construit par les deux plans, et à traiter des enjeux politiques qui apparaissent dans les films par l'analyse des points de contacts avec la ligne principale, celle de l'histoire des personnages. Il s'agira alors par exemple d'étudier les problèmes posés par l'amour entre deux ennemis politiques dans *Liberté, la nuit*, la façon dont la répression de la

²¹ *Ibid.* Nous soulignons.

²² « L'art et Mai 68 », entretien par Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, 606, novembre 2005, p. 76.

²³ « Mon but c'est de faire des films d'amour politiques », art. cité, p. 69. « C'est très compliqué parce que si on considère la réflexion sur l'amour et la réflexion sur la politique comme deux ensembles, il faut parvenir à faire, selon la théorie des ensembles un ensemble commun aux deux qui se forme par recoupement d'une partie de chaque. »

société de l'ordre bourgeois entrave les jeunes gens dans *Marie pour mémoire* par exemple, ou encore comment le désespoir personnel et l'amour impossible proviennent d'une société en déliquescence et d'un passé perdu, dans *Le vent de la nuit*. Cette perspective qui analyse les rapports des événements par un schéma de causes et de conséquences, un schéma dramatique, revient alors à faire la séparation entre l'histoire des personnages et l'histoire collective en distinguant le niveau de la fable sentimentale et psychologique et celui des implications ou des conditionnements politiques. En examinant les points de contact entre les deux, cela revient à entériner un présupposé dualiste dans la compréhension du politique. Dans ce cas, la force lyrique que beaucoup reconnaissent au cinéma de Garrel, est alors identifiée de manière massive au traitement de l'amour, ou à la seule beauté plastique du plan garrélien. Cette première option nous paraît devoir être écartée parce qu'elle reconduit peu ou prou ce dualisme dans l'analyse des films, en traitant en fait de façon distincte un lyrisme formel qui s'incarnerait thématiquement dans l'histoire d'amour, et un propos politique qui serait d'ordre discursif ou d'ordre contextuel, en renonçant à articuler une approche esthétique et métaphysique de la figuration de l'intime et une approche sociologique de l'arrière-plan politique²⁴.

Dans une autre perspective, la problématique politique peut être considérée comme toute entière nouée à la présentation de ces histoires d'amour, au travers de plusieurs enjeux signifiants : l'éthique d'une réinvention de la vie quotidienne, la question de l'engagement, le sentiment d'appartenance à une génération, par exemple. La politique et l'amour sont ainsi mis sur un même plan, ou du moins considérés comme consubstantiels, et l'intime est envisagé comme politique. Cette lecture semble assez pertinente dans le cadre de l'étude d'un cinéaste marqué par 1968 et ses suites : les années 1970 sont en effet le moment de la remise en question radicale de la dernière pensée marxiste orthodoxe de l'art qui rejette l'intime dans la psychologie bourgeoise en même temps que celui de la refonte théorique de la subjectivité comme dynamique, ouverte, instituante dans le réel, contre la dialectique hégélienne. Le sujet politique se pense alors bien plus à travers la notion d'expérience que par l'insertion dans les grandes structures marxistes. Cette lecture est assez couramment admise dans les

²⁴ C'est notamment un peu le cas dans l'ouvrage de Philippe Azoury, qui affirme plusieurs fois ne pas vouloir considérer l'aspect biographique du cinéma de Garrel, mais qui s'y retranche quand même quand il est question de la politique, en mobilisant un contexte extérieur au film. Il nous semble qu'il traite alors des aspects politiques abordés par les films sous un angle sociologique et générationnel.

dernières études sur Garrel. Thibault Grasshoff décrit ainsi une « indifférence étrange entre deux types d'amertumes, l'une qui serait d'ordre passionnel et amoureux, l'autre d'ordre libertaire et politique. [Le] cinéma [de Garrel] révèle que tout engagement politique se situe déjà dans la transformation – ou l'invention – des rapports amoureux, l'amour relevant lui-même, en soi, du politique²⁵ ». Si nous pourrions être d'accord avec les présupposés de cette position, il nous semble pourtant qu'en rester là est insuffisant. Considérer que tout est politique chez Garrel et que ce qu'il montre de l'amour a valeur politique de façon essentielle est selon nous trop rapide et ne tient pas compte d'une inégalité de traitement entre les deux polarités qu'il faut prendre au sérieux.

Les problématiques politiques ne sont en effet jamais abordées de front par Garrel, même dans les films où elles apparaissent le plus en avant sur le plan dramatique : dans *Liberté, la nuit* par exemple, avec les porteurs de valises pour le FLN et le meurtre commis par l'OAS, où récemment dans *Les Amants réguliers*, sur mai 1968. Dans d'autres films, les enjeux politiques les plus concrets n'apparaissent que de façon allusive ou indicielle : dans les *Sunlights* par exemple, la question de l'engagement dans la lutte armée d'extrême gauche n'apparaît que par quelques expressions langagières courtes ainsi que par la présence de pistolets dans une unique scène. Dans ce cinéma qui comporte beaucoup de moments dialogués par ailleurs, un vide discursif apparaît souvent sur ce qui se pose précisément comme enjeu politique, alors que les péripéties amoureuses sont amplement développées et mises en dialogue. Sur les événements politiques, le propos des personnages, tout autant que ce que l'on voit des événements, est presque toujours allusif.

À partir de ces observations, il nous semble que l'ambition de Garrel n'est pas de proposer un cinéma politique, tel que nous l'entendons, même si son cinéma est tout entier infusé de la problématique politique. Notre sentiment serait que si le politique est considéré par Garrel comme le champ de toute histoire, dans ses films, il ne le montre qu'en tant qu'il est constitutif du drame de ses personnages, c'est-à-dire sous le prisme de l'individu et du sujet. C'est pourquoi notre thèse est que si le politique chez Garrel est central et ne doit pas être considéré comme un plan séparé de la trame narrative au niveau du sens produit par le film, ce n'est pourtant pas lui qui détermine les modes de figurations élaborés par le film. En effet, le politique chez Garrel n'est pas figuré en

²⁵ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, op. cit., p. 83.

propre mais englobé dans la figuration des états sensibles du sujet, qui est le vrai cœur du lyrisme de ses films. L'expérience sensible du corps et de l'esprit des personnages est dans les films ce qui donne accès au politique. Représenté comme expérience singulière, le politique reste ainsi circonscrit dans le champ de l'individu, en deçà d'une analytique de l'espace collectif. En cela, il est moins l'enjeu du film que son nœud de compréhension des personnages et du social en tant qu'il est vécu par eux. Pour autant, cela ne veut pas dire que Garrel se retranche dans la psychologie et la morale au point de vue du récit. La figuration des états sensibles des personnages semble se rapporter à une tradition interprétative deleuzienne du sujet, à rebours de l'idée d'une intériorité consistante. C'est pourquoi nous identifierons son lyrisme comme en équilibre entre une compréhension traditionnelle, et une tentative moderniste.

Nous proposons donc deux parties principales. La première sera consacrée à l'examen du lyrisme de l'image construit par Garrel, à travers une logique d'autonomisation du plan par rapport à la narration et de concentration, sous-tendue par une croyance idéaliste en l'image. Cette partie approfondira donc ce qui apparaît intuitivement comme un cinéma « de poésie », sous l'angle du lyrisme. La seconde partie nous permettra de nous pencher plus précisément sur l'articulation de ce lyrisme avec le politique, en mettant au jour les paradoxes d'un héritage romantique et surréaliste, qui font balancer selon nous le cinéma de Garrel entre approche ontologique et approche dialectique, entre lyrisme subjectif et lyrisme critique.

Nous mènerons notre étude à partir de deux films qui nous semblent représentatifs d'une tension dans l'œuvre de Garrel : *Liberté, la nuit*, sorti en 1983 et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, daté de 1985. Si le premier retrouve des codes narratifs en faisant appel, contrairement à la majorité des films de Garrel, à une époque politique que l'auteur n'a pas connue, la guerre d'Algérie, le second est une sorte de paroxysme dans l'éclatement du récit, le brouillage des plans de narrations, en même temps qu'il se présente comme grand geste de reprise et de récapitulation de l'expérience de la génération 1968, au moment où elle se recompose pour un avenir possible – autour dans le film de la naissance d'un enfant et de la désintoxication du personnage de Christa. D'autre part, si l'on se rappelle de notre définition du politique, là où *Liberté, la nuit* se construit autour d'une partition politique claire déterminée par des grandes lignes de fracture idéologique, notamment le pacifisme, et l'anti-colonialisme, les *Sunlights* s'inscrivent dans un temps trouble où se pose le problème

de l'avenir et du sens de l'extrême gauche, entre lutte armée et repli individualiste, notamment dans une marginalité bohème. Rappelons que l'année du tournage du film, 1984, voit l'intensification de l'activité d'Action directe, avec le premier attentat « aveugle », en même temps que le moment du « tournant de la rigueur » miterrandien, initié en 1983. Si les deux films prennent le parti d'un traitement de leur sujet par des enjeux individuels et affectifs, il s'agira donc aussi de voir comment la différence entre un film qui ressaisit rétrospectivement les grandes catégories d'un temps passé, et l'autre qui se débat dans un présent brouillé, entraîne un traitement différent du politique.

3.1. La construction d'un lyrisme de l'image

Garrel nous semble exemplaire, dans le cinéma français de l'époque, de la construction d'un lyrisme propre de l'image. Ses plans sur les visages de femmes sont notamment ce que la critique a le plus été étudié sous l'angle de ce lyrisme, en pointant le jeu référentiel avec le cinéma muet et l'image-affection qu'étudiait Deleuze notamment dans la *Jeanne d'Arc*²⁶ de Dreyer. Cette analogie entre époques recouvre selon nous la puissance que gagne l'image²⁷ non pas à se dégager du son mais à se dégager du système discursif et rationnel, d'un rôle relatif de porteur de signification selon le modèle du langage, pour acquérir une présence absolue. Il nous semble effectivement que Garrel construit une puissance autonome sensible de l'image à travers plusieurs opérations. D'une part, il travaille à autonomiser le plan, c'est-à-dire à ouvrir le récit pour permettre au plan comme unité de sens de gagner ce statut de puissance sensible, en s'émancipant du système narratif et de ses enchaînements rationnels. S'il garde parfois un certain classicisme du récit, il le perturbe par la concurrence du réel qui gagne l'intérieur du film, à travers des dispositifs d'ouverture et de désymbolisation/matérialisation. D'autre part, il complète ce travail de minage du récit par une logique d'intensification de l'image elle-même dont il opère une sorte de

²⁶ Carl T. Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928.

²⁷ Par « image », nous entendons aussi, dans une acception poétique, certains blocs sonores, de son ou de texte, traités de façon autonome, comme c'est par exemple le cas dans les *Sunlights* du poème de Robert Desnos dit par Jacques Bonnaffé, ou des monologues que tient son personnage.

réduction, dans une logique qu'on peut appeler d'« abstraction lyrique²⁸ » pour reprendre un concept de Deleuze, et qui nous semble reposer chez Garrel sur un idéalisme de l'image comme voie d'accès à une essence du réel. Ce lyrisme apparaît alors comme une logique de la sensation fondée sur un geste d'adhésion à la matière, comme puissance positive de création de sens. Enfin, il nous semble que le lyrisme de Garrel doit être compris dans son rapport avec la notion d'expérience. Si un des aspects de la définition du lyrisme était défini par Hamburger comme la présentation de l'expérience de l'objet, plutôt que de l'objet de l'expérience²⁹, comme réalité subjective vécue, chez Garrel, la notion d'expérience est ce qui donne son centre signifiant au lyrisme, dans son lien avec le politique. C'est en effet en rendant compte d'expériences matérielles, dans les corps aussi bien que dans l'espace psychique, que le cinéma de Garrel prend sa force lyrique et articule intime et politique. Pour nous, il s'agira d'examiner comment la notion d'expérience chez Garrel, en tant qu'elle est traitée au prisme de la subjectivité individuelle, reconduit en partie une acception romantique du sujet qui propose une version du politique plus existentielle que critique.

3.1.1. La poésie contre le récit : une logique d'autonomisation du plan

Souvent chez Garrel, le film ne se construit pas par la constitution d'éléments soumis à un système de la fiction préélabore, mais par l'assemblage d'éléments valant pour eux-mêmes, dans un système extérieur au strict cadre de la fiction et qui s'apparente au réel du tournage. C'est ainsi plutôt leur organisation *a posteriori*, pourrait-on dire, qui dessine une trame narrative. Garrel déclare notamment : « Je pense à la structure quand je suis en train de faire le film, pas avant. Avant, il n'est question que d'informer les gens, d'établir un point de départ, de trouver une caméra et de la pellicule. C'est plus intéressant de structurer un film pendant qu'on le tourne³⁰ ». Il y a comme un renversement de primauté, qui met le plan en premier par rapport au scénario, à la fois dans la pratique du tournage, qui se fait en général sans scénario, et comme ligne de travail du sens, où Garrel tente de réactiver une apparition épiphanique de l'image pour elle-même, et non par rapport à sa nécessité dans un canevas

²⁸ G. Deleuze utilise le concept à propos notamment de Sternberg, par opposition à l'expressionnisme, au sein de l'étude de l'image-affection, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 131 et suiv.

²⁹ K. Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 243.

³⁰ Entretien en anglais, *Afterimage*, 2, automne 1970, disponible en ligne : <http://www.derives.tv/Quelques-mots-de-et-autour-de>. Nous traduisons.

dramatique. Même dans *Liberté, la nuit*, où le récit est assez tenu, Garrel s'autorise des pauses dans la narration pour laisser libre une puissance de l'image en elle-même. Il nous semble que ce qui est souvent décrit en termes biographiques et anecdotiques dans la critique sur Garrel pour interpréter l'ouverture du film à son envers, à la vie réelle, peut être envisagé sur un plan esthétique dans l'optique d'une ouverture de la *fiction* par rapport à *du réel*, produisant un statut ambigu du plan entre fiction et documentaire, ce qui lui permet de s'autonomiser pour gagner une puissance poétique propre. Il faut pour comprendre l'idée d'un « plan ouvert³¹ » chez Garrel, que nous considérons dans sa parenté avec la « structure ouverte³² » pointée par Hamburger comme premier support de l'avènement de la puissance lyrique, étudier à la fois le dispositif du film en tant que construction objectale, qui travaille à rompre la clôture fictionnelle au profit du réel, et la tension interne à la narration qui, soit par un système de brouillage exponentiel, soit par un travail de suspension en stases, provoque une autonomisation du plan, paradoxalement fermé sur lui-même par rapport au récit et ouvert par rapport au réel. Cette utilisation du temps, soit brouillé jusqu'à l'incohérence, soit étiré, fait basculer la primauté, de la narration aux sensations³³.

3.1.1.1. Contre la clôture fictionnelle

Rappelons que la fiction est définie chez Hamburger comme système clos, auquel s'oppose notamment le lyrisme comme « structure ouverte ». Chez Garrel, le dispositif du film est lui-même pensé comme ouvert, ce qui s'incarne sous des aspects de statuts différents, et en premier lieu au niveau pratique de la fabrication du film, le tournage et le montage. Cela ayant été déjà plusieurs fois étudié, nous rappellerons assez rapidement les principaux éléments de ce dispositif. Si l'on prend l'exemple des *Sunlights*, le film de notre corpus où la narration est la plus perturbée, il faut souligner l'idée d'improvisation. Le film se tourne sans scénario unique de référence, les acteurs découvrent le texte au moment de le jouer, sans savoir ce qu'il va se passer le lendemain³⁴. Des éléments du réel du tournage, comme le sentiment amoureux de

³¹ David Revault d'Allonnes, *Philippe Garrel*, Dunkerque, Studio 43, 1989, p. 29.

³² K. Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 250.

³³ Nous reprenons le balancement dessiné par P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 87.

³⁴ Thomas Lescure parle de « cinq scénarios différents » donnés aux comédiens, *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 143. Le document reproduit dans ce même ouvrage est en outre moins un scénario qu'un recueil de notes, présentant davantage des idées que des enchaînements et des structures dramatiques. Mireille Perrier raconte quant à elle, dans l'entretien en bonus du DVD des *Sunlights* que

Garrel pour Mireille Perrier, sont également intégrés à la fiction, en l'occurrence à la fin de la scène de discussion avec Doillon, qui se présente, comme le dialogue avec Chantal Akerman, comme tout à fait documentaire, même si les deux scènes sont en partie écrites³⁵. Garrel déclare à son ami « mais voilà je suis tombé amoureux d'une /blanc/, tu sais l'actrice qui jouait le rôle de Marie dans le film tu vois, par exemple, tu vois c'est aberrant... ». Le réel s'entremêle ainsi au film et à l'œuvre en tournage, en entrant dans l'espace fictionnel mais en s'y insérant par le biais d'une séquence ambiguë, qui elle-même est montée de façon paratactique comme élément hétérogène produisant une rupture du cours de la fiction, à la fois celle du film et celle du film sur le film en train de se faire. En tout cas, la narration se fabrique concrètement sur le temps du tournage, en accueillant des éléments non prévus, provenant du temps et de l'espace réels de la fabrication du film, et non de façon abstraite par l'intermédiaire d'un scénario préexistant. Cette manière de faire remet ainsi au premier plan la fabrication de l'objet-film par le tournage, et renverse la prééminence de l'écriture scénaristique et du modèle langagier, dont le réseau de plans serait comme une traduction en image. D'autres pratiques garréliennes au moment du tournage vont dans ce sens. Ses actrices et lui-même expliquent notamment la stratégie dont il use pour capter une authenticité de ses acteurs : il continue à tourner après le « coupez », laissant planer un doute qui ouvre le plan de fiction vers le documentaire. L'actrice ne sait plus si elle est filmée, se suspend dans un entre-deux où elle est à la fois une personne réelle et un rôle fictif. Là encore, le jeu est court-circuité, ce qui rompt l'unité du personnage au profit du corps réel de l'acteur. Par ailleurs, à propos de son rôle, Garrel joue de cette ambiguïté en déclarant : « le personnage que je suis à l'écran n'est pas tout à fait moi », où le « pas tout à fait » laisse néanmoins percer un peu de réel, et qui converge vers la séquence « documentaire » avec Doillon.

Il nous faut préciser ici que le dispositif de la mise en abyme du tournage dans les *Sunlights* n'est pas pour nous en lui-même un dispositif d'ouverture de la fiction, le tournage dans le tournage est également mis en scène, il est également représentation et n'est pas réel. Il y a certes toute une série de moments qui jouent de façon critique à

les acteurs découvraient le texte le jour du tournage. En ce qui concerne *Liberté, la nuit*, on remarquera aussi de nombreux écarts entre le film et le scénario reproduit dans *Philippe Garrel*, Dunkerque, Studio 43, p. 49-58.

³⁵ À la question de T. Lescure « Il y a donc une part documentaire dans les *Sunlights*? » Garrel répond « Oui », en faisant référence à son projet des *Ministères de l'art*, portraits documentaires d'une génération de cinéastes. *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 144.

exhiber la mise en abyme, comme l'apostrophe au spectateur « ça fait longtemps qu'ils regardent, les spectateurs, là ? Qu'ils sont assis ?³⁶ », ou l'incohérence de scénario relevée par Bonnaffé : « on devait pas s'être quitté à la [scène] 81 ?³⁷ ». Ces procédés de rupture de l'illusion représentationnelle, qui sont devenus assez courants dans la modernité, nous semblent appartenir chez Garrel à registre potache issu de la réception de Debord dans les années 1960. Si Garrel parle en effet de « dénoncer le piège spectaculaire³⁸ » en construisant des échanges entre l'imaginaire et le réel dans ses films, les moments que nous venons de mentionner nous semblent essentiellement parodiques, comme blagues dont le sens critique sera élaboré par ailleurs de façon plus profonde. Ils ne nous semblent pas remettre profondément en cause le système représentationnel.

Par contre, d'autres aspects de ce dispositif nous semblent plus signifiants, lorsqu'ils tirent vers le réel de la matière. L'intégration comme matière au film des éléments matériels du tournage, qu'il soit le tournage des *Sunlights*³⁹ ou celui du film dans le film, apportent notamment un véritable poids du réel, au delà de la représentation de la mise en abyme : les fins de bobine ou les amorces conservées au montage, qui sont comme des variantes temporelles des bordures noires en photographie que l'on conserve comme attestations du cadre original, les ruptures ou les moments inaudibles dans la piste son, les bruits parasites du Uher ou de la caméra par exemple, jouent à proprement parler un rôle de minage de la fiction et font entrer concrètement un plan hétérogène de réel dans le corps du film. Ils sont des marques de l'inscription réelle dans le temps et l'espace de la matérialité du travail du film, une incarnation d'un hors-champ radical qui renvoie également vers les problématiques concrètes de la fabrication de l'objet-film : la difficulté de financer l'achat de pellicule qui conduit à tourner jusqu'au bout de la bobine et de conserver absolument tout ce qui a été investi dans l'espace et le temps du tournage.

Cette façon de ne pas en rester à une critique de la représentation prise dans la représentation elle-même, mais de faire entrer le réel matériel dans le film, a certes été pratiquée par d'autres cinéastes de la modernité. Mais alors que chez Straub et Huillet

³⁶ *Sunlights*, 01 :22 :25.

³⁷ *Sunlights*, 01 :15 :09.

³⁸ *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 145. Nous entrerons plus tard dans l'étude de la question des rapports entre l'imaginaire et le réel, notamment à l'aune du « surréel » et de l'influence bretonienne.

³⁹ Comme les deux films s'appellent tous les deux *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, nous appellerons le film que nous étudions les *Sunlights*, et garderons l'expression « le film dans le film » pour désigner la mise en abyme.

par exemple, cette rupture de l'illusion est critique, et provoque un décrochage pour le spectateur, une brèche qui permet à la pensée d'entrer, chez Garrel, ce réel nous semble entraîner d'abord un affect. Le réel matériel n'arrive pas d'abord comme critique de la représentation, il coexiste avec elle en tant que régime différent de sensation, et il apporte ainsi selon nous une puissance émotionnelle propre. C'est le poids d'authenticité qu'il représente qui en fait la force, tout comme l'énoncé lyrique tire sa puissance émotionnelle du fait qu'il soit « énoncé de réel ». L'idée que le plan n'est pas symbole mais morceau de matière, qu'il ne sert pas quelque chose, la narration ou la démonstration, comme une partie d'un tout, selon le schéma sémiologique, mais qu'il existe d'abord pour lui-même, est ainsi selon nous un des premiers principes de son régime lyrique. C'est son existence concrète, le fait qu'il a pu être et a été tourné, notamment dans une relation pathétique avec le réel, qui en fait d'abord la valeur et le sens.

3.1.1.2. *Perturbations narratives à l'intérieur de la fiction*

Une autre logique à l'œuvre concerne le traitement du récit à l'intérieur du plan du film, à l'intérieur du cadre fictionnel. Nous ne parlons plus ici de réel extérieur au film entamant la clôture fictionnelle, mais du travail de perturbation opéré contre la ligne narrative. Ce travail est mené par plusieurs types de dispositifs dont nous examinerons deux exemples. Dans les *Sunlights*, nous examinerons comment il s'agit de faire travailler ensemble trois plans de récit différents qui perturbent les uns les autres leurs logiques et leur cohérence. Dans *Liberté, la nuit*, nous étudierons le procédé, relativement courant chez Garrel, qui suspend la ligne dramatique en des stases qui attirent le plan ou la séquence hors de la signification dramatique, vers une puissance sensible propre. Ces deux procédés mènent ainsi à une autonomisation du plan visant à lui rendre une puissance de sens en soi, tentative qu'Azoury définissait ainsi : qu'« un plan sorte du dispositif et brille de sa seule puissance⁴⁰ ».

⁴⁰ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 240.

3.1.1.2.1. Plans hétérogènes de narration : un travail de brouillage

Dans les *Sunlights*, il y a trois plans de récits en concurrence, qui sont définis clairement par Garrel lui-même comme « niveaux » : « rêve, réalité, imaginaire⁴¹ », mais qui ne sont pas précisément délimités dans le corps du film et se contaminent les uns les autres. Le niveau de l'imaginaire, c'est pour Garrel ce qui est inventé, la fiction pure, même si elle s'inspire du réel. Ce niveau, c'est celui du couple Christa-Jacques, joué par Wiazemsky et Bonnaffé, mis en scène dans le film représenté. Le niveau de la réalité, c'est l'histoire du film qui se tourne, avec Garrel et Marie jouée par Mireille Perrier, la séparation d'avec Jacques et la nouvelle histoire avec Gracq. Le niveau du rêve quant à lui, apparaît sous la forme de dédoublements de scènes : par exemple le rêve de Blanche-Neige, raconté une première fois par Garrel puis par Bonnaffé, celui du polichinelle, qui reprend la maternité de Marie, celui de la séparation dans ce que nous appellerons la « grotte » qui rejoue sous une forme onirique, avec un éclairage à la bougie, en muet, la scène de séparation survenue dans le théâtre, ou encore le rêve érotique du Chelsea raconté par Jacques.

Mais les frontières de ces trois niveaux sont brouillées : il ne s'agit pas de juxtaposer trois plans différents de narration, mais de jouer de la porosité incohérente entre plans hétérogènes. Le premier brouillage, le plus évident, est celui de l'imaginaire par le réel, non celui du niveau évoqué par Garrel, à l'intérieur du film, mais le réel extérieur au film. De nombreuses références au réel biographique de Garrel perturbent le caractère fictionnel du niveau imaginaire du film : le prénom Christa opère par exemple un court-circuit entre Anne Wiazemsky jouant Christa et Nico, l'ancienne compagne de Garrel dont c'était le vrai prénom. La Blanche-Neige fait également signe vers ce personnage réel absent du film, en évoquant l'héroïne que Nico consommait. La photographie de Garrel avec son fils réel Louis prend quant à elle le relais de la naissance de l'enfant de Marie qu'on ne verra jamais dans la fiction. C'est alors comme si le réel continuait la ligne narrative du film en sautant par-dessus la frontière entre ces deux plans hétérogènes. Un dernier exemple pourrait être celui des séquences documentaires, notamment celle du dialogue avec Chantal Akerman, qui joue de l'ambiguïté entre la qualité documentaire du portrait d'une cinéaste amie, et le caractère fictionnel de la référence au trafic de drogue pour financer le film. Garrel y évoque

⁴¹ *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 147.

notamment un séjour à Rotterdam d'Akerman avec Anne Wiazemsky, présentée comme « l'actrice qui joue dans mon film », à la fois le film dans le film, et le film les *Sunlights*. Cette référence relie ainsi un espace réel hors du film qui est celui d'Akerman et le système de la fiction à l'intérieur de ce film. La mise en coexistence dans la matière réelle du film de ces espaces hétérogènes a un double effet, qui est clairement repéré par David Vasse : celui d'« égale[r] l'envers et l'endroit du décor⁴² », le réel extérieur et l'espace du film, *a contrario* de ce que produit traditionnellement la mise en abyme qui fonctionne le plus souvent sur un mode symbolique, et de rendre à chacun des niveaux son statut de vérité : « tout est vrai⁴³ ». Cette valeur est bien celle de l'énoncé lyrique dont la nature énonciative est celle d'une valeur de réel de l'expérience présentée.

Un autre brouillage a lieu entre le niveau imaginaire et le niveau de la réalité, au sens où le dit Garrel, c'est-à-dire celui du film. Il est produit cette fois par la superposition des histoires qui se rejouent : Marie reprend le rôle de dépendance à la drogue de Christa, rejoue avec Bonnaffé la séquence de séparation entre Christa et ce dernier. Le sens de ce brouillage est assez clair : il s'agit là de figurer la contamination du réel par l'imaginaire, *leitmotiv* chez Garrel qui se double de la problématique faustienne du rôle néfaste du cinéma sur la vie, comme l'indique le titre du film, complété lors d'une séquence du travail technique sur le film par un opérateur : « oui parce qu'elle a passé tant d'heures sous les sunlights qu'elle en est morte hein !⁴⁴ » opposant cinéma et vie, tout comme le fait une des phrases du monologue sur Blanche-Neige opposant cette fois art et amour : « il finira par dire non au grand art qui s'offre à lui parce que ça l'aurait laissé aussi sans amour⁴⁵ ». Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur ces couples d'oppositions. Pour le moment, contentons nous de noter cette contamination du niveau du réel par le niveau imaginaire. Enfin, un élément complique encore la séparation de ces trois niveaux. Dans les propos de Garrel, leur distinction est formulée plus clairement qu'elle n'apparaît dans le film, parce que le projet original était plus strictement organisé : le couple du niveau réel devait être Mireille Perrier et Leos Carax, qui aurait joué le metteur en scène. Garrel évoque comme si cela allait de soi le remplacement de Carax par lui-même, or, l'histoire de

⁴² David Vasse, « Faire un film, défaire la vie (sur trois films de Philippe Garrel) », *CinémAction*, 124, 2007, p. 68.

⁴³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴ *Sunlights*, 01:22:31

⁴⁵ *Sunlights*, 00:08:55

Garrel avec Mireille Perrier n'apparaît dans le film que de façon très allusive, il n'y a qu'une seule image explicite, celle du baiser, et le son de la confidence à Doillon, dans une séquence qui par sa nature de faux documentaire, est un peu à part dans le film. Notre interprétation est que la défection de Carax diffracte en fait son personnage en trois incarnations : Bonnaffé, Castel et Garrel, qui font comme un redoublement des niveaux à l'intérieur du niveau de la réalité. Le couple imaginaire Jacques-Marie, qui appartient davantage à la première partie du film, est relayé dans la seconde partie par le couple réel Gracq-Marie, lui-même redoublé par le couple du réel extérieur Garrel-Perrier. La coexistence chronologique du couple Perrier-Garrel et Marie-Gracq, en plus de l'indistinction des couples Marie-Garrel et Perrier-Garrel, introduit une véritable incohérence. Mais quoiqu'il en soit, il nous semble moins intéressant de tenter de fixer une taxinomie des différentes incarnations que d'acter les hésitations auxquelles mène cet entrelacement de niveaux qui déjoue les repères chronologiques et spatiaux d'une narration traditionnelle. Notons que ces ruptures de l'illusion interviennent surtout dans la deuxième partie du film, qui est celle où le brouillage se généralise. Ainsi, le mouvement général du film tend à une augmentation progressive de la contamination des niveaux entre eux : c'est la deuxième partie qui fait massivement entrer le niveau du rêve dans le film, et organise une quasi indiscernabilité des niveaux de narration. L'important est ainsi que le film s'organise à un premier plan comme menant de front plusieurs lignes narratives hétérogènes à des niveaux de réalité différents, et qu'il travaille en outre à perturber leur différenciation, ce qui provoque une sorte de gruyère narratif, dont les trous, percés par l'extériorité des différents plans, prendraient de plus en plus de place jusqu'à ce que le spectateur ne sache plus déterminer la primauté de la matière sur le vide, quel niveau est le support duquel. Rarement l'éclatement narratif n'aura été aussi destructeur de la logique du récit. Ce qui nous importe ici, c'est que cet éclatement produit une destruction de la hiérarchisation des éléments par rapport au tout de la logique du récit. Chacun des niveaux, malgré les jeux d'échos, de symétrie, de continuation, vaut en soi-même. Le montage parallèle qui juxtapose ces éléments interdit toute lecture interprétative de l'un par rapport à l'autre, de choix herméneutique faisant primer l'un sur l'autre. En plaçant les différents niveaux sur le seul plan matériel du film, Garrel provoque ainsi des « connexions virtuelles⁴⁶ » entre des plans qui

⁴⁶ Nous reprenons la citation que fait T. Grasshoff du concept deleuzien à propos de Garrel. *Esthétique de la survivance, op. cit.*, p. 31.

apparaissent hétérogènes dans l'analyse rationnelle de la narration et qui de ce fait n'ont pas vraisemblablement de « connexions réelles ». La juxtaposition des plans apparaît alors comme présentation d'un espace mental et affectif répondant à une logique de la sensation plus que de la rationalité, et qui nous semble très proche du projet surréaliste de réinvention des rapports entre les choses, dans le but de subvertir les catégories rationnelles.

3.1.1.2.2. Suspensions de la narration

La deuxième partie des *Sunlights* met également à l'œuvre le second dispositif que nous avons relevé, qui est celui de la suspension de la narration. Cette suspension apparaît également dans *Liberté, la nuit*, au cœur d'une narration qui semble à première vue l'exact opposé de celle du premier film. Ce dispositif arrête tout simplement la narration, crée une « stase », pour reprendre un terme de Thibault Grasshoff, que nous devons analyser sur deux plans, un plan vertical, qui fixe l'image, et sur un plan horizontal, qui arrête le cours du temps narratif⁴⁷ tout en faisant sentir une pure durée. L'enjeu de cet arrêt, qui fait, pour reprendre une concurrence relevée par Grasshoff, primer le figural sur le narratif⁴⁸, est selon nous la libération de la puissance sensible du plan, sur un modèle que l'on peut rapprocher de la « dilatation⁴⁹ » lyrique évoquée par Baudelaire comme élargissement de la sensibilité. Cette logique de la sensation se noue chez Garrel en particulier à la figure de la femme et de l'amour.

Nous prendrons deux exemples de ces pauses. Le plan célèbre sur Christine Boisson dans *Liberté, la nuit*, et la fuite en voiture au son de *All tomorrow's parties* dans les *Sunlights*, l'un dans la quasi fixité, l'autre dans un mouvement ambigu. Le plan des *Sunlights* intervient dans la deuxième partie du film. Le canevas dramatique de la séparation entre Jacques et Marie puis du début de la relation de cette dernière avec Gracq a été posé par les deux scènes de séparation en miroir, celle dans le théâtre et celle de la grotte, qui présentent chacune le mouvement de Marie quittant Jacques pour rejoindre Gracq. La fuite en voiture peut alors apparaître comme une sorte de

⁴⁷ Nous préférons parler de temps narratif plutôt que de temps tout court, comme le fait Philippe Azoury, *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.*, p. 54, car le plan est temps. Pourtant, ce dernier pointe bien le rapport entre cet arrêt et un effet d'intensification, que nous essaierons de développer.

⁴⁸ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ C. Baudelaire, « Théodore de Banville », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 164.

redondance, mais qui permet de déployer de manière purement sensible le même mouvement de désir, dont on a commenté l’analogie avec celui de la lyrique amoureuse. Cette fuite ne débouche pas sur un lieu autre, une arrivée quelque part qui justifierait le déplacement. Elle semble plutôt se rapporter à ce que Julien Gracq — et l’homonymie avec le personnage ne nous semble pas un hasard — décrivait comme « voyages très incertains, [...] départs tellement départs qu’aucune arrivée ne pourra jamais les démentir⁵⁰ », et à sa reprise par Breton sur le mode du slogan : « Lâchez tout, [...] partez sur les routes⁵¹ » ainsi que dans le fameux passage de Béthune du premier *Manifeste*⁵². L’idée de ce pur mouvement valant comme élan dont le désir est le seul objet, parce qu’il se dégage des catégories d’efficacité et d’utilité de la société bourgeoise marchande où l’offre crée le besoin, est analysée par Michel Murat⁵³ comme le cœur du concept bretonien de « comportement lyrique⁵⁴ », qui pose la continuité de la vie et la poésie comme traversée subversive du réel. Chez Garrel, ce qui constitue le plan est ainsi l’analogie de forme entre l’amour comme promesse et le mouvement de la voiture comme départ, qui se noue elle-même avec l’idée de liberté comprise par ce déplacement sans but, sans arrivée. Cette idée est selon nous rendue par l’usage inhabituel que Garrel fait de la durée. En effet, dans un schéma de narration classique, le plan de Lou Castel et Mireille Perrier dans la voiture est exagérément long, deux minutes dix-sept, auxquelles s’ajoute tout le début de la séquence où Marie va chercher Gracq et sur laquelle commence le morceau de Nico *All tomorrow’s parties*. La fin du morceau advient à peu près au milieu du plan des deux amants en voiture, qui se poursuit après en muet. Cela donne une impression de durée en excès, de « dilatation » lyrique, et c’est en cela qu’elle devient signifiante, hors de la signification dramatique. Il est intéressant de comparer avec le début de la séquence, où la musique fonctionne de façon traditionnelle comme intensificateur émotionnel, dans l’adéquation avec le basculement dramatique de l’abandon par Marie de Jacques qui poursuit la voiture tel Anna Magnani dans *Rome ville ouverte*. Sauf que chez Garrel, d’une part la musique dure beaucoup trop longtemps pour n’être qu’un soulèvement de l’image, mais en outre, le plan continue après — malgré pourrait-on dire — la fin de la musique, ce qui le laisse muet. La fin de la musique révèle ainsi l’envers du procédé de musique de

⁵⁰ Julien Gracq, *Préférences, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1989, p. 849.

⁵¹ A. Breton, « Lâchez tout », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2008, p. 263.

⁵² A. Breton, *Manifeste du surréalisme, ibid.*, p. 344

⁵³ Michel Murat, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 251.

⁵⁴ A. Breton, *L’Amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 722.

fosse : en dessous, il n'y a plus de son réel, et quand la musique se tait, le réel est nu. Le fait que la musique soit utilisée dans sa totalité, sur un plan qui continue après elle, en n'ayant d'autre raison de durer que le maintien d'un suspens, renvoie les deux blocs visuel et sonore à eux-mêmes, comme blocs autonomes de sensation. C'est ce temps déconnecté du temps narratif qui provoque un décrochage dans la nature du plan. Si Philippe Azoury parle de « temps arrêté », qu'il lie directement à un effet d'« intensité⁵⁵ », il nous semble que c'est plutôt la durée utilisée pour elle-même qui est le véritable déclencheur d'un régime d'intensité supérieur, parce qu'elle fait sortir du dispositif de la représentation où l'image est support avant d'être présence. Par cette durée, se déploie alors entre musique et image, au-delà de l'effet classique d'intensification par la musique de fosse qui joue à plein au début, une analogie formelle de statisme et de durée : à l'axe unique d'un plan quasiment fixe où les personnages ne bougent pas, tout en étant en mouvement⁵⁶, image d'une propulsion libre et dégagée des contraintes, comme le tapis volant dans les rêves, fait écho le rythme de ritournelle du morceau. Ce dernier propose l'assomption d'un chant qui recèle à la fois quelque chose d'hymnique avec la répétition martelée des mêmes notes et d'élégiaque par l'éternel retour fluide de la même mélodie, et surtout par les paroles⁵⁷. Celles-ci apportent dans leur caractère énigmatique une tonalité dysphorique qui semble annonciatrice d'un malheur ou du moins d'un régime ambigu et inquiétant entre réel et rêve. Quand la musique cesse, elle provoque un effet déceptif qui accentue ce dernier aspect. Cette association d'éléments produit ainsi l'image, au sens poétique, du désir et de la liberté dans un réel inquiétant, bien plus qu'une conclusion dramatique sur la fuite de Marie et Gracq partant quelque part ensemble.

Le travail de la durée du plan poursuit ainsi et maintient dans sa précarité l'équilibre entre le statisme du plan, celui du cadre, la relative immobilité des corps des personnages, le caractère muet de la scène, qui décroche du cours des événements

⁵⁵ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 54

⁵⁶ Philippe Azoury note bien la permanence chez Garrel de cette figure ambiguë entre immobilité et mouvement, qu'il relie à une problématique beaucoup plus générale d'ordre existentiel dans le parcours filmique de Garrel, et qu'incarne le motif de la voiture, qu'elle soit arrêtée ou qu'elle roule, et qu'elle soit le lieu d'une discussion à deux (*Les baisers de secours*), du silence (*Le vent de la nuit*) ou d'une discussion rendue muette par la suppression du son (*Liberté, la nuit*).

⁵⁷ Les paroles sont une variation autour d'une comptine traditionnelle « Monday's child », déclinant de façon cyclique et répétitive la figure d'un enfant, associée selon les jours de la semaine à plusieurs sorts existentiels, allant de la joie et de la beauté aux difficultés de la vie et aux malheurs « Monday's child is fair of face, Tuesday's child is full of grace, Wednesday's child is full of woe, Thursday's child has far to go » etc. Nico reprend la figure du Thursday's child, qu'elle superpose à celle d'une Cendrillon pleureuse, prise dans les oripeaux d'une fête qui n'en finit jamais.

dramatiques, et le mouvement suggéré de la voiture comme idée formelle qui donne la formule sensible du plan, liant désir, promesse et mélancolie.

Un régime équivalent, par des moyens différents, peut être observé dans *Liberté, la nuit*, dans le célèbre plan de Christine Boisson après la scène d'amour avec Jean. Se relevant dans le lit, à moitié enveloppée dans le drap blanc, devant un mur blanc et nu, Christine Boisson est cadrée en plan taille, de profil, seule, à l'exception d'un mouvement de caméra aller-retour sur Jean, ainsi que l'incursion du bras de celui-ci dans le cadre, alors qu'elle se tait et regarde dans le vague, et que la musique de Faton Cohen envahit l'espace sonore. Ces caractéristiques du plan, le cadre qui découpe au lieu d'encadrer, la musique extradiégétique, l'abstraction de l'espace sur laquelle nous reviendrons, font alors passer le personnage dans un espace débarrassé des repères du récit, qui sont invisibles et inaudibles, jusqu'à ce que le regard caméra de Christine Boisson consacre cette sortie de l'espace de la fiction. Le plan dure ainsi jusqu'au moment où il sort du temps narratif, pour proposer une plongée dans l'image pour elle-même. Celle-ci, quasiment fixe à l'exception des micro-mouvements de l'actrice, transforme le plan en sorte de tableau, auquel s'ajoute la durée⁵⁸. Cette suspension, qui provient aussi de l'indécision de l'actrice, ne sachant pas si la caméra tourne encore ou si elle peut sortir du rôle, provoque alors un équilibre précaire, à la fois dans le temps, parce que la durée ne répond plus à une logique rationnelle, et dans l'établissement d'une zone d'indécision entre l'espace fictif et l'enregistrement du réel. C'est de cette précarité que provient alors une intensité maximum⁵⁹. À ce moment, les éléments du contexte narratif s'absentent de l'image : ils ne sont plus simplement dans un hors-champ dont persisterait la présence, mais n'existent plus dans un plan qui s'est autonomisé de ceux qui le jouxtent. L'effet produit est celui d'une impression d'oubli de l'histoire. Ce plan est exemplaire d'une spécificité garrélienne à laquelle la critique a souvent identifié sa valeur poétique et notamment son lyrisme, la distinction sexuée que Garrel fait entre la narration et son arrêt : « C'est vrai que mes plans d'acte sont

⁵⁸ Au sujet de la peinture, nous ne pensons pas comme Azoury par exemple, ou comme Brenez semble le suggérer, que c'est cette dimension de tableau qui provoque un tel effet d'intensité, puisque la différence essentielle entre cinéma et peinture, c'est le temps, la durée. C'est à notre avis le jeu ambigu entre peinture et temps qui provoque cet effet.

⁵⁹ On retrouve dans la critique un goût pour les expressions superlatives à propos de cette scène : l'« éblouissement visuel » dont parle Nicole Brenez, « Le premier plan, Philippe Garrel, *Liberté, la nuit* », *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 361, ou « la zone intense de stupeur » de J. Narboni, cité par P. Azoury, *Philippe Garrel en substance, op. cit.*, p. 61.

tous sur l'homme. Quand je filme une femme, j'ai tendance à lâcher la narration⁶⁰ ». Nous reviendrons plus tard sur l'enjeu de cette distinction, mais ce que l'on peut dire est que dans cet exemple le plan s'autonomise de l'espace narratif à la fois par l'utilisation d'une durée irrationnelle et d'une suspension des règles de l'espace narratif : il n'y a plus d'action, il y a un corps montré. Nous ne suivrons donc pas Azoury lorsqu'il écrit que le plan est « verrouill[é]⁶¹ » par rapport à l'extérieur, mais préférons parler d'un monde du plan : le plan crée un monde dans l'équilibre entre une autonomisation qui produit un décrochage de la ligne narrative, et une concentration maximale qui ouvre sur le réel. Dans ce plan sur Christine Boisson, le plan est au seuil entre l'histoire du film et le documentaire sur une femme. Pour nous, c'est cet équilibre qui est le support d'une potentialité lyrique, en transformant en présentation d'une expérience dans le réel, un moment qui s'échappe du récit.

En comparant avec des plans fixes sur des hommes, qui pourraient aussi apparaître comme moments de stase, on s'aperçoit *a contrario* de la spécificité des plans sur les femmes. En effet, le plan final sur Garrel après le suicide de Marie, ou le plan montrant Gracq sur un banc qui comporte aussi une musique extradiégétique ne revêtent pas cette puissance lyrique et restent dans l'espace narratif. On pourrait dire en prenant l'exemple du plan sur Garrel que la valeur affective du plan réside alors dans la sensation du personnage et que l'on reste alors dans une image-affection au sens classique de l'image-mouvement, alors que dans les plans sur les femmes, cette sensation passe au niveau du réel : l'affect est dans le mouvement de désir de l'acte de filmer.

Nous allons à présent développer ces caractéristiques en tant qu'elles sont construites non seulement par la gestion d'une sortie de la narration, au niveau du plan, mais aussi dans la construction de l'image en elle-même.

3.1.2. Réduction et concentration : un dispositif d'intensification de l'image

Quand Deleuze écrit sur Garrel : « le problème n'est certes pas celui d'une présence des corps, mais celui d'une *croyance capable de nous redonner le monde et le corps* à partir de ce que signifie leur absence⁶² », il nous semble qu'il pointe chez

⁶⁰ *Une caméra à la place du cœur, op. cit.*, p.55.

⁶¹ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance, op. cit.*, p. 87.

⁶² G. Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 262. Nous soulignons. Nous ne développerons pas de manière complète l'analyse de la figuration des corps et les modalités de leurs apparitions car ce qui nous intéresse

Garrel par le mot de « croyance » un des éléments constitutifs du lyrisme tel que nous l'avons défini dans notre première partie notamment autour de la poétique de Breton⁶³. Dans ce travail de « redonner le monde », il nous semble pouvoir reconnaître l'adhésion entre le geste de création de forme — poétique ou cinématographique — et la vie réelle par l'affirmation de leur continuité et la « croyance » en l'efficace de ces formes dans le réel. Si le geste de Garrel est effectivement centré sur les corps et les visages, dans la perspective de la mémoire du passé, de la disparition et de la mort, ce sur quoi nous reviendrons dans notre deuxième partie, c'est tout entier l'acte de filmer qui est conçu à la lumière de cette croyance dans le pouvoir de révélation⁶⁴ de l'image. Par quels aspects apparaît une telle croyance dans la façon garrélienne de fabriquer un plan ? Il nous semble que la qualité lyrique de certains plans se fonde sur trois niveaux : une croyance idéaliste en l'image comme voie d'accès magique à l'essence d'un être-là, une croyance en l'image comme affect authentique qui redonne le monde, notamment par le mouvement de désir dont nous avons parlé et qui recouvre une véritable lyrique amoureuse, et une croyance matérialiste dans le matériau filmique, notamment dans la matière de la pellicule, comme preuve authentique d'une vérité du réel. Le projet de Garrel pourrait se formuler ainsi selon les mots de Breton, en remplaçant « mots » par « image » : « l'instant où les mots [les images] sont appréciés sous un angle de plus en plus affectif, où l'on prête à leur association, sous certaines formes, un pouvoir de liaison profonde, unique, d'un être à un autre, mieux même où l'on fait le rêve, par eux "de saisir l'Essence". Il est clair que le comportement en matière de langage [de filmage] tendra de plus en plus à se régler sur le comportement en amour⁶⁵ ».

Nous étudierons donc d'abord comment les pleins pouvoirs sont donnés à l'image : en opérant un travail de réduction de l'image, c'est comme s'il s'agissait pour Garrel de concentrer la sensation pour permettre à l'image de révéler son essence. Nous verrons ensuite que c'est par le modèle de la lyrique amoureuse que semble s'incarner

ici est moins une étude phénoménologique qu'une tentative d'interprétation de la nature du geste garrélien. Par ailleurs, l'analyse des processus de figuration chez Garrel, et en particulier des corps sous l'angle de la problématique présence/absence, dans une filiation lyotardienne, a déjà été faite de façon assez complète par Thibault Grasshoff. Nous nous concentrons donc sur la notion de « croyance ».

⁶³ Rappelons l'ouverture du *Manifeste du surréalisme* de 1924 : « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. » qui pose la nécessité d'une nouvelle croyance pour révéler la réalité cachée du surréel. *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 311.

⁶⁴ Nous n'étudierons pas ce film, mais le titre *Le révélateur* nous semble aussi devoir beaucoup au vocabulaire de Breton et à l'idée de la poésie comme révélatrice du surréel.

⁶⁵ A. Breton, « Le merveilleux contre le mystère », *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1999, p. 658.

pour Garrel le pouvoir de l'image de refaire un monde. Nous terminerons notre étude en montrant comment cette valeur de l'image passe moins par une symbolisation que par un travail du matériau qui fait de l'image une expérience sensible pour le spectateur, gage d'authenticité du réel.

3.1.2.1. Une esthétique de la pauvreté pour donner les pleins pouvoirs à l'image

Il nous semble que le lyrisme de Garrel naît en partie d'un travail de réduction de l'image. En visant une sorte de « pureté » de cette dernière, avec tout ce que ce terme peut comporter d'utopique et d'ambigu, tout se passe comme si l'image était travaillée par l'élagage de ses éléments adventices pour obtenir une sorte de précipité chimique permettant de faire apparaître une essence du réel. Cette réduction prend chez Garrel la forme d'une esthétique de la pauvreté, qui apparaît comme moyen idéaliste de viser une essence des choses en passant par un régime mythique de l'image. Si l'on peut retrouver les principes d'Epstein dans cette approche de l'image, la notion d'« abstraction lyrique⁶⁶ » de Deleuze semble pouvoir parfois s'appliquer à ce mouvement de réduction, qui s'oppose aux effets expressionnistes.

Dans une sorte de typologie de ces réductions, on peut commencer par noter l'utilisation du noir et blanc, préféré à la couleur dans les deux films que nous étudions, comme une façon d'approcher au plus près le processus d'apparition des corps, d'une façon plus brutale et crue que sous la séduction des couleurs. Nous y voyons aussi la référence et l'appel au cinéma des premiers temps, comme utopie disparue d'une enfance de l'art, d'un art pur, qui n'aurait pas été dégradé par la parole, par la communication, par l'ère de la guerre industrielle, par la subordination de l'image à des fins publicitaires, et de propagande. Le rêve garrélien est ainsi à la fois celui d'une image pure et d'une image déliée du régime du social. Nous reviendrons plus tard sur les implications mélancoliques de ce rêve quant au traitement du politique.

D'autre part, la lumière fait également l'objet d'un travail de réduction et de concentration. L'éclairage est principalement naturel, dans les scènes d'extérieur, mais aussi d'intérieur, dans des appartements où les fenêtres jouent souvent un rôle important. On peut penser dans les *Sunlights* à la scène de discussion à la fenêtre entre Jacques et Christa, le dernier plan sur Garrel après le suicide par défenestration de

⁶⁶ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 131.

Marie, ou encore, dans *Liberté, la nuit*, au nettoyage des vitres par Gemina. Les fenêtres sont à chaque fois l'élément central des pièces, comme la lumière est l'élément central de l'image. Quand l'éclairage est artificiel, il se donne pour tel, tout en restant dans un régime minimal, comme par exemple dans la scène de la grotte des *Sunlights*, éclairée à la bougie. La bougie est également l'image qui ouvre le film, éclairant le carton qui porte le titre⁶⁷. Elle revient par ailleurs comme seul éclairage dans un plan après l'arrivée de Lou Castel dans le film, où l'on entend Philippe Garrel dire « je fais ça pour faire un film de cinéma », en association avec une image où l'on croit distinguer la cuillère servant à la consommation de l'héroïne⁶⁸. La bougie prend alors un double rôle, d'outil d'éclairage et de préparation de la drogue, donnant par analogie l'idée d'une image comme « stupéfiant », selon une conception que l'on trouvait sous la plume d'Aragon dans sa définition du surréalisme comme « emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image⁶⁹ ». Rappelons aussi qu'Epstein employait le terme pour décrire le film, en théorisant de manière positive la parenté de celui-ci avec un état de conscience altérée : « Inscrivons donc encore, au crédit du film, qu'il constitue un stupéfiant, dénué de nocivité physiologique, travaillant de lui-même, sinon à éliminer, ce qui serait probablement dangereux, du moins à réduire l'usage d'un autre stupéfiant, celui-ci toxique, à des doses d'empoisonnement plus tolérable⁷⁰ ».

Par ailleurs, la proximité de ce dispositif d'éclairage récurrent chez Garrel avec les tableaux de Georges de La Tour, qui a été maintes fois relevée⁷¹, permet de développer l'idée d'une esthétique générale de la pauvreté. En effet, elle se fonde sur une logique générale de concentration, au-delà d'un goût pour le clair-obscur. Si chez de La Tour, le traitement de la lumière est décrit par Dominique Païni comme « concentration minimale et intense de la source lumineuse⁷² », cette logique vaut de façon générale pour les autres éléments représentés. Si l'on pense à un tableau comme *Job raillé par sa femme*, ou la *Madeleine à la veilleuse*, on observe que les corps sont

⁶⁷ Voir annexes, p. 21.

⁶⁸ *Sunlights*, 00:33:14. Le plan est trop sombre pour que nous en donnions une reproduction en annexe.

⁶⁹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1972, p. 82.

⁷⁰ J. Epstein, « Causes et fins », *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, *op. cit.*, p. 41. Epstein, grand consommateur d'alcool, théorisait également la nécessité pour le cinéaste au travail d'être dans un état altéré, afin de se dégager plus facilement du contrôle de la raison et de favoriser les révélations intuitives. Les adjuvants pouvaient en être l'alcool mais aussi la fatigue extrême.

⁷¹ Cette référence picturale est développée par Garrel lui-même dans l'entretien « Sur une bâche, dans une cour », *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 33 et suiv., ainsi que dans l'entretien avec Dominique Païni dans *Philippe Garrel*, *op. cit.*, p. 12.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

placés dans un décor à la fois pauvre et quotidien, où les éléments représentés sont minimaux : une chaise, une bougie, une table en bois, des vêtements usés. Ce traitement des intérieurs nous semble proche de la manière dont Garrel choisit de montrer toujours le minimum d'éléments, dans des intérieurs presque vides : un lit, le tiroir d'une commode, un verre d'eau. Ce choix de la réduction est aussi le signe d'une revendication de pauvreté, qui rend précieux le peu possédé.

Mais cette manière de représenter les hommes dans des décors minimaux recouvre selon nous également et plus profondément une affinité de Garrel avec l'alliage particulier que le peintre propose en traitant les scènes religieuses comme des scènes de genre⁷³. Chez Garrel, on observe un travail semblable, quoiqu'en un sens inverse pourrait-on dire, pour la réduction des situations à leur modèle mythique, selon ce que Deleuze appelait une « liturgie des corps⁷⁴ » : la nativité est ainsi la matrice originaire de sa façon de montrer la naissance de son enfant, qu'il porte dans ses bras sur la photographie filmée des *Sunlights*, la sainte famille apparaît en arrière-plan de son utopie de la famille à trois membres, et l'imagerie des saints à l'étude façonne certaines images de personnages masculins comme créateurs tourmentés, comme celle de Jacques assis à sa table dans une pièce noire faiblement éclairée⁷⁵. De la même façon, certains gros plans de visages de femmes reprennent les poses graves de déploration des visages féminins de la peinture religieuse⁷⁶. Si l'arrière-plan mythique est beaucoup plus explicite dans les films des années 1970, il subsiste néanmoins dans notre corpus le goût d'une sorte de liturgie païenne. Il nous semble ainsi qu'au-delà de la lumière à la bougie, c'est l'association du sacré et du profane qui intéresse Garrel, car c'est la voie d'un double mouvement de matérialisation du mythique dans la présentation du sensible, et d'un renouveau d'une sorte de croyance profane⁷⁷. C'est également le

⁷³ Nous pensons toujours à *Job raillé par sa femme*, ou à la *Nativité*.

⁷⁴ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 258.

⁷⁵ *Sunlights*, 00:23:42. Voir annexes, p. 21. Godard reprend également souvent cette référence iconographique dans ses autoportraits à la table de travail, par exemple dans les *Histoire(s) du cinéma*. Nous pensons au *Saint Jérôme* du Caravage ou aux représentations de Saint Paul par de Rembrandt.

⁷⁶ Un plan archétypal de cette iconographie pourrait être, hors de notre corpus, le plan sur Johanna Ter Steege pleurant dans le café, dans *J'entends plus la guitare*, qui pourrait nous faire penser aux larmes de la Vierge Marie évanouie dans la descente de croix de Van der Weyden.

⁷⁷ C'est une voie vers le lyrisme qu'on pourrait trouver étrange : on aurait plutôt tendance à accoler l'adjectif à une peinture plus tardive, dans une association avec le mouvement romantique. Pourtant, il nous semble que la peinture romantique, celle de Delacroix ou de Géricault, relève en fait davantage, dans le sillage hugolien, du registre épique que lyrique, et que l'association du lyrisme à la peinture du XIX^e siècle en raison de son appartenance au mouvement romantique ne va pas de soi. Cela ne veut pas dire que nous considérons la peinture du XVII^e siècle comme lyrique, mais que le lyrisme cinématographique de Garrel se base davantage sur un réinvestissement d'une veine intimiste que sur un élan épique.

moyen de faire acquérir à l'image une aura d'ordre mythique, de lui faire retrouver et incarner de façon paradigmatique l'essence des situations qu'elle montre, un corps à sa table, un visage triste.

Mais il s'agit aussi de redonner à l'image une aura *en tant qu'image*. Au-delà de la simple référence esthétique, il nous semble en effet que la peinture classique est un modèle de travail pour Garrel dans la construction d'une image iconique, comme singularité unique, *a contrario* du réseau filmique où les images sont encadrées par d'autres, mais aussi dans la fabrication d'une image qui puisse acquérir une puissance de présence comparable à un objet présent matériellement, comme un tableau dont on peut toucher la matière, alors même qu'elle n'est qu'un moment de temps, passant parmi d'autres dans l'immatérialité des particules de lumière.

Enfin, notons que le fait de travailler la lumière de façon naturelle ou réduite, est le moyen d'en montrer les puissances de façon particulièrement aiguë. Sans travail de tamisage et d'uniformisation, la pellicule encaisse les variations de la lumière dont le film porte les marques⁷⁸. On observe alors quelques sur-expositions, par exemple quand l'exposition est faite sur un corps devant une fenêtre qui fait alors apparaître l'espace extérieur tout blanc, et surtout des sous-expositions, soit quand il fait nuit, soit quand les scènes sont en intérieur, ou encore par l'effet des contre-jours comme dans le plan de Jacques au moment de son monologue à la sortie de la maternité. Dans les scènes en intérieur, on peut mentionner le plan d'Anne Wiazemsky très sous-exposée avant qu'elle ne parte avec Jacques Doillon⁷⁹, ou la fameuse scène de la grotte qui tire vers un noir complet. Dans *Liberté, la nuit*, on peut penser au panoramique dans l'appartement de Gémina, qui suit Jean sortant de l'obscurité de la pièce pour rejoindre la jeune femme près des fenêtres. Son visage apparaît alors. La lumière ainsi traitée est la façon d'approcher au plus près et essentiellement la matière des corps, leur apparition et leur disparition, dans une présentation sensible et concrète par « les grains dansants [qui] vont prendre corps⁸⁰ ». Si nous ne reviendrons pas en détail sur le sens existentiel et métaphysique de ce travail de la lumière dont l'étude de Thibault Grasshoff propose un développement détaillé dans la perspective des problématiques de la mort et de la survivance⁸¹, nous insisterons sur la part magique de l'image conçue de façon

⁷⁸ Voir annexes, p. 22.

⁷⁹ *Sunlights*, 01:55:22. Voir annexes, p. 23.

⁸⁰ G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 261.

⁸¹ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, *op. cit.* Il traite ces problématiques sous l'angle phénoménologique de l'étude des processus de figuration.

essentielle comme puissance d'apparition, faisant passer de l'invisible au visible, et qui « redonne le monde et le corps à partir de ce que signifie leur absence », pour citer à nouveau la formule deleuzienne, à partir du pouvoir propre du *medium*.

Par ailleurs, si l'on peut observer un mouvement d'assombrissement général de la lumière dans les *Sunlights*, comme en opposition à l'artificialité évoquée par le titre, *Liberté, la nuit* propose des séquences dont la luminosité témoigne de ce que Deleuze appelait l'« abstraction lyrique ». Il la définissait à partir de Sternberg comme le jeu de la lumière avec le blanc⁸², là où l'expressionnisme organisait la lutte entre les ténèbres et la lumière. Dans *Liberté, la nuit*, certaines scènes semblent mettre en œuvre une telle configuration, en resserrant les propriétés de l'image sur la dialectique du blanc et de la transparence de la lumière, autour du motif du drap. Le plan sur Christine Boisson dans le lit fait ainsi apparaître l'aplat blanc du drap sur le mur blanc éclairé, dans une épure absolue du décor comme écran de projection. Par ailleurs, une scène de dispute avec Jean montre le couple contre le mur blanc de la maison, recouvert par intermittence par un drap battant au vent⁸³. Dans son analyse de la scène, Nicole Brenez montre d'abord comment le rectangle blanc du drap succède à celui de la lettre dans les draps du plan précédent, qui en faisant apparaître l'écran dans le plan, « dérive la fable du côté des formes⁸⁴ ». Puis dans le plan du drap, elle montre le nouage de l'intensification des affects par le masquage intermittent de la scène qui provoque une perturbation douloureuse de la perception, et l'« aveuglement⁸⁵ » de l'écran blanc qui masque l'image, en condensant et en objectivant « les propriétés matérielles du dispositif⁸⁶ » du cinéma. L'« abstraction lyrique » de la scène propose alors par le dispositif de concentration de l'image autour de ses propriétés minimales, de la lumière et de la surface blanche, une figuration de des conditions de possibilité du cinéma.

Pour finir sur les processus de réduction de l'image, nous pouvons observer le rôle particulier joué par le traitement du son. On distingue deux voies principales : un travail sur le muet d'une part, qui produit un renforcement des pouvoirs propres de l'image visuelle, et un traitement du son comme bloc autonome de sens d'autre part, comme véritable image, au sens poétique. On peut subdiviser le premier point. Parfois

⁸² G. Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 131 et suiv.

⁸³ Voir annexes, p. 23.

⁸⁴ N. Brenez, « Le premier plan », *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 362.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 363.

⁸⁶ *Ibid.*

c'est seulement le son direct qui est supprimé au profit de la musique, comme c'est le cas du plan de Christine Boisson dans les draps, où la contemplation de l'image n'est pas perturbée par les sons provenant de l'espace diégétique du plan, parfois. Parfois, l'image est suspendue par une absence totale de son, dans un véritable régime muet, comme c'est le cas dans les *Sunlights*, qui jouent souvent de la référence à un cinéma des premiers temps. La séquence où Marie mange la fleur⁸⁷, qui rappelle le plan de Chaplin des *Lumières de la ville*, est ainsi muette, jusqu'à ce que l'on distingue une sorte de son de mastication, dont le caractère très peu naturaliste fait penser au procédé de post-synchronisation dans ce qu'il avait pu avoir de maladroit dans l'histoire du cinéma. L'absence de son, en citation d'un film muet, est ici d'abord clairement signe vers une innocence de l'image, d'une image en laquelle le spectateur pourrait avoir confiance comme authentique. Nous reviendrons sur ce point. Mais le caractère muet, qui est utilisé plusieurs fois dans le film, fait surtout sortir l'image d'un régime sémantique narratif et provoque un décrochage focalisant le spectateur sur l'image visuelle. L'image muette est le moyen de la sortie complète du régime discursif, dans la disparition de la possibilité même du langage, pour adopter un mode perceptif sensible. Dans la scène, la concomitance de ce procédé avec la tonalité de fantaisie amoureuse et enfantine, appelle une dimension onirique, celle d'un monde où les personnages feraient des choses fantaisistes, dans un régime qui n'est plus celui du réel rationnel, mais d'un surréel bretonien. La scène précédente est en cela comme une préparation à cet envol, par son très long moment de dialogue composé des deux seuls mots « incroyable, merveilleux ». Le merveilleux est ce que Breton opposait le mystère⁸⁸ pour libérer la « vie émotionnelle des mots » en les appréciant sous un angle « affectif⁸⁹ ». De même, Garrel semble tenter de libérer la vie émotionnelle de l'image. On peut ainsi repérer dans cette scène une adhésion totale à l'image, loin de la critique du spectaculaire, car l'image est ici construite et voulue comme innocente. Le lyrisme de Garrel se révèle ici non critique, provenant d'une confiance en l'image, en tant que celle-ci serait authentique, purement sensible dans un régime de réalité délié des

⁸⁷ La séquence est composée de plusieurs plans dans le même axe sur le visage de Mireille Perrier : d'abord un plan épaule, sur lequel un fondu fait disparaître le son, puis un gros plan à 01:19:33, qui comporte deux coupes, et enfin le très gros plan sur les yeux et la bouche de l'actrice à 01:19:57 où elle mange la fleur. Voir annexes, p. 24.

⁸⁸ « Le merveilleux contre le mystère », *op. cit.*, p. 653-658. Le texte est une charge contre le symbolisme comme hermétisme. Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur cette opposition qui nous semble opératoire pour analyser une ambiguïté de Garrel.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 658.

connexions rationnelles produites par le monde du social, et construite dans la recherche d'un geste originaire du cinéma des premiers temps⁹⁰. Se priver des moyens modernes, en l'occurrence du son synchrone, rejoint alors la revendication d'une esthétique de la pauvreté, permettant de concentrer l'image sur une puissance essentielle : la beauté d'un visage de femme.

On peut également analyser sous l'angle de l'intensification de l'image sonore, certains blocs de paroles qui sont traités de façon autonome comme paroles « intransitives⁹¹ » pour reprendre un concept de Thierry Jousse. En effet, ils deviennent pour nous de véritables images au sens poétique. Dans les *Sunlights* par exemple, le personnage de Bonnaffé est le porte-voix, pourrait-on dire, de nombreux monologues que l'on peut envisager comme des sortes de poèmes, car ils se présentent comme entités langagières propres, à la fois dans le sens de leur contenu, et dans leur traitement formel au sein du film. Ils entretiennent en effet avec les événements auxquels ils se réfèrent un rapport très distendu au plan narratif, constituant un régime de sens à part, puisqu'ils disent un espace qui n'appartient pas au film mais qui apparaît comme image mentale. D'autre part, les monologues de Bonnaffé sont montés de façon paratactique, en rupture avec l'espace narratif. Leur lyrisme nous semble extrêmement proche du premier surréalisme, celui de l'écriture automatique des *Champs magnétiques*, et notamment de leur tonalité mélancolique. Une des phrases de Jacques Bonnaffé : « J'ai cessé d'être puritain et je me suis retrouvé sur une route fraîche comme les fleurs et le givre qui se pose sur les livres et l'amour qui vient » en est un bel exemple. Elle propose dans une grande simplicité du vocabulaire un assemblage d'images naturelles, les fleurs et le givre, avec un espace conceptuel, les livres et l'amour, articulé par l'idée de mouvement que donnent l'image de la route et la relative « qui vient ». Cette idée de mouvement est complétée par l'image sensible d'un printemps de renouveau où la fleur perce sous le givre de l'hiver. L'enchaînement en zeugma des propositions produit une hésitation grammaticale qui donne un effet de fluidité musicale qui pourrait faire penser à Verlaine si ce n'était la thématisation rimbaldienne de la route et de l'éveil. La

⁹⁰ Nous reviendrons en deuxième partie sur les implications de ce positionnement par rapport aux enjeux politiques que les films tentent de poser.

⁹¹ Thierry Jousse, « Garrel, le prophète et le scribe », *Cahiers du cinéma*, 533, mars 1999, p. 31. Il utilise ce concept à propos de la première période de Garrel, en dessinant le passage d'une parole de type johannique à une parole paulienne. Pour nous, si cette partition est tout à fait juste, elle n'est pas strictement chronologique, on peut voir un balancement de ces deux conceptions coexister dans plusieurs films, et non seulement au niveau de la parole, mais au niveau du fond idéologique de la conception de l'art.

comparaison « fraîche comme » pourrait quant à elle presque s'insérer dans la liste des « beau comme » de Lautréamont, que Breton prenait comme exemple dans le *Manifeste*⁹² puisqu'elle réunit des éléments dont l'analogie n'est pas évidente. Par ailleurs, les monologues de Bonnaffé sont souvent dits très rapidement, sans réelle ponctuation, ce qui les rapproche des « coulées verbales⁹³ » de l'écriture automatique surréaliste. Cet effet est renforcé par le jeu anti-naturaliste de Bonnaffé qui dit le texte au lieu de le jouer, ce qui donne l'impression que le personnage est traversé par le texte. Citons encore le premier monologue qui s'ouvre sur une image énigmatique de rêve :

Il est 5h du matin je suis dans un sous-sol aux murs de béton éclairé par des néons. Sur la table devant moi il y a un petit singe ensanglanté au bras cassé, un enfant vient de naître, une sage-femme le lave sous un robinet, je le prends dans mes bras, je suis assis près d'un évier en faïence, la sage-femme me laisse seul avec le petit garçon, nul ne vient combler le vide immense qu'il crée autour de lui, c'est un hasard qui l'a laissé là sans attrait pour personne. Je rentre me coucher je suis fatigué sa mère est encore sous anesthésie. Je viens de toucher l'extrémité du monde. Quelques jours plus tard je remonte avec l'enfant dans la voiture d'un ami l'allée centrale de la maternité la voiture prend le tournant au carrefour du boulevard de l'hôpital, la vie commence ici cette allée de platanes, ces grands bâtiments municipaux, c'est le commencement de la mémoire, début d'une vie...

Jusqu'à la référence à l'enfant, les éléments visuels se présentent comme pures images cauchemardesques, vision qui rappelle le principe rimbaldien des *Illuminations*, de voir autre chose à la place d'une chose. Puis le texte ne cesse de lier des éléments précis appartenant à l'ordre du réel concret, l'évier en faïence, l'anesthésie, les grands bâtiments municipaux, avec des énoncés abstraits, « l'extrémité du monde », le hasard qui laisse l'enfant « sans attrait pour personne », le « commencement de la mémoire ». L'enchaînement des phrases en parataxe propose alors une énumération de visions, d'états émotionnels, d'intuitions, qui appartiennent à des champs différents, le réel concret et la vie intérieure, qui ne sont pas connectés logiquement sur le mode du symbolique mais présentés ensemble. On est ainsi dans un régime poétique tel que le souhaitaient les surréalistes, le rapprochement de réalités éloignées, qui fait voir dans le réel ce qu'il cache, le surréel : une allée de platanes qui fait entrer dans la mémoire par exemple. Un autre monologue de Jacques liera également deux plans différents plus tard dans le film : il relate une scène où des policiers et des journalistes pourchassent Marie terroriste, sur le mode d'un commentaire sportif, ce qui provoque un effet d'ironie tragique, comme la satire d'un monde où tout, même le pire, devient spectaculaire. Notons qu'ici le monologue n'est plus proprement lyrique, mais adopte

⁹² A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 339.

⁹³ A. Breton, « Le Merveilleux contre le mystère », *Œuvres complètes*, vol. 3, *op. cit.*, p. 656.

le mode distancié de l'humour noir, qui pourrait faire penser au versant Dada du premier surréalisme. Cette manière de dire un texte en monologue, parce qu'elle est une convention théâtrale, est étrange au cinéma : elle appartient à un régime de représentation irréaliste, accepté au théâtre mais qui au cinéma rompt radicalement la vraisemblance. Le texte s'assume ainsi comme morceau autonome, délié du régime réaliste du récit. L'image sonore apparaît alors comme image mentale, qui délivre une vision sur un modèle proche de la voyance rimbaldienne. L'image visuelle cinématographique, qui montre simplement le récitant, est mise alors en retrait au profit du poème sonore comme puissance de création visuelle d'images.

On peut ainsi voir à l'œuvre en ce qui concerne le bloc sonore une logique de réduction qui complète celle de l'image du régime visuel : en plus du travail classique de la bande sonore en rapport avec l'image, le son direct et les dialogues notamment, Garrel travaille le bloc sonore comme choix radical. Soit le son est enlevé quand l'image se donne comme puissance pleine, qu'il s'agisse d'un effet de focalisation ou d'un refus de redondance, soit les blocs sonores acquièrent en propre un statut d'image poétique, allant jusqu'au traitement du texte comme véritable poème.

3.1.2.2. *La question de la croyance en l'image : la lyrique amoureuse*

Si Garrel travaille à construire un régime poétique de l'image en général, le cœur de son lyrisme est la tradition de la lyrique amoureuse, qu'il travaille à partir du motif récurrent du visage de femme, auquel *Les hautes solitudes*⁹⁴ avaient donné un déploiement inédit. Les plans sur le visage féminin constituent en effet des échappées par rapport à l'espace narratif, qui semblent concentrer les puissances émotionnelles de l'image, à la fois dans la figuration des affects, mais aussi dans une perspective idéaliste d'atteindre une essence de l'être. Au sein de cette figuration, le gros plan en particulier apparaît comme un horizon vers lequel tendent les films, comme concentration des enjeux de son cinéma, et notamment la question de la croyance en l'image.

Epstein avait en particulier théorisé le gros plan comme l'« âme du cinéma »⁹⁵, notamment parce qu'il provoquait un effet d'« hypnose »⁹⁶ : « On ne s'évade pas de

⁹⁴ P. Garrel, *Les hautes solitudes*, 1974. Le film est constitué principalement de plans documentaires sur le visage de Jean Seberg.

⁹⁵ J. Epstein, « Grossissement », *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁶ *Ibid.*

l'iris. Autour, le noir ; rien où accrocher l'attention⁹⁷ ». Si le gros plan est défini par rapport à la narration comme « le drame en prise directe », qui donne un accès visuel direct au sentiment ou à l'affect sans le truchement du langage, il est ailleurs défini comme ce qui s'évade complètement de l'espace narratif : la partie du corps montrée en gros plan, parce qu'elle est « isolée de la communauté organique », prend un caractère d' « autonomie »⁹⁸ et de monde en soi. Dans les deux cas, le gros plan provoque une intensification de l'émotion sur le modèle de la sensation : Epstein écrit ainsi qu'il « modifie le fonctionnement du système nerveux⁹⁹ ». Les gros plans sur les visages de femmes chez Garrel semblent présenter de telles qualités hypnotiques en s'autonomisant comme mondes. Cette autonomisation nous apparaît liée à un effet de sublime, défini par Lyotard¹⁰⁰, comme ce qui échappe à la fois aux catégories fondamentales de l'espace et du temps et aux catégories imaginatives, mais à la perception rationnelle, qui se fait sur le modèle du langage articulé. Le visage de femme apparaît alors comme un monde en soi, à l'écart des catégories du monde ordinaire, et proposant une voie d'accès à l'être.

Le gros plan muet montrant Mireille Perrier avec la fleur semble incarner toutes ces dimensions. Si sa dimension muette accentue la sortie du monde articulé, elle rapproche aussi la perception du plan de l'état amoureux où la contemplation absorbe toutes les facultés : on n'entend plus ce que dit l'autre, on ne fait que le dévorer des yeux. Ainsi, au début de la séquence, Mireille Perrier parle, a l'air d'interpeller, son visage est traversé d'expressions diverses, mais au lieu de chercher à lire, à interpréter cette image muette et les variations des états sensibles qui affleurent sur le visage, on ne fait que contempler et expérimenter sensiblement cette image. On pourrait rapprocher ces gros plans sur les visages d'une esthétique poétique du blason, laissant le temps à l'œil de contempler un par un les détails du visage féminin comme objet esthétique. Mais là où le blason poétique ressaisit le visage, l'enregistrement cinématographique éloigne la représentation symbolique au profit d'une présentation matérielle. La machine de la caméra enregistre le visage sans le ressaisir dans un

⁹⁷ *Ibid.*, p. 98. Précisons que dans ce texte, Epstein développe l'idée d'un gros plan en mouvement, le gros plan immobile lui paraissant un contre-sens par rapport aux propriétés spécifiques du cinéma. Néanmoins, on peut observer dans ses films quantité de gros plans fixes, notamment sur les visages, comme cela apparaît chez Garrel.

⁹⁸ « L'intelligence d'une machine », *ibid.*, p. 256

⁹⁹ « Grossissement », *ibid.*, p. 99.

¹⁰⁰ J.-F. Lyotard, « De deux sortes d'abstraction » dans *Textes dispersés I, Esthétique et théorie de l'art*, *op. cit.*, 2012.

dispositif de représentation mais en le captant dans sa seule présence, ce qui reproduit le mouvement lyrique où en littérature, le je se dissout dans la sensation de l'extériorité, et sort de l'intériorité comme monde clos qui subsume le réel. La caméra qui filme est alors comme le mouvement de ce désir, où l'image se projette vers le corps réel filmé, dans l'espoir d'en saisir un fragment essentiel. De la même manière que l'on voyait une poésie qui diffracte sa voix dans les parcelles de réel au lieu de récupérer le monde dans l'intériorité du je, l'image de Garrel cherche à abolir la frontière avec le réel pour l'atteindre au lieu de le reformuler. Quand Garrel déclare qu'il « lâche la narration¹⁰¹ » quand il filme un visage de femme, il témoigne de ce mouvement d'abandon de la ressaisie symbolique.

Le visage de l'actrice est le point de bascule entre l'espace du réel du film et le réel extérieur à lui : de manière générale, le dispositif du maintien de l'ambiguïté au moment du tournage où l'actrice ne sait pas si la caméra tourne ou non, tout comme la méthode de la prise unique, sont des moyens de laisser ouvert le film sur ce qui l'excède, et en l'occurrence sur une vie intérieure féminine qui apparaît chez Garrel comme un mystère, au sens fort du terme, en même temps que voie d'accès à une vérité. Garrel en fait le nœud central de tous les enjeux existentiels, en même temps que le centre de son lyrisme cinématographique, en suivant l'espoir rimbaldien de « *posséder la vérité dans une âme et un corps*¹⁰² ».

À la fois le geste du film s'apparente alors au mouvement lyrique de désir, et le gros plan féminin cristallise le sens de l'amour fou bretonnien, comme événement irrationnel, qui crée un nouveau monde. On peut noter l'axe légèrement plongeant du plan, et les yeux levés de Mireille Perrier, qui à la fois polarisent le regard sur l'œil comme lieu traditionnel de l'accès à l'âme, et comme aspiration vers le haut, dans un mouvement mystique. Une formulation d'Epstein semble décrire parfaitement le plan dans une confusion entre l'œil de la caméra et celui du visage filmé : « Dans le puits de la prunelle, un esprit forme ses oracles. Cet immense regard, on voudrait le toucher, s'il n'était chargé de tant de force peut-être dangereuse¹⁰³ ». Se trouve incarné dans le gros plan de visage chez Garrel, à la fois la dimension magique de l'enregistrement cinématographique qui touche à l'être, et celle de l'amour fou qui donne accès à une vérité du monde. Ces plans se présentent alors comme des gestes de dévotion, de

¹⁰¹ *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 55.

¹⁰² A. Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 280.

¹⁰³ J. Epstein, « L'intelligence d'une machine », *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, op. cit., p. 256.

mystique matérielle de l'amour, où apparaît au plus haut point la croyance en deux promesses, celle de l'amour et celle d'une image authentique. C'est ainsi par la lyrique amoureuse du plan de visage que Garrel semble faire sienne la volonté qu'Epstein formulait dans l'article « Ciné-mystique » : « Je veux, intransigeant, l'Être¹⁰⁴ ».

Dans la déclinaison des plans de visages de femmes par Garrel, on peut observer certaines ambiguïtés dans les plans plus larges. Si le plan que nous avons décrit propose sur une tonalité euphorique un moment de plénitude de l'image dans la figuration de l'amour, les autres déclinaisons du visage féminin, gai, triste, préoccupé, rêveur, souffrant, composent une palette plus complexe en même temps que plus sentimentale des différents états existentiels du sujet. On peut penser au premier plan sur Mireille Perrier, au début du film, juste après le carton « Les ministères de l'art », qui présente une version mélancolique du gros plan à venir. Dans ce plan, l'actrice apparaît davantage tournée en elle-même, dans une opacité que le plan semble chercher à briser. Le mystère prend la forme d'un hermétisme, sur le modèle d'une « haute solitude ». Dans *Liberté, la nuit*, les plans qui se concentrent sur le visage d'Emmanuelle Riva font passer de l'émotion joyeuse du premier plan dans la maison au regard caméra empli de larmes du moment de la séparation avec Jean. On s'écarte alors du lyrisme de l'amour fou qui apparaissait dans le gros plan de Mireille Perrier, au profit d'un lyrisme plus sentimental, qui présente une déclinaison d'états affectifs. Il y a là une pratique qui pourrait s'apparenter à celle du peintre, où le motif se décline à l'infini¹⁰⁵, en une étude visant une exhaustivité impossible. Un mouvement semblable de recherche apparaît chez Garrel, qui reconduit l'effort de trouver une vérité de l'être mais dans une perspective quasiment documentaire.

Dans les *Histoire(s) du cinéma*, Godard propose une lecture du traitement des visages de femmes en peinture, qui nous semble éclairer alors une certaine ambiguïté chez Garrel. Il analyse en effet le passage de la peinture classique à la peinture moderne, de Vinci à Manet, comme un basculement dans la représentation du personnage par rapport au monde, opérant la transformation d'un regard pour soi de la femme, à un regard qui se tourne, en son intérieur, vers le monde :

Jusqu'à ce peintre [Manet], la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos, les célèbres et pâles sourires de Vinci et de Vermeer, disent d'abord moi, moi, et le monde ensuite, et même la femme à l'écharpe rose de Corot ne pense pas ce que pense l'Olympia, ce que pense Berthe Morisot, ce que pense le barmaid des Folies-Bergère, parce que le monde enfin, le monde

¹⁰⁴ J. Epstein, « Grossissement », *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁵ Garrel évoque lui-même son intérêt pour la répétition du motif à partir de la peinture d'Ingres. Voir *Philippe Garrel*, Studio 43, *op. cit.*, p. 15-16.

intérieur a rejoint le cosmos, et qu'avec Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinéma¹⁰⁶.

Chez Garrel, si l'enjeu du visage de femme et de son regard comme enjeu du rapport au monde est central, il nous semble qu'il se tient justement sur le seuil de la bascule soulignée par Godard : la femme reste encore présentée comme monde intérieur énigmatique et séparé. Si cette représentation peut s'interpréter à la lumière d'une reformulation romantique positive de l'image médiévale de la femme sorcière parce qu'elle désire, on peut se demander si chez Garrel, le monde qu'offre la femme est un monde de l'amour séparé ou s'il fait monde avec son extériorité, comme force de transformation du réel, sur le modèle bretonien. Là réside une hésitation chez Garrel. Le fait qu'il représente très souvent l'amour au prisme de sa fin semble poser une limite très nette à la possibilité d'un amour fou créateur. En effet, dans les *Sunlights* la femme se détruit par la drogue¹⁰⁷ ou ne résiste pas à la résolution par le suicide, et dans *Liberté, la nuit*, si c'est l'assassinat qui rompt l'histoire d'amour, cette dernière est montrée bien avant comme courant à sa perte, dans une représentation essentialiste de l'incompréhension entre les sexes, opposant à Gemina qui cherche une sorte de fusion passionnelle, la figure de Jean qui reste hantée par son histoire, à la fois intime et politique. Le lyrisme des plans sur les femmes chez Garrel nous semble ainsi ou bien celui du moment de l'amour fou, construit par les plans qui extraient la femme du reste de l'histoire, en se concentrant par exemple sur son visage dans le cas du gros plan sur Marie, ou en produisant une stase comme dans le plan sur Christine Boisson dans les draps, ou bien un lyrisme sentimental ou pathétique, comme dans les visages malheureux des femmes de *Liberté, la nuit*. À la dévotion émerveillée répond alors un lyrisme mélancolique de la douleur.

Il semble ainsi que la femme chez Garrel est certes promesse absolue d'amour qui traverse les classes, les oppositions politiques, les conditions matérielles difficiles de l'existence, promesse d'un « amour fou » au sens de Breton, mais que cet amour n'a pas les ressources de tenir la promesse : il meurt de drogue, de trahison, de douleur, d'asymétrie. La force lyrique de la captation du visage féminin par Garrel semble tirer ainsi son intensité de la qualité de cette croyance, à la fois désespérée mais qui ne peut

¹⁰⁶ *Histoire(s) du cinéma*, DVD Gaumont, chapitre 3A « La monnaie de l'absolu », 00 :11 :22.

¹⁰⁷ Même lorsque cette destruction est rédimée par une désintoxication, comme dans le cas de Christa, il n'est plus possible de recommencer l'histoire d'amour, il est trop tard, comme le dit son personnage à Bonaffé.

que se redonner sans cesse, en la promesse de l'amour. Le visage de femme est le lieu où doit résider la dernière naïveté, la dernière possibilité d'une croyance, qui permettrait de s'arracher au monde du soupçon, de la répression, de la difficulté à vivre et à travailler. En arrière-plan de cet espoir apparaît une critique forte sur le plan politique, issue du surréalisme : la force destructrice de la société sur l'amour. Mais là où Breton notamment choisit de faire de l'amour fou le guide suprême dans le présent, Garrel le montre, pour reprendre une expression d'Azoury, comme « vu dans le halo du déjà passé ». Son lyrisme nous semble ainsi plus proche d'un romantisme de la perte que du constructivisme surréaliste. Le reproche que fait Gémina à Jean : « ce que je sens moi ça éclaire pas ta vie, ça sert à rien, c'est dommage¹⁰⁸ » résume pour nous cette tentative manquée de la construction d'un amour fou au sens surréaliste : un amour comme alliance de deux êtres qui s'éclairent l'un l'autre et perçoivent le monde ensemble.

C'est pourquoi nous ne sommes pas totalement d'accord avec Thibault Grashoff lorsqu'il décrit le cinéma de Garrel comme révélant que « tout engagement politique se situe déjà dans la transformation — ou l'invention — des rapports amoureux, l'amour relevant lui-même, en soi, du politique¹⁰⁹ ». Si bien sûr les films de Garrel montrent l'amour dans les conditions matérielles de son existence, son lyrisme extrêmement intense tend à garder très pure l'image de l'amour fou qui apparaît comme une sorte de hors-monde. Qu'il soit une force et la seule promesse qui vaille, n'empêche pas qu'il finit par mourir, vaincu quand le monde y pèse trop lourdement, que ce soit par les implications de l'engagement politique dans *Liberté, la nuit*, ou par les difficultés à vivre dans une société désenchantée, dans les *Sunlights*. Pour nous, cet échec provient aussi du principe sur lequel Garrel fonde sa figuration de la femme. Cette figuration fixe alors la beauté de la femme comme image immobile, dans la beauté du bonheur ou de la douleur, d'une façon qui semble finalement s'opposer au modèle dialectique de la beauté posé par Breton comme « explosante-fixe¹¹⁰ ». On peut également penser à la manière dont Epstein préférait l'usage du gros plan en mouvement, comme manifestation de la dynamis de la vie¹¹¹. L'amour fou ne peut alors être figuré que comme monde séparé, et lorsque qu'il se trouve confronté avec le monde et mis en danger, l'articulation avec les problématiques politiques est mise en retrait au

¹⁰⁸ *Liberté, la nuit*, 01:11:25.

¹⁰⁹ T. Grashoff, *Esthétique de la survivance*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁰ À cette première expression double s'ajoutent les deux autres « érotique-voilée » et « magique-circonstancielle ». *L'amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 687.

¹¹¹ « Grossissement », *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 95 et suiv.

profit d'une représentation mélancolique qui essentialise la perte de cet amour pour maintenir le lyrisme du désir dans l'image de la femme.

Si le lyrisme de Garrel est puissant dans sa représentation de la femme, c'est ainsi parce que le film s'efforce de le maintenir coûte que coûte comme promesse absolue, comme désir, même sous la forme d'une mélancolie et d'une déploration de sa perte. Nous reviendrons plus tard précisément sur la façon dont cette figuration se fait parfois au prix d'une mise en retrait du politique, pour voir à présent comment à ce lyrisme idéaliste peut répondre un lyrisme matériel, qui s'appuie sur une logique de sensation.

3.1.2.3. Le lyrisme du matériau : l'image comme preuve d'authenticité pour le réel

Si nous pouvons parler d'un idéalisme de Garrel, dans le fait de croire au pouvoir de l'image de révéler l'essence des choses et des êtres, et qui apparaît de façon exemplaire autour de la problématique de l'amour, un autre aspect semble témoigner paradoxalement d'une approche matérialiste de l'image en tant que matière. Cette voie prend en charge un autre type de lyrisme, moins subjectif et davantage dialectique, où l'image donne moins accès par transparence à une essence présupposée, qu'elle ne construit matériellement la vision, au sens rimbaldien. C'est alors l'arrimage à la matière concrète de l'image qui se constitue comme preuve de l'authenticité de ce qui est figuré.

Dans un monologue de Jacques dans les *Sunlights*, un détail du texte, qui sera repris plus tard, nous semble essentiel. Jacques rapporte une question de Marie : « qu'est-ce qui me prouve ? », en réponse à son « c'est moi », tautologie du langage ordinaire qui se trouve alors remise en doute¹¹². Puis dans la scène suivante, qui termine la séquence commencée avant le monologue de Jacques, où Gracq propose le pistolet à Marie, la même question est redite, directement cette fois par Marie elle-même, quand elle remonte le pont au-dessus des rails en pleurant. À ce deuxième moment, la question n'a plus de référence, comme si elle s'élargissait : qu'est-ce qui me prouve que je suis moi, qu'est ce qui me prouve que ce monde est le monde réel, qu'est-ce qui me prouve

¹¹² *Sunlights*, 01:55:08 : le texte dit par Bonnaffé est : « [...] “n'ayez pas peur, dis-je en rentrant, c'est moi”, Marie tient dans son coin un pistolet noir qu'elle est en train de recharger, “et qu'est-ce qui me prouve ?” qu'elle me dit. »

que mon choix est juste. Si cette interrogation nous semble directement issue des propositions primordiales de Rimbaud et Breton, le « Je est un autre », repris par « qui suis-je, ou plutôt qui je hante¹¹³ ? », ce doute sur le moi, qui se redouble du doute sur les structures du réel telles qu'elles sont envisagées par la rationalité, est repris par Garrel à sa manière dans une interrogation générale sur l'authenticité qui a ici une résonance politique forte : à son travail sur la porosité entre le rêve et le réel, sur la mémoire comme coexistence du passé et du présent, se sur-imprime dans les *Sunlights*, de façon particulièrement pathétique, la question de la perte d'authenticité dans l'époque d'impasse politique des années 1980 sur un plan politique. La question de Marie peut formuler à la fois une sensation de perte de sens et de repères au moment où elle se trouve prise dans une addiction à l'héroïne et dans le monde de la lutte armée, et la problématique générale de l'engagement politique dans l'ère post-1968. À quoi se raccrocher, à quoi faire confiance dans un réel oppressif, alors que les êtres meurent, que les systèmes politiques s'effondrent, que la gauche n'est plus la gauche, que la société est invivable.

Si la première réponse reste l'amour comme possibilité de recréer un monde, la deuxième réponse serait donnée par Garrel par l'objet du film, c'est-à-dire le film moins comme objet esthétique que comme travail de la matière, comme précipité d'un réel tel qu'on l'expérimente. La trace authentique du film se constitue alors comme repère. Par l'impression des choses sur la pellicule, il s'agit d'en garder la trace et la preuve de l'existence, et si ces choses ou ces êtres sont disparus, d'en faire revivre des fantômes. Tel est l'enjeu du film comme procédé physique. Le travail de la pellicule retourne ainsi l'illusion imitative de l'art en « lyrisme du matériau » pour reprendre l'expression de Youssef Ishaghpour : ce qui est sur la pellicule existe, et constitue un réel authentique. Tout comme les mots assemblés de la poésie surréaliste étaient créateurs de réalité, le film prend en charge le réel dans sa matière, pour constituer la sensation matérialisée comme expérience vitale.

On peut considérer un grand nombre d'aspects du travail garrélien de la pellicule sous cet angle, notamment le travail de la lumière sur les corps, étudié par Deleuze et développé par Grasshoff. L'esthétique de la pauvreté que nous avons relevée chez Garrel va également dans ce sens, faisant des chutes de pellicule ou des émulsions abîmées, la matière première des films dans une matérialisation de la nature fragile des

¹¹³ A. Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 647.

traces du passé, de la mémoire, du travail de destruction du temps sur le corps du film, ainsi que la trace concrète des difficultés matérielles à faire des films pour les cinéastes. Cela a été déjà amplement commenté de façon satisfaisante¹¹⁴, mais nous pouvons néanmoins ajouter une remarque sur la question de la conservation des ruptures de pellicule et des fins de bobines. Il nous semble qu'il y a dans cette pratique, dont Garrel parle aussi comme le fait de « donner la sensation [...] qu'il manque un bout de film¹¹⁵ », une matérialisation très forte de l'idée de séparation, au sens existentiel et politique que lui donnait Guy Debord¹¹⁶. Fabrice Revault d'Allones en fait le centre de son article¹¹⁷, mais en rapprochant la notion du thème de la rupture amoureuse, sur un plan individuel, à propos duquel il joue du sens propre et figuré de l'expression « au bout du rouleau ». Il en donne également une lecture symbolique sous l'angle de la séparation métaphysique de la vie et de la mort. Mais cette approche ontologique manque selon nous le versant politique de la séparation comme dispositif produit par le pouvoir. Si l'amour meurt par exemple, c'est aussi qu'il est vaincu par les conditions de l'existence, l'impasse politique qui rejoint la difficulté à vivre. Dans les *Sunlights*, ce mode de présentation de la pellicule matérialise l'échec généralisé des histoires d'amour et des modes d'implication politique montrés dans le film, et dont l'épisode du réalisateur finançant son film contre la drogue par un trafic d'héroïne à défaut d'autre ressource est une image comico-tragique. Tous ces fragments mal raccordés, ces plans qui vont jusqu'à leur fin violente par arrachement de la pellicule, ces tentatives de rabibochages – le couple Marie-Jacques ressurgissant sur un autre plan de réel de façon anachronique –, sont comme une image d'un monde défait où l'espoir révolutionnaire de 1968 n'a plus de pertinence, où le sens à donner à l'expérience générationnelle passée n'est plus très sûr, où il est de plus en plus difficile de survivre. L'acte matériel du film est ainsi de conserver cette séparation des choses, les ruptures et les fins, et d'en montrer toute la violence concrète par la rupture du plaisir de la continuité chez le spectateur qui reçoit abruptement les éclairs blancs des fins de pellicule ou les plans trop courts pour être vraiment vus. Cet aspect nous semble figurer un des versants les plus intéressants de la critique politique de Garrel : dans le corps du film se constitue l'expérience sensible de la violence séparatrice du réel. La force lyrique de ce travail se

¹¹⁴ Citons notamment l'article d'Anne-Marie Faux, « Eloge de la pauvreté », dans *Philippe Garrel, op. cit.*, p. 21-24.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 13

¹¹⁶ G. Debord, *Critique de la séparation, op. cit.*, voir chapitre 2.

¹¹⁷ Fabrice Revault d'Allones, « Séparations (Garre, elle...) », dans *Philippe Garrel, op. cit.*, p. 27-31.

fait alors jour dans la puissance de recomposition du montage, qui donne à voir toute la difficulté des réunions, du « recollage », comme on dit « recoller les morceaux ». Cette dialectique apparaît de façon exemplaire à la fin de la séquence de discussion avec Jacques Doillon¹¹⁸ : après la demande de Garrel « tu veux pas aller lui dire que je l'aime [Marie]? », un blanc aveugle, comme une fin de pellicule, puis une image presque subliminale d'Anne Wiazemsky apparaît, avant une autre plus longue sur son visage sous exposé¹¹⁹. À ce moment-là, le spectateur ne sait pas qu'il y a un lien narratif entre les deux séquences, qui se révèle un peu plus tard au son lorsque Garrel propose d'arranger une collaboration Doillon-Wiazemsky sur un ton humoristique. Quand l'image de l'actrice apparaît, après l'évocation du nouvel amour, elle apparaît donc comme une sorte d'image rêvée, une réminiscence de l'amour passé, celui du couple Christa-Jacques, mais aussi du couple Nico-Garrel, à cause de la confusion des prénoms. Cet enchaînement propose ainsi, par la matière du film, un assemblage d'images et d'espaces mentaux sur le mode de l'automatisme psychique surréaliste. Par l'association de ces images abîmées, trop courtes, où le langage est difficile et où le son s'en va par intermittence, avec l'ambiguïté du plan qui montre à la fois *dans la même image* Anne Wiazemsky, Christa et Nico comme images mémorielles d'une perte, se produit en outre le court-circuitage de l'espace du film et du réel. L'espace de la fiction se mêle en effet aux stratégies des metteurs en scène, qui sont présentés avec un humour grinçant en train de se passer une comédienne, un peu comme on se débarrasserait d'une personne encombrante. Mais la scène résonne aussi comme image des bricolages qui irriguent la fabrication d'un film, entre partenaires d'une même bande qui travaillent dans une communauté de personnel et de moyens. Dans ce moment assez drôle, apparaît alors par ces associations l'effort de recomposer un monde possible par delà la défiguration, et de réunir le travail critique de révélation du réel comme douloureusement fragmentaire et perdu, et la puissance créatrice d'une croyance en la possibilité d'un monde qui relie à nouveau.

Si l'on voit ainsi un exemple lyrique dans le montage, un autre exemple nous permet de descendre encore plus dans la matière de l'image elle-même, d'une façon plus ontologique que constructiviste. Il s'agit du travail de ralenti et de grossissement

¹¹⁸ *Sunlights*, 01:52:35

¹¹⁹ Voir annexes, p. 23.

du grain de l'image dans *Liberté, la nuit*, qui s'articule à l'image de la mort, rarement montrée de façon explicite chez Garrel.

Si la pratique du sur-développement de la pellicule, qui produit une accentuation de la matière de l'image en en rendant plus visible le grain, se retrouve dans beaucoup de ses films, *Liberté, la nuit* est un des seuls où l'on observe le procédé de ralenti. Il intervient, de façon surprenante pour un cinéma de l'anti-spectaculaire, à des moments dramatiques : à la mort de Mouche, et à la mort de Jean¹²⁰. Pourtant, il ne s'agit pas d'accentuer l'effet dramatique, comme la Nouvelle Vague aurait pu le condamner au même titre que le travelling de *Kapo*. Il nous semble que Garrel tente ici de capter par le matériau filmique ce que la mort d'un homme veut dire. Ce n'est pas un hasard que cela se produise dans un film qui traite exceptionnellement de la génération au dessus de Garrel, celle des parents, et d'un combat politique passé : la dimension historique du sujet éloigné de Garrel dans le temps se trouve court-circuitée par cette intervention violente dans le corps matériel présent du film, comme si le détour par le passé permettait pour une fois de se détacher du traitement du politique par l'expérience individuelle au profit d'une analyse plus objective et transmissible. Comme l'écrit Ishaghpour, une sorte de « suspension de la différence des temps » s'opère alors dans la présentation du temps en lui-même et de la « détresse du mortel¹²¹ ». Dans la séquence de la mort de Mouche, au moment où elle est abattue par les parachutistes, plusieurs procédés combinés provoquent un effet de rupture : la durée des plans se réduit considérablement, avec un premier gros plan extrêmement court sur Mouche touchée, le cadre se resserre sur son visage et celui des parachutistes, et la texture de l'image apparaît changée. C'est également le cas dans la séquence de l'assassinat de Jean, dont la vitesse est considérablement ralentie, jusqu'à donner l'impression d'une image fixe. Le grossissement du grain qui brouille l'image, en la rendant presque abstraite dans la séquence de Jean, est obtenu par le refilmage de la pellicule sur la table de montage, qui met en quelque sorte au carré la texture granuleuse du film. Lors de ce refilmage, le cadre est également resserré. Cette façon de refilmer ce qui a déjà été filmé est ainsi comme une façon de refouiller cette image, l'image du passage de la vie à la mort, d'en chercher le secret, de faire face à son horreur et d'en prendre la mesure, en même temps qu'un dernier adieu à l'image de la vie. Cette manière de faire ne provoque pas un effet

¹²⁰ Voir annexes, p. 24.

¹²¹ Y. Ishaghpour, « Historicité et magie cinématographique... », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, op. cit.*, p. 237.

esthétique qui dramatise la mort, mais matérialise une double préoccupation : provoquer une rupture dans le statut de l'image, qui met une distance avec l'image de la mort pour ne pas en faire un élément parmi d'autres dans le réseau de la narration, et en même temps, faire sentir par cette exhibition de la matérialité de l'image la matérialité d'un corps à qui la vie est ôtée. Cette image décomposée, dont le spectateur voit de quoi elle est faite, par delà la fiction qui représente cette mort, présente alors l'aspect le plus physique, le plus trivial du corps humain, sa fragilité, ainsi que la mort à l'œuvre comme ralentissement puis arrêt du temps. La politique est montrée comme affaire de corps, comme question de vie et de mort. La matière du film, concrète, contingente, se mesure ainsi à la violence politique, et c'est cette fragilité des corps de Mouche et de Jean, la grimace du visage d'Emmanuelle Riva, qui donne cette mesure, un peu comme dans *Césarée*, la voix de Duras répétait en psalmodie lyrique le nom de la reine amoureuse pour se mesurer à la violence de la raison d'Etat et matérialiser pathétiquement le scandale. Il est aussi question du scandale pour Garrel, mais il n'est plus question de lyrique amoureuse ici. C'est le lyrisme du matériau, en tant que croyance en une authenticité de l'image qui apparaît. L'image comme ce qui révèle la réalité : l'horreur d'un corps qui tombe sous une balle et ce que signifie l'affirmation de l'ami algérien « c'est la guerre », là où Jean affirmait : « c'est la paix maintenant ».

La matière du film pourrait être ainsi la preuve du réel, le point paradoxalement solide, puisque que le film n'enregistre qu'un moment de temps qui passe, qui témoigne d'une authenticité. Tout se passe comme si le cinéma de Garrel cherchait à créer des images auxquelles on pouvait encore croire, non pas comme illusion, mais justement comme résidu de promesse contre le monde spectaculaire et verrouillé du faux. Comme l'amour, la matière des sensations et l'expérience sensible, même si son objet est imaginaire, même si le rêve n'est qu'un fantôme, sont les preuves à avancer, les repères auxquels être fidèle, parce qu'ils sont ceux d'une réalité qui résiste au monde rationnel de l'ordre social.

Telle est la force pathétique du lyrisme de Garrel : réaffirmer sa croyance en un primat du matériau, qui pose la réalité du film comme réalité authentique, voire comme seule réalité authentique. Au delà d'une sorte de naïveté assumée, il s'agit de sauver la croyance que le film, dans la matérialité de l'impression physique des choses et des corps, peut à la fois atteindre l'essence des êtres et révéler une vérité du réel.

Cette étude nous montre donc que le lyrisme que l'on reconnaît souvent de façon intuitive dans l'œuvre de Garrel est construit par l'association de plusieurs procédés. Sa condition de possibilité est un travail du plan pour lui-même, envisagé comme unité de sens autonome par rapport à un réseau narratif construit, que complète un travail de l'image en elle-même, conçue à la fois comme voie d'accès à une essence, comme affect authentique, et comme matière signifiante. Si les deux premiers termes de cette conception de l'image sont massivement idéalistes, le travail de Garrel sur la matière même du film, non pas formellement, mais comme méthode heuristique par rapport au réel, arrime son lyrisme à une extériorité radicale, celle du matériau, qui maintient un contrepoint au lyrisme subjectif très fortement marqué par un modèle romantique. Cette façon de tenir deux options ensemble, dans toute la dimension contradictoire et ambiguë qu'elle laisse voir, nous semble reconduire aussi une ambiguïté sur la teneur politique que Garrel affirme centrale dans ses films.

Il nous faut donc à présent voir comment les principales thématiques de son cinéma et le lyrisme qui les prend en charge sont issus en grande partie d'une tradition romantique revue par le surréalisme, pour comprendre les ambiguïtés du lyrisme garrélien que nous avons relevées dans notre première partie.

3.2. Du surréel à la magie, de la subversion au repli : ambiguïtés et pertinences politiques de l'héritage surréaliste et romantique

En étudiant la manière dont Garrel construit un lyrisme de l'image, nous avons abordé les thématiques qui en sont les supports privilégiés : le brouillage des différents niveaux de réalité – entre rêve, imaginaire et réel social, entre passé et présent – la figure de la femme et de l'amour, une croyance en l'œuvre comme révélatrice d'un réel authentique. On ne peut que repérer la proximité de ces thématiques avec celles autour desquelles la tradition romantique a bâti son lyrisme : l'espace du rêve comme espace de liberté affranchi du réel rationnel, le modèle de la passion amoureuse comme affect absolu, la réflexivité sur l'art et l'artiste et leur rôle dans le réel. D'autre part, la façon dont Garrel fonde son œuvre sur une expérience subjective semble rencontrer le cœur du lyrisme romantique, à la fois dans la nature de l'énonciation portée par le je lyrique, et dans la réflexion sur la figure de l'artiste, à la fois dans l'espace de la création, et dans l'espace social.

Néanmoins, il convient d'analyser précisément ces rapprochements dans leur traitement cinématographique par Garrel, car si ces thématiques sont devenues des lieux communs, elles ne prennent pas le même sens selon les diverses traditions et les divers positionnements idéologiques au sein même de la tradition romantique. Ainsi, la figure du poète pourra être conçue différemment selon le modèle du rêveur illuminé, comme certains romantiques allemands, du prophète élu à la Hugo, ou du marginal présentant à la société son visage de bouffon critique, dans la tradition du romantisme noir issu du roman gothique anglais¹²². La nuit pourra quant à elle être traitée comme espace hors-social constituant une version grotesque et critique du réel bourgeois, ou plutôt, chez les romantiques allemands, comme espace d'élévation spirituelle à laquelle accède le poète pour trouver la beauté exclue du monde d'ici-bas, en particulier celle de la femme aimée et perdue. Les surréalistes enfin, reprendront ces différentes traditions sous l'angle du freudisme et du rêve comme espace de subversion du réel rationnel d'une société bourgeoise, et comme possibilité pour le moi d'échapper à l'illusion de sa maîtrise. Ces différentes acceptions de thématiques communes recouvrent ainsi des divergences idéologiques qu'ont clairement montrées Robert Sayre et Michael Löwy dans leur étude du romantisme¹²³, recouvrant une palette idéologique allant d'une forme réactionnaire de droite à une forme révolutionnaire de gauche, à partir du terreau commun de la référence à un âge d'or.

Chez Garrel, ce fondement du romantisme semble au cœur des films dans la constitution de leur lyrisme. Pourtant, plusieurs paradoxes doivent être relevés dans sa gestion de l'héritage poétique, qui épouse les contours divers du romantisme et empêche d'identifier son cinéma à une tradition unitaire. Garrel emprunte par exemple au romantisme noir dans le traitement obsessionnel de la mort, ainsi que dans sa manière de mêler images mémorielles et présent, images rêvées et images réelles, à la manière par exemple de Nerval ou du Gautier de *Spirite* avec lequel a été relevée la parenté notamment de *Rue Fontaine*¹²⁴. Mais il maintient en même temps son cinéma dans une recherche de pureté déliée du trivial, qui s'apparente plutôt à l'idéalisme allemand d'un Novalis, et s'éloigne du grinçant gothique. De même, si la polarisation

¹²² En France, nous pensons notamment à Aloysius Bertrand, et à Gérard de Nerval, ou à Baudelaire influencé par Poe.

¹²³ M. Löwy et R. Sayre, *Révolte et mélancolie*, op. cit.

¹²⁴ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 195. La tonalité fantastique du roman gothique, d'abord présente en filigrane, se retrouve de façon explicite dans un film récent de Garrel *La frontière de l'aube* (2008), qui met en scène un véritable fantôme.

romantique allemande sur les espaces de la nature disparaît au profit d'un enracinement urbain, la figure de l'artiste qu'il met en scène comme créateur maudit, cheveux au vent et aux prises avec son tourment intérieur, emprunte aux problématiques d'une bohème prise entre son idéalisme et les conditions matérielles de son travail et de sa vie, en s'apparentant souvent à une imagerie élitare et aristocratique. Enfin, la récurrence des références politiques dans ses films témoigne d'une volonté de subversion qui semble répondre au double programme rimbaldo-marxiste du surréalisme, « transformer le monde » et « changer la vie¹²⁵ », mais ses films se présentent bien moins comme des machines de guerre tels qu'ont pu l'être certains textes de Breton ou de Rimbaud, que comme ressaisies introspectives à l'intérieur d'un espace social marginal, et comme réactivation et retour critique sur une expérience passée plutôt que comme constructions de nouveaux modèles critiques.

En suivant le fil des grandes thématiques romantiques, nous étudierons donc comment la nature du lyrisme de Garrel confère à ces dernières un sens politique parfois ambigu, qui révèle une hésitation générale entre une volonté de charge politique qui prend les traits du lyrisme subversif du surréalisme, et un repli qui prend ceux d'un lyrisme de la mélancolie romantique. Pour le dire en des termes plus généraux, nous voyons chez Garrel la concurrence d'une pensée dialectique allant vers un constructivisme critique, qui se fonde sur la saisie dans un même geste de l'art et du réel, et d'une pensée ontologique qui semble témoigner d'une tentation de repli dans l'art. Selon nous, cette ambiguïté repose sur le rapport de Garrel à la subjectivité, qui constitue le socle de son lyrisme mais en fait à la fois la puissance sensible et la limite politique, en faisant essentiellement porter le propos politique sur la notion d'expérience¹²⁶ et sur un affect qui est pensé à partir de sa dimension personnelle.

¹²⁵ A. Breton, « Discours au congrès des écrivains », *Position politique du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 459.

¹²⁶ Que l'expérience soit individuelle ou collective n'importe pas. Dans ses films, si Garrel se met en scène personnellement, cela ne l'empêche pas de présenter une expérience collective, en ce qu'elle est celle d'une génération. Mais cette notion de génération qui présente une collectivité d'expériences n'en fait pas un modèle politique au sens large car l'expérience et la subjectivité qui la supporte sont encore pensés sur un mode personnel singularisant. On notera la différence de cette conception avec par exemple celle de Marguerite Duras qui propose la subjectivité sur un mode évolutif et inclusif comme on l'a vu dans notre premier chapitre, et pense vigoureusement l'identité comme construction et non comme essence.

3.2.1. *Sortir du monde : l'art comme un mystère, le modèle magique hérité du romantisme*

On a vu que la construction du lyrisme chez Garrel passait par un travail d'intensification de l'image pour elle-même, et du plan conçu comme monde à partir d'un travail de brouillage des structures dramatiques traditionnelles. Ce travail qui prend la fabrication de l'image au sérieux nous semble aussi proposer un modèle du film comme objet bien distinct du monde réel, en tant qu'il est porteur de l'espoir d'un autre monde tout en revêtant certaines caractéristiques de l'hermétisme. La référence au cinéma des premiers temps, à la fois dans les caractéristiques formelles du film, comme le noir et blanc ou le muet, mais aussi dans la nostalgie d'un rapport naïf d'émerveillement à l'image, conçue comme positive et révélatrice d'une essence des choses, semble converger vers une conception que l'on pourrait appeler magique de l'image. Dans son texte « Notes sur le geste », Giorgio Agamben relève la polarité antinomique de l'image, qui est à la fois *imago* réifiante et *dynamis*¹²⁷. Il reformule cette dualité en montrant que la première qualité de l'image la fait vivre dans un « isolement magique », là où la deuxième la « renvoie toujours, au-delà d'elle-même, à un tout dont elle fait partie¹²⁸ ». Chez Garrel, il nous semble pouvoir observer dans cette oscillation une prégnance du danger d'un « pouvoir paralysant¹²⁹ » de l'image dans son paradigme magique. Si ses premiers films, notamment *La Cicatrice intérieure*, *Athamor*, *Le Berceau de cristal* ou *Le Lit de la vierge*, reconduisaient le paradigme ésotérique du mythe alchimique, dont Breton, reprenant l'idée rimbaldienne d'« alchimie du verbe », avait lui-même fait un modèle heuristique pour le surréalisme en appelant le fantôme de Nicolas Flamel dans la recherche du surréel et de l'« or du temps¹³⁰ », les films plus tardifs reprennent en filigrane, sur un mode mineur, ce terreau poétique, sous un paradigme qu'on pourrait définir comme celui du mystère au sens fort. Comme dans le rêve faustien raconté dans les *Sunlights* : « Ça lui rendra pas Christa c'est juste se servir de son amour pour elle pour nourrir le public ; il finira par dire non au grand art qui s'offre à lui parce que ça l'aurait laissé aussi sans amour », l'art apparaît comme un monde presque occulte, un sacerdoce qui menace la vie à partir du moment où l'artiste

¹²⁷ G. Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 66.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ « Je cherche l'or du temps » est l'épithète choisie par Breton pour sa tombe.

passé le pacte avec le film. En même temps, le film est ce qui rachète le réel, lui rend sa vérité. C'est de ce paradoxe que naît la mélancolie douloureuse qui donne la tonalité de tant de films de Garrel. Il s'agit en fait selon nous d'une déclinaison du paradoxe romantique de l'artiste exilé par sa place de voyant, de l'art comme le « seul rêve¹³¹ », pour reprendre une locution de Novalis.

Trois grandes thématiques nous semblent porter cette ambiguïté de la représentation d'un art en concurrence avec la vie et le réel : la dichotomie entre le jour et la nuit, qui se décline en dichotomie rêve/réalité, la question centrale de l'amour fou, et la conception d'une image de type magique. Si tout un versant de l'œuvre de Garrel tend à l'effacement de la frontière entre l'art et la vie comme le souhaitaient les surréalistes, ce que nous verrons plus tard, il y a bien également l'idée du film comme réalité supérieure, de type mystérieux et magique, qui constitue un refuge par rapport au monde réel. Nous sommes ici beaucoup plus proches d'un romantisme traditionnel que des surréalistes par exemple, qui concevaient cet autre monde, le surréel, comme force critique *dans* le réel.

3.2.1.1 La dichotomie jour/nuit : le rêve contre le réel

Après les sortes de cosmogonies que constituaient ses premiers films, Garrel retient l'opposition jour/nuit comme structurante d'une représentation du réel. Les titres de nos films en témoignent : *Liberté, la nuit*, et les *Sunlights*, avec toute l'ambiguïté de ce dernier terme, désignant par l'image du soleil la lumière artificielle des projecteurs. Par ailleurs, l'entremêlement de l'espace du réel et de celui du rêve est une constante de son cinéma, comme nous l'avons vu dans l'étude du brouillage des différents plans narratifs. Faisons un détour par la tradition lyrique poétique afin de saisir la genèse d'une telle représentation. Les *Hymnes à la nuit* de Novalis peuvent être considérés comme le poème fondateur de cette thématique romantique, où la nuit est l'espace supérieur au jour, à rebours de la conception classique où la nuit est connotée négativement : jusqu'au romantisme, la partition fondamentale entre la lumière divine et les ténèbres de l'enfer prévaut. Chez Novalis, dans un renversement complet, la nuit est valorisée positivement comme espace d'élévation spirituelle : elle permet

¹³¹ Novalis, *Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Journal intime*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2002, p. 76.

d'échapper au monde diurne de la médiocrité, des activités de tous les jours. Citons le premier chant des *Hymnes à la nuit* :

Mais moi je me tourne vers la Nuit sacrée, l'ineffable, la mystérieuse Nuit. Là-bas gît le monde, au creux d'un profond sépulcre enseveli – vide et solitaire est sa place. Aux cordes du cœur bruit la profonde mélancolie. [...] Ah ! que la lumière maintenant me paraît pauvre et puérite, que joyeux et béni le départ du jour ! [...] Ah ! plus divins que toutes les étoiles éclatantes nous paraissent les yeux sans nombre que la Nuit fit s'ouvrir en nous ! Ils voient plus loin que les plus pâles d'entre ces légions infinies. Sans le secours de la lumière, leur regard traverse les profondeurs d'une âme aimante, comblant les régions suprêmes de l'espace d'une indicible volupté¹³².

Contre le matin terrestre qui brise son « essor divin¹³³ », la nuit est ainsi l'espace où le poète se déleste de son enveloppe matérielle et des conditions temporelles pour atteindre une réalité supérieure, le divin et l'union amoureuse avec la bien-aimée disparue. Le chant trois, dont Godard reprendra approximativement des vers dans *Pierrot le fou*¹³⁴, présente l'accomplissement de cette association entre la nuit, la femme morte et le rêve, qui rédime le deuil et la solitude terrestre. Il faut rappeler ici la théorisation faite par les romantiques allemands, et en particulier par Hölderlin, de la séparation moderne des hommes avec les Dieux, coupure fondamentale que les hommes doivent assumer pour construire leur temps. Le poète des *Hymnes à la nuit* est celui qui sent cette séparation, le mélancolique qui trouve dans le nocturne un lieu à l'écart du monde terrestre, où devient possible l'union mystique avec le divin. Le personnage de la bien-aimée perdue et aimée est à l'image de ces Dieux qu'il faut chercher par-delà leur fuite. La nuit fait alors des amants mélancoliques les élus qui accèdent à l'essence du sacré : « Venez, l'ombre du soir s'est éployée, / Douce aux amants par le deuil abattus. / Un rêve rompt notre chaîne dernière / Et son aile nous plonge au sein du Père¹³⁵ ». À partir de Novalis, où l'on reste dans une certaine représentation élitaire du poète « omniscient » et qui constitue « un vrai monde en petit », comme il l'écrit¹³⁶, cette thématique prend des orientations différentes : la nuit des romantiques noirs, infra-monde de la débauche, des paradis artificiels, des criminels et du paranormal, connotée inversement de façon négative mais valorisée pour cela, ou, au siècle suivant, celle des surréalistes qui, en reliant l'espace de la nuit et du rêve avec les découvertes de Freud, en font l'espace de la destitution du Moi

¹³² *Ibid.*, p. 71-72.

¹³³ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁴ Les personnages citent en off : « Des siècles et des siècles s'enfuirent comme des orages. C'était le premier, c'était le seul rêve ». *Ibid.*, p. 76.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁶ Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Paris, Allia, 2002, p 118.

souverain, du Moi « bourgeois », qui renverse l'illusion du sujet maître de lui-même. On voit comment chez Novalis la nuit s'associe à un élan vers le divin, où si le poète est comme dessaisi de lui-même au profit du feu sacré, il est quand même pensé sur le modèle électif du prêtre, « le poète authentique est toujours resté un prêtre¹³⁷ ». Les surréalistes, reprennent l'idée de la nuit mais en la débarrassant de toute transcendance sacrée pour en faire un modèle dans la vie ordinaire du dessaisissement concret du poète par le sommeil. La polarisation nocturne est ainsi réactivée comme porte d'entrée vers la découverte d'une vérité du monde par l'accès au surréel, dans une articulation de l'idéalisme à un versant matérialiste. L'autre monde ouvert par la nuit n'est plus alors un hors-monde, où le poète vit personnellement un mystère, mais un espace poétique relayé par l'invention de dispositifs comme les expériences des sommeils, les notations de rêves ou l'écriture automatique, dont nous avons souligné la parenté avec certains textes dits chez Garrel, qui sont travaillés sur le mode de la coulée verbale, du « ça parle » et du « je est un autre ». Le rôle social du poète n'est plus celui d'éclaireur prophétique, mais consiste en l'effort de transformation effective du réel par la continuité de la vie avec la poésie, en refusant les catégories du réel social au profit de celles du surréel et des rêves, le hasard, la merveille au lieu de l'utile et de l'efficace.

Nous avons fait ce long détour parce que chez Garrel, l'opposition jour/nuit, qui est à la fois structurante sous son acception au sens propre, et féconde esthétiquement sous son sens figuré au travers de toute une palette de jeux de sur- ou sous-expositions, revêt des caractères appartenant à ces divers héritages dans ce qu'ils ont de paradoxal.

Étudions d'abord le jour et la nuit dans leur apparition au sens propre. De manière générale, la nuit est chez Garrel un espace de liberté, d'émancipation par rapport au réel social, en tant qu'elle est un espace propice à la vie intérieure. Mais il y a plusieurs nuits chez Garrel, celle du rêve, et celle de la veille. Dans les films de notre corpus, seuls les plans sur les enfants dans *Liberté, la nuit*¹³⁸ proposent une image de la nuit comme espace du sommeil serein. La charge de veiller sur ce sommeil est dévolue aux adultes, comme le montre par exemple le plan de Mouche penchée sur Sophie au début du film. C'est durant ce sommeil de l'enfant que peuvent aussi avoir lieu les drames des adultes : la séparation de Mouche et Jean a ainsi lieu pendant que Sophie dort dans la pièce à côté, et son père termine la visite en contemplant l'enfant endormie.

¹³⁷ Novalis, *Semences*, Paris, Allia, 2004, p. 83.

¹³⁸ Le film s'ouvre en outre sur le dessin d'un enfant au lit faisant penser au Rimbaud alité peint par Jeff Rosman,

La nuit est ainsi double : espace du repos et du retrait pour l'enfant, espace du drame discret pour les adultes en veille. De leur côté, la nuit est en effet représentée majoritairement comme l'espace de la solitude et du recueillement, que ce soit la douleur muette de Mouche pleurant dans le théâtre vide¹³⁹, celle de Jacques après la mort de Marie, fumant dans le noir¹⁴⁰, ou encore le plan sur Jacques Bonnaffé à la table de la chambre¹⁴¹, *topos* visuel du penseur à sa table de travail dont nous avons parlé. Cette solitude nocturne apparaît alors comme le moment privilégié où se déploie le monde intérieur du personnage. Ici le lyrisme, douloureux ou mélancolique, est tout à fait traditionnel, subjectif en tant qu'il est lié au personnage. Si les larmes de Riva durent ainsi le temps d'un très long plan, soutenu par la musique, le plan sur Jacques Bonnaffé fait advenir en voix *off* les pensées du personnage, où se mêlent la réflexion rétrospective et introspective sur un moment d'existence, le récit d'un rêve, et la réflexivité d'une théorisation esthétique. La tonalité mélancolique irrigue presque tous les éléments : le souvenir d'un passé révolu, à la fois amoureux et enfantin, l'idée de l'inachèvement du tableau, ainsi que l'aveu d'une admiration pour un maître qui laisse entendre en creux une infériorité du locuteur :

Comme j'avais comblé le vide que Christa avait laissé dans ma vie par la naissance d'un enfant, je serrais cet enfant dans mes bras, et je regardais ses yeux se lever sur moi. Je pense à un Picasso : quand j'étais petit, j'avais toujours le tableau qui représente son fils en Arlequin au dessus de mon lit, le tableau est inachevé comme le Bonaparte de David. De Picasso j'ai rêvé justement à propos des derniers films de Godard, j'ai rêvé : Godard a mis toute la peinture classique ensemble et Picasso mélangé, ça c'est fantastique.

Ces moments nocturnes où les personnages sont en veille se constituent alors comme des lieux de refuge et de retrait par rapport aux autres et par rapport au monde, à l'inverse de la représentation sociabilisée de la nuit chez un certain romantisme noir qui la peuple d'une société parallèle s'opposant à celle de l'ordre diurne, comme dans les poèmes d'Aloysius Bertrand par exemple¹⁴². Dans la nuit garrélienne, les personnages apparaissent dans leur subjectivité, par leurs émotions et leurs pensées introspectives, laissant s'épanouir un véritable lyrisme du sentiment. La tonalité qui prévaut est souvent une tonalité mélancolique, qui comme l'écrit Thibault Grasshoff

¹³⁹ Précisons que nous englobons dans les représentations de la nuit des plans d'intérieur où l'on ne sait pas s'il fait jour ou nuit dehors, mais qui apparaissent dans le noir, dans une nuit cinématographique.

¹⁴⁰ Voir annexes, p. 22.

¹⁴¹ *Sunlights*, 00:23:42. Annexes, p. 21.

¹⁴² Les scènes d'extérieur de nuit, par exemple la scène de séparation qui ouvre les *Sunlights*, sont ainsi toujours peuplées uniquement des personnages principaux du film, il n'y a pas de représentation d'un monde extérieur. Cela vaut d'ailleurs aussi pour les extérieurs de jour. Nous y reviendrons dans notre partie sur l'espace urbain.

n'est pas qu'une thématique mais une véritable modalité figurale, qui détermine notamment les mécanismes de « survivance de l'image » qu'il a étudiés¹⁴³. Cette mélancolie est marquée au sceau de l'héritage romantique, qui fait du poème – ou pour nous du film – un monde qui offre un refuge pour le je personnel. Ces nuits où l'on se cache pour pleurer, où l'on pense, où il se passe des choses intimes, sont en effet très proches de l'exemple de Novalis.

Les rêves qui découlent de cette nuit sont alors les apparitions et les fantômes personnels. S'il y a subversion du temps par les mécanismes de survivance et de réminiscence, il n'y a pas de subversion de l'identité du rêveur. Là est la différence avec les apports freudiens intégrés par les surréalistes. On reste dans l'espace personnel comme espace clos. Un exemple de ces rêves est celui des images subliminales des femmes perdues. Ces figures ont été souvent commentées¹⁴⁴, contentons nous donc de résumer ici. Ces plans font réapparaître sans raison narrative dans le montage, au milieu de séquences qui n'y font pas allusion, les images des femmes quittées ou mortes. Dans les *Sunlights*, on a observé un exemple d'apparition de Christa dans la séquence avec Jacques Doillon, mais on peut aussi penser au plan qui la montre étendue, venant de prendre son shoot d'héroïne au début du film, et dont l'image réapparaît plus tard au milieu d'une séquence entre Jacques et Marie¹⁴⁵, comme pour revenir hanter leur histoire. Ces images vagabondes, qui sont parfois une réutilisation d'un plan qui a déjà été monté, miment la réminiscence du rêve. On pourrait alors interpréter ces images comme la permanence du passé dans le présent¹⁴⁶, comme ce qui rachète l'échec de la vie, la fin des amours, par la persistance de l'image de l'amour. Mais il nous semble que cela est plus compliqué. Si l'on se penche plus précisément sur le rapport du rêve en lien avec la femme puisque c'est la figuration la plus courante chez Garrel, il nous semble que le modèle de la réminiscence rêvée est davantage tournée vers le repli mélancolique que l'on a dégagé à propos de la représentation de la nuit, que vers une rédemption pour le collectif.

La nuit et le rêve comme espace de retrouvailles avec la bien-aimée perdue est en effet un *topos* garrélien. Thibault Grasshoff a étudié l'apparition des fantômes de femmes qui viennent visiter les personnages masculins, comme chez Novalis, mais

¹⁴³ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁴ Voir les ouvrages de P. Azoury et T. Grasshoff.

¹⁴⁵ *Sunlights*, 00:18:19.

¹⁴⁶ Thibault Grasshoff notamment analyse longuement, à propos notamment des personnages de femmes, la question de la figuration de la mémoire chez Garrel dans une perspective bergsonienne.

aussi comme chez Nerval ou Gautier. Pour autant, la veine « paranormale » qui apparaît dans *Rue Fontaine* dont le titre bretonien cache la référence à Gautier, ou plus récemment et de façon explicite dans *La frontière de l'aube*, si elle emprunte formellement des traits du gothique avec des effets de sur-exposition, de trucages, ou d'atmosphères fantastiques, n'est pas non plus celle du romantisme noir des bas-fonds ou des corbeaux parlants à la Poe, c'est plutôt encore celle d'un poète rêveur mélancolique. Il n'y a pas de construction d'un autre monde, mais développement d'une intériorité en expansion, qui déborde sur le réel. Quand Bonnaffé évoque Marie à la fin des *Sunlights* :

Marie est partie, partie, partie, partie, elle est partie. J'ai gardé l'enfant tu sais, je le garde, comme elle reste avec moi dans les rêves pour l'enfant, je sais quoi dire quoi faire, parce que tu sais je revois beaucoup Marie en rêve¹⁴⁷.

il entérine, par la répétition initiale du participe « partie », la rupture entre le réel et son espace intime. C'est par la présentation de l'aide que lui apporte dans sa vie la présence spectrale de Marie qu'il présente son rêve, reconduisant un dualisme là où les surréalistes par exemple voulaient créer de l'indistinction. Pour le dire simplement, chez Garrel, le rêve tire le réel vers l'espace du rêve, l'entraîne vers l'intériorité, alors que chez les surréalistes le rêve tire le réel vers une réalité supérieure, vers l'extériorité du sujet. Ici, les deux plans de réalité sont subsumés par l'intériorité du personnage et présentent en fait une sorte de continuité : ils font réapparaître des éléments du réel, et brouillent alors la frontière entre présent et passé bien plus que celle entre un monde et un autre. Chez Garrel, le monde des rêves est le même que le monde de la veille, sauf que dans l'espace supérieur de la subjectivité, il réunit en même temps passé et présent, imaginaire et réel matériel. Ce sont ainsi des évocations visuelles ou discursives qui ne se constituent pas comme éléments critiques, mais matérialisent plutôt une tonalité mélancolique de l'existence entière, la résurgence du passé dans le présent et la vision du déjà-passé dans le présent, dans l'espace subjectif. Sur le plan de Christa que nous avons donné en exemple, la voix de Jacques déclame ainsi « ton regard absent, une forme comme le feu change de forme... ton beau visage calme et sombre derrière les carreaux, dans les caves... ». Si le texte, qui a toutes les caractéristiques d'une image de rêve irréel, fait référence ici à l'absence à lui-même et aux autres du drogué, nous verrons plus tard que cette caractéristique fantomale de la femme est en fait un *leitmotiv*

¹⁴⁷ *Sunlights*, 02:05:22

chez Garrel de façon générale, comme une sorte de fantasme, de rêve en soi. Nous y reviendrons en détail dans notre partie suivante.

Si l'on prend enfin la nuit et le rêve dans un sens tout à fait métaphorique¹⁴⁸, on observe *a contrario* un lyrisme qui se détache de son mode subjectif. Dans les *Sunlights* par exemple, des séquences prennent la forme de rêves, mais qui sont déliées de la psyché du personnage et non articulés symboliquement. La scène que nous appelons « de la grotte » notamment, se présente comme véritable image mentale, qui nous semble exemplaire de l'idée du mystère, au sens fort. Il s'y rejoue au plan mythique, dans un noir quasi-complet et dans un temps suspendu, « le temps intra-utérin¹⁴⁹ » qui est celui du rêve et de la pure sensation, ce qui a eu lieu en plein jour, en superposant une réminiscence des images baroques de nâtivités évoquées par le carton précédant, « La nâtivité », avec un ballet minimaliste des personnages qui mime de nouveau la séparation entre Marie et Jacques et le départ de Marie avec Gracq. Ce type de plans nous semble ici assez proche du projet surréaliste : le plan séquence présente en effet une image déliée des rapports de causalité et de conséquence, hétérogène par rapport aux plans qui la précèdent et qui la suivent — d'autant plus que les séquences suivantes joueront de l'anachronicité avec la réapparition du couple Marie-Jacques. D'autre part, le symbolisme de cette image est assez minimal pour que l'effet sensible produit prime sur la signification narrative. Ici le rêve n'est pas celui d'un personnage, il n'a pas de référence personnelle, c'est le rêve du film pourrait-t-on dire, comme si l'image rêvait des autres images du film, un peu comme la formule de Breton « les mots font l'amour¹⁵⁰ » proposait de laisser les mots s'associer librement pour produire des mélanges inédits de connotations. Dans une nuit qui est du sombre, pour reprendre l'adage godardien « ce n'est pas du sang, c'est du rouge » de *Week-end*¹⁵¹, cette image n'existe que comme image cinématographique, en entretenant avec les images du réel du film le même rapport que le rêve entretient avec la réalité. La scène apparaît comme plan de réalité hétérogène, qui a sa vie propre, et dont le sens est brouillé au lieu d'être

¹⁴⁸ Même si à cette époque de sa filmographie, Garrel ne filme pas de véritables rêves à proprement parler, comme il le fera dans le récent *La frontière de l'aube*, par le biais d'un traitement de type fantastique, comme on pourrait le trouver exemplairement élaboré dans *L'Atalante* de Vigo, ou à un autre bout du spectre, dans *Spellbound* d'Hitchcock.

¹⁴⁹ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.*, p.87

¹⁵⁰ A. Breton, « Les mots sans rides », *Les pas perdus*, *(Œuvres complètes, vol. 1, op. cit., p. 286*. Dans le texte, Breton y voit une continuation des principes de l'« Alchimie du verbe » rimbaldienne, comme étude des réactions, au sens chimique, des mots les uns par rapport aux autres dans « leur vie propre » indépendamment de « l'idée qu'ils prétendent exprimer » (*Ibid.*, p. 285).

¹⁵¹ J.-L. Godard, *Week-end*, 1967.

en rapport simple de symbolisation. Dans cette scène apparaît ainsi un mystère, au sens fort, qui est l'image que Garrel donne à ce qui se trame dans le couple, un drame qui a quelque chose de sacré, une cérémonie occulte et hermétique qui se passe dans le noir car on ne peut pas en débrouiller les causalités, les enjeux. Il y a ainsi dans cette nuit, si elle prend les formes esthétiques d'un constructivisme formel des plans d'hétérogénéité dans le film, une occultation forte. Chez Garrel, cette image ne nous semble pas productrice de formes qui peuvent constituer la matière d'une perturbation volontariste du réel. Elle constitue une vérité du réel, mais dans le noir, contenant ce qui est caché et qui le reste, et sur lequel le film veille. Cette manière nous semble accentuer les principes de la deuxième période de Breton, qui dans le *Second Manifeste* demandait l'« occultation du surréalisme », pour « empêcher le public d'entrer¹⁵² », souhaitant par là réactiver un certain hermétisme après la période du surréalisme au service de la révolution, qui se solde par une rupture avec la ligne soviétique et une redéfinition des contours de la poésie. Mais Garrel va encore plus avant selon nous dans cette perspective en proposant une image comme mystère. C'est pourquoi il nous semble que les interprétations du rêve chez Garrel, comme ce qui peut « racheter le réel¹⁵³ », ou « racheter le temps¹⁵⁴ », si elles évoquent à juste titre l'idée d'une image alchimique où se trame la découverte d'une essence véritable, éludent le caractère problématique du mystère au plan politique, en tant qu'il reconduit une image hermétique, non réappropriable. Ces rêves ne sont pas comme les images du passé de Walter Benjamin, qui hantent le présent pour le sauver dans la perspective messianique d'une révolution, ils sont un secret bien gardé dans un « isolement magique ».

Par contre, si l'on revient à l'idée de nuit métaphorique, un autre versant de leur traitement nous semble constituer une force critique bien plus grande, à travers un jeu sur la technique : la constitution, par la sous-exposition, de plans qui sont plus sombres que ce que le spectateur attendrait, et qui transforment en quelque sorte le jour en nuit. Au travers de variations d'exposition de la pellicule, notamment dans les *Sunlights*, Garrel tourne souvent des plans de jour qui apparaissent comme nocturnes, comme par exemple le plan du monologue de Jacques dans les jardins de l'hôpital, ou les plans très sombres de Christa en manque¹⁵⁵. On peut également penser au plan final de *Liberté, la*

¹⁵² A. Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 821.

¹⁵³ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.*, p. 201

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 151 et p. 213.

¹⁵⁵ Voir annexes, p. 22.

nuit, celui de la mort de Jean, qui par un effet de contre-jour apparaît très sombre, avec des noirs collés. En intégrant la thématique romantique de la nuit comme renversement des valeurs entre nuit et jour dans la forme matérielle du film par l'utilisation de la lumière et des procédés de sur- et de sous-exposition, Garrel transforme alors véritablement le thème de la nuit en forme critique. Le refus de niveler les plans par l'éclairage, d'égaliser leur exposition pour soit uniformiser, soit trancher univoquement les différences, prend un sens pathétique qui nous semble une des forces lyriques les plus grandes de Garrel. Sans éclairage, quand la vie est nue, dans la lumière grise d'un Paris hivernal, ou quand un homme meurt, la pellicule imprime sombre. Ce refus d'éclaircir l'image quand la lumière naturelle est sombre, fait apparaître alors à la fois de façon pathétique la tristesse de certains moments de réel, et à l'inverse, rend à sa qualité de véritable éblouissement la lumière du soleil quand elle survient, comme le fait le plan sur Gemina dans les draps. *A contrario*, les plans sur-exposés sont souvent liés à un éclairage artificiel qui provoque comme un aveuglement. La fin ajoutée au titre du film, « Elle a passé tant d'heures... qu'elle en est morte » connote d'un sens funèbre ce faux jour. Cette pratique matérielle des réglages de lumière double ainsi le couple jour/nuit de la dichotomie faustienne art/vie, en l'occurrence cinéma/vie, par l'image de la fausse lumière qui consume, là où la vie apparaît parfois dans le noir, une simple bougie pour éclairage.

On observe donc deux versants du traitement de la structuration jour/nuit et de l'image du rêve. D'autre part, une voie subjectiviste lie tout d'abord l'espace de la nuit et du rêve avec la perte et la mélancolie, d'une façon qui rappelle la tradition romantique allemande. D'autre part, une voie métaphorique se déploie dans le travail matériel de la lumière pour mener à la construction d'images mentales prenant en charge une expérience sensible et affective. Cette dernière voie est pour nous la voie la plus directement liée à une construction critique par rapport à l'espace du réel rationnel, même si sa parenté avec le modèle du mystère garde cette figuration dans une opacité qui la construit comme espace clos. À partir des observations sur le lien entre le rêve mélancolique et la figure de la femme, il nous faut à présent examiner comment l'amour et la femme qui l'incarne, à partir d'une thématique de l'amour fou qui pourrait faire penser à Breton, sont montrés également sur le modèle romantique d'un monde séparé et occulte.

3.2.1.2. *Amour fou et femme-mystère : la lyrique mélancolique du rêve perdu*

Si le concept de l'amour fou, issu de la thématization romantique, a été théorisé par Breton, on trouve chez Garrel, comme l'a souligné Thibault Grasshoff, une distinction similaire entre l'amour envisagé comme sentiment et l'amour comme événement total. Dans ses films, « l'amour [...] n'est pas juste un thème » mais correspond à l'idée de l'amour passionnel : « s'engager totalement sans se rattraper à quelque chose¹⁵⁶ ». Mais chez Garrel, cela conduit à une ambiguïté : si chez Breton, l'amour fou est création *du* monde, événement dans le monde qui lui donne son sens, chez Garrel, alors même que les histoires d'amour qu'il propose se présentent comme des revendications d'une valeur heuristique et créatrice de cet amour, l'amour fou nous semble-t-il, est créateur d'*un* monde, qui se constitue de façon séparée, dans une autonomie dont la forme pourrait être comparée à celle de l'autonomie de l'art à l'égard du monde. Il nous semble que cette formule de l'amour chez Garrel a partie liée avec une conception particulière de la femme, sur le modèle récurrent du mystère.

Pour examiner d'abord les moments véritables de l'amour chez Garrel, là où l'histoire débute et où la passion est à son comble, nous pouvons prendre plusieurs exemples. Celui de la fuite en voiture de Marie et Gracq, et celui des retrouvailles de Gemina et Jean dans *Liberté, la nuit*, d'abord l'enlacement dans la nuit, puis la séquence du bateau. La première remarque évidente est signifiante : dans tous ces cas, le son direct est quasiment supprimé, au profit d'une musique extradiégétique, faisant sortir les séquences du naturalisme, comme on l'a vu dans notre première partie. Si l'effet produit est selon nous comme celui d'un rêve, il nous semble que pour Garrel, cette suppression du son direct, de l'ancrage dans l'espace réel à l'intérieur du film, est paradoxalement une condition de l'expression de l'amour fou et de l'avènement du lyrisme en temps que plénitude de cette expression. Dans la scène du bateau, Jean et Gemina se parlent sans que l'on entende, comme si les mots étaient trop vulgaires ou réels pour atteindre la puissance émotionnelle de l'amour fou. De fait, dans le film, l'effet produit est celui d'une image superlative de la passion, dont l'absence de réflexivité langagière fait jouer à plein la positivité. Le spectateur sourd ressent ainsi la passion aveugle. Le lyrisme de la croyance et de l'adhésion au contenu de réel qui est montré est ici à son summum, non médiatisé par un dispositif de symbolisation. Mais

¹⁵⁶ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, op. cit., p. 122.

cette suppression des paroles nous semble ambiguë : en caricaturant, faudrait-il donc qu'on ne se parle pas pour garder la pureté de l'amour ? La conjonction d'un lyrisme très fort avec la suppression de la réalité matérielle de la relation nous semble le signe d'une conception particulière de l'amour chez Garrel, comme rêve éveillé qui crée un espace-temps à part. Si comme l'écrit Ishaghpour à propos d'une autre scène, c'est cet « effacement de la description et de l'information qui permet [...] la magie cinématographique, et son lyrisme, dans la rencontre avec la jeune Algérienne¹⁵⁷ », il nous semble que Garrel n'est pas loin de l'idée du mystère comme ce qui préserve du réel. Le fait que le seul mot que l'on entende à la fin de cette même séquence, quand le son revient, est « nostalgie », prononcé par Jean, nous paraît en outre signifiant d'une idée de l'amour au prisme mélancolique, qui le fait sortir d'un espace matériel.

Si l'on observe, après ces scènes de couples, le traitement par Garrel des personnages de femmes en eux-mêmes, il nous semble que le lyrisme par lequel est traitée la figure féminine va de pair, de façon toute romantique, avec cette même mélancolie, que la femme soit présentée comme mystère en soi, ou que l'histoire d'amour soit vécue comme un déjà-passé, un déjà-perdu.

Reprenons l'exemple sur lequel nous avons terminé notre précédente partie, les phrases prononcées par Bonnaffé sur le visage de Christa : « ton regard absent, une forme comme le feu change de forme... ton beau visage calme et sombre derrière les carreaux, dans les caves... ». Les deux derniers compléments de lieux suggèrent bien l'idée de l'arrière-monde où se trouve la femme. Comme l'écrit Philippe Azoury : « En anthropologie, le visage c'est l'ouvert. Mais chez Garrel, le visage ouvre sur un arrière-monde où se fait entendre par écho toute une solitude insulaire¹⁵⁸ ». Une caractéristique fantomale de la femme tend alors à être essentialisée par l'idée que la femme est un mystère. Si la référence au feu insaisissable pourrait faire songer aux paradoxes de la beauté selon Breton, l'explosante-fixe notamment, ici, c'est l'absence de prise qui prévaut. La perte de l'aimée apparaît ainsi comme essentielle, fatale, et les femmes prises dans le halo de la fin de l'amour, comme semble l'indiquer la déclaration généraliste de Garrel à Bonnaffé « J'avais un copain, tu sais, Frédéric, qui disait que les femmes trahissent toujours les premières ». Même s'il nuance alors le principe, il convient « j'avais remarqué que c'était vrai ».

¹⁵⁷ Y. Ishaghpour, « Historicité et magie cinématographique... », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, op. cit., p. 238.

¹⁵⁸ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 99.

À la fin de *Liberté, la nuit*, on retrouvera l'image du visage de femme derrière une vitre, dans un gros plan très long sur Christine Boisson¹⁵⁹, qui constitue comme un pendant sombre au plan lumineux dans les draps, et apparaît comme une image de la séparation fatale entre l'homme et la femme, après l'espoir de l'amour. Que la fin de l'histoire de Jean et Gémina soit aussi causée par l'assassinat de Jean par l'OAS n'empêche pas que cette histoire soit montrée dans le film comme courant à sa fin dès le début : quelques plans séquences, notamment le moment des retrouvailles de nuit, portent une image très pure de l'amour, débarrassée de son négatif, mais les angoisses de Gémina face à la distance de Jean apportent presque immédiatement dans l'économie dramatique l'ombre de la séparation, ou du moins la difficulté d'aimer. Là réside pour nous toute l'ambiguïté de l'entremêlement de la politique et de l'amour chez Garrel : tout se passe comme si la mort de Jean actait une séparation que Garrel présente comme intrinsèque à l'amour, affaiblissant la violence de l'assassinat, non pas en soi, mais dans l'espace de l'amour. Gémina est déjà derrière la vitre quand Jean est tué. On peut repenser alors à la phrase de Garrel : « aucune génération n'échappe à une étude humaniste de l'amour qui obtient toujours les mêmes résultats¹⁶⁰ » qui semble entériner la limite d'une pensée de l'articulation entre politique et amour par la conception essentialisée du dernier.

Le personnage de Gemina incarne en effet pour nous cette ambiguïté de l'entrelacement des deux champs : elle est en même temps ce visage pur de l'amour, la force brute du désir, à la fois en tant que son objet et que sujet, et l'altérité absolue, parce qu'elle est une femme, et parce qu'elle est une pied-noir qui a « choisi la France¹⁶¹ », alors que Jean est engagé avec le FLN. Mais elle est aussi un ailleurs du champ politique. Si la réponse de Jean au café répondant « Non » à la question de Gemina « alors on est des ennemis ? » sonne comme affirmation de la force propre de l'amour renversant les catégories instituées, la justification de ce non « parce que c'est la paix », pose la raison historique d'un changement de régime, et non une raison intrinsèque à l'amour des personnages. Ici se pose une articulation entre amour et politique : en temps de guerre, on serait des ennemis car l'amour ne transcende pas le réel, mais en temps de paix, on peut s'aimer. Mais en même temps, cette façon de faire reposer l'histoire amoureuse des personnages sur le temps historique, si elle marque

¹⁵⁹ Voir annexes, p. 28.

¹⁶⁰ L'art et Mai 68 », entretien par Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme, art. cité, p. 76.

¹⁶¹ Scénario de *Liberté, la nuit*, dans *Philippe Garrel*, Studio 43, *op. cit.*, p. 55.

l'entrelacement fondamental des histoires intimes et générales, met paradoxalement en retrait une interrogation sur le sens et les modalités de cet amour, qui adopte en fait les caractéristiques traditionnelles de la « bulle », d'un monde séparé, comme on l'a vu à propos de la scène du bateau comme ailleurs radical. Par ailleurs, le personnage de femme¹⁶² apparaît comme relativement détachée du monde socio-historique. En dehors de la scène du café, il n'est jamais question du rapport de Gemina avec l'histoire algérienne, là où Jean est l'homme engagé, et qui reste hanté par l'assassinat de Mouche par l'OAS. L'amour des deux personnages en reste alors à une asymétrie, vaincu par son dehors auquel il s'articule moins lui-même que par une sorte de « force des choses ». Dans les *Sunlights*, on peut souligner une autre ambiguïté dans le personnage de Marie, semblable à celle du personnage de Gemina. Marie choisit en effet d'aimer Gracq, qui appartient au monde de la lutte armée, tout en ne sachant que faire du pistolet qu'il lui donne, et en évacuant la problématique politique du comment vivre dans le monde contemporain par un suicide.

Il y a ainsi toujours un empêchement à l'amour, dont Garrel ne distingue pas les différentes formes – mort pour des raisons politique, suicide, drogue, éloignement sentimental. Cette indistinction est ambivalente : à la fois elle rend compte de manière générale des forces destructrices que la société exerce sur le couple, en particulier de la manière dont les conditions de l'existence pèsent sur l'amour, et en même temps, met en retrait la critique de ce scandale au profit d'une représentation essentialisée de la négativité intrinsèque de l'amour. La phrase de Christa dans les *Sunlights* : « C'est maintenant qu'on pourrait vivre ensemble, maintenant qu'on *peut* plus » résume ce « trop tôt, trop tard », dont Jean-Marie Straub et Danièle Huillet avait figuré le sens politique dans leur film¹⁶³, et dont Garrel figure le sens existentiel et amoureux. Le lyrisme est ainsi celui de la douleur, celle des phrases prononcées en off par Garrel au début des *Sunlights*, où l'on retrouve les superlatifs et hyperboles typiques d'un lyrisme sentimental : « Ils étaient faits l'un pour l'autre, les voilà séparés pour toujours. » Ainsi, l'amour doit être fou parce qu'il va finir, et la femme doit être aimée avec une dévotion qui s'incarne par les gros plans de pure contemplation, parce qu'elle est toujours un mystère.

¹⁶² La femme en tant qu'elle est objet d'amour, puisque le personnage d'Emmanuelle Riva, lui, finit par se raccorder, dans le film, avec la lutte politique alors qu'il n'est plus aimé. Même si le spectateur se doute qu'elle faisait déjà partie du mouvement, cela n'a pas existé dans le film avant la séparation.

¹⁶³ *Trop tôt/trop tard*, 1980-1981, 100 minutes, couleur, DVD Huillet Straub Volume 7, Editions Montparnasse. Le titre est une référence à une phrase d'Engels.

Il est temps ici de traiter du véritable poème lyrique, à proprement parler, que Garrel introduit dans les *Sunlights* : une version raccourcie et remaniée d'« À la mystérieuse », de Robert Desnos, dite par Bonnaffé lors d'une visite au mémorial du Martyr Juif avec Christa, juste après la séquence de la fuite de Marie avec Gracq. Nous reproduisons ici le texte dit dans le film ainsi que l'ensemble du texte original de Desnos de 1926, dont il existe par ailleurs plusieurs versions.

Le texte des *Sunlights* :

J'ai rêvé tellement fort de toi, j'ai tellement parlé tellement aimé ton ombre qu'il ne me reste plus rien de toi, il me reste d'être l'ombre entre l'ombre, l'ombre entre les ombres, l'ombre qui viendra et reviendra dans ta vie ensoleillée. Desnos¹⁶⁴.

Le poème de Desnos :

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.
Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant et de baiser sur cette bouche la naissance de la voix qui m'est chère?
J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être.
Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années, je deviendrais une ombre sans doute,
Ô balances sentimentales.
J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute que je m'éveille. Je dors debout, le corps exposé à toutes les apparences de la vie et de l'amour et toi, la seule qui compte aujourd'hui pour moi, je pourrais moins toucher ton front et tes lèvres que les premières lèvres et le premier front venu.
J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allégrement sur le cadran solaire de ta vie¹⁶⁵.

Au-delà de la réduction opérée dans le film, le choix de ce poème est signifiant sur deux plans : d'abord, il incarne au plus haut point par les images du rêve et du fantôme l'idée garrélienne de l'amour impossible et de la femme fantomatique et mystérieuse faisant l'objet d'une dévotion. D'autre part, il reprend un poète surréaliste, mais qui incarne un dissensus polémique avec Breton.

Tout d'abord, la réduction dite par Bonnaffé reprend les principales images du poème : le rêve, l'ombre, l'évanouissement de la réalité de la femme, et l'image finale où le « cadran solaire de ta vie » devient « ta vie ensoleillée », ainsi que les principales figures de style. On note les hyperboles, avec les superlatifs en opposition : « tant » devenu « tellement », s'opposant au « plus rien » et à la restrictive « il ne me reste plus que », l'accumulation des participes passés, les polyptotes et la répétition des mêmes

¹⁶⁴ *Sunlights*, 01:38:43

¹⁶⁵ Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard (Gallimard/Poésie), 2010, p. 113.

mots dans la phrase. « L'ombre parmi les ombres » reprend « fantôme parmi les fantômes », et « se promène et se promènera » est transformé en « viendra et reviendra ». Il s'agit ainsi d'une sorte de précipité du poème de Desnos, qui nous semble particulièrement proche de l'essence mélancolique de l'amour et du lyrisme chez Garrel. Le poème témoigne du glissement entre deux thématiques de la femme, entre une essence mystérieuse produite par son inaccessibilité¹⁶⁶, et un caractère fantomatique provenant de sa perte. Le rêve est soit le lieu de retrouvailles avec la femme morte, soit avec la femme aimée et inaccessible. Dans le film, le fait que le poème soit dit sans qu'il recouvre une référence explicite à la narration, donne une image hyperbolique de la séparation amoureuse, dans un régime d'équivalence entre la mort et la séparation du couple, qu'elle soit provoquée par une impossibilité d'être ensemble, une trahison, ou par une fin de l'amour. L'essentialisation de la femme s'associe ainsi à l'idée d'une impossibilité intrinsèque de l'amour. On retrouve alors un lyrisme mélancolique et malheureux¹⁶⁷, centré sur un je personnel et sentimental.

Or justement, ce lyrisme est une raison de la violente rupture entre Desnos et Breton. Rappelons qu'aux débuts du surréalisme, Desnos tient une place centrale dans le groupe, due en particulier à son rôle dans l'expérience des sommeils. Il est celui en effet sur lequel le dispositif de production de l'écriture automatique fonctionne le mieux, parvenant facilement à glisser dans l'état recherché de semi-hypnose dégagée du contrôle de la raison. Breton n'hésite pas ainsi à écrire que Desnos est le « prophète¹⁶⁸ » du surréalisme, l'érigeant à cette place élitaires justement par sa capacité à se soustraire au contrôle de son moi. Desnos est alors vu comme le rêveur, dont les photos du poète aux yeux mi-clos donneront l'image exemplaire, qui brise par la reconquête de cet état naïf du langage la maîtrise bourgeoise de la poésie personnelle, et assume l'hermétisme d'une parole oraculaire inédite. Il nous semble que cette image du poète rêveur traversé par le langage correspond au fond axiologique de la représentation que Garrel se fait de sa place de cinéaste. Lors de la projection de *Marie pour mémoire* au Festival d'Hyères en 1969, il déclare en effet : « je ne suis pas cinéaste. Je me fous du cinéma, je suis un prophète¹⁶⁹ », refusant ainsi, tout comme Rimbaud

¹⁶⁶ Même si dans le cas de Desnos, l'amour pour Yvonne George qui fait l'objet du poème, est un amour non partagé, situation plus banale pourrait-on dire qu'une femme morte, ou qu'un amour qui a été véritablement.

¹⁶⁷ On peut notamment comparer au lyrisme de la douleur que l'on a étudié chez Duras, qui sort de l'espace sentimental pour se constituer comme affect politique.

¹⁶⁸ A. Breton, « Robert Desnos », *Autour II, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 473.

¹⁶⁹ Cité par P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.*, p. 21.

écrivait « je n’aurais jamais ma main¹⁷⁰ », l’idée d’un « métier » au profit d’une continuité entre la vie et l’art, qui se traduit ici sous le modèle mystique de l’oracle. Si Breton utilisait le terme de prophète en opposition avec la raison bourgeoise du moi du poète, Garrel, en témoignant d’un même programme, délaisse en partie l’arrière-plan politique de la subversion surréaliste, au profit de l’hermétisme élitaire du prophète. En 1929, lorsque le recueil *Corps et biens* paraît, la rupture avec Breton est totale : Desnos renoue en effet avec la forme traditionnelle de la lyrique amoureuse, dont la figure de style qui structure l’ensemble des poèmes du recueil *À la mystérieuse*, l’anaphore, est le symbole le plus conventionnel. Breton voit dans ce recueil centré sur le couple et sur l’amour comme bulle séparée du monde, un lyrisme tout romantique du ressassement personnel et de la mélancolie, qu’il juge traître au programme de construction d’images inédites et d’éthique collective du surréalisme qui assume à l’époque un engagement communiste. Aragon écrit violemment contre Desnos dans le *Surréalisme au service de la révolution* : « Le langage de Desnos est au moins aussi scolaire que sa sentimentalité. Il vient si peu de la vie qu’il semble impossible que Desnos parle d’une fourrure sans que ce soit du vair, de l’eau sans nommer les ondes, d’une plaine qui ne soit une steppe, et tout à l’envi. Tout le stéréotype du bagage romantique s’adjoint ici au dictionnaire épuisé du dix-huitième siècle¹⁷¹ ». On voit ainsi comment le romantisme est la notion repoussoir dans la théorisation d’une poésie nouvelle. Si l’on examine les poèmes écrits par Breton durant cette période, on saisit en effet la rupture. Dans le recueil *Clair de terre*, antérieur à *Corps et biens*, le poème « Tournesol », dont Garrel reprend pour titre le fragment « les baisers de secours¹⁷² », comporte certains vers qui pourraient en effet constituer des réponses à Desnos :

Une ferme prospérait en plein Paris [...]
 Mais personne ne l’habitait encore à cause des survenants
 Des survenants qu’on sait plus dévoués que les revenants
 Les uns comme cette femme ont l’air de nager
 Et dans l’amour il entre un peu de leur substance¹⁷³.

L’image des « survenants », néologisme construit comme nouvelle réalité qui transforme l’image traditionnelle des revenants, se noue à celle de l’amour, pour composer l’idée de l’amour qui survient au lieu de n’être qu’un fantôme. De même le

¹⁷⁰ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 247

¹⁷¹ *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1, Paris, André Breton/Librairie José Corti, 1930, p. 13.

¹⁷² Et l’on peut noter à propos de ce vers qu’il s’agit justement d’un alexandrin le plus canonique qui soit [3/3//3/3], forme classique que Breton glisse dans un poème tout en vers libres. Il est frappant de constater que Garrel choisit justement cette exception bretonienne.

¹⁷³ A. Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, op. cit., p. 187.

vers du « Soleil en laisse », « Sous l'ombre il y a une lumière et sous cette lumière il y a deux ombres¹⁷⁴ » propose une version dialectisée et matérialiste du traitement ontologique et métaphysique du thème de l'ombre par Desnos. En 1932, après *Corps et biens*, Breton propose dans le grand poème d'amour « L'union libre », un art poétique qui rénove la lyrique amoureuse : il reprend la forme classique du blason, dont on a vu les traces également chez Garrel, et de l'anaphore lyrique, mais d'une part en appliquant la méthode du rapprochement des réalités éloignées qui produit des images inédites faisant sortir de l'espace subjectif intérieur, et d'autre part en réaffirmant la réalité charnelle et matérielle de l'amour :

Ma femme aux fesses de grès et d'amiante [...]
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul [...]
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens...¹⁷⁵

Or il est intéressant de constater que l'amour chez Garrel, en même temps qu'il fait l'objet de mélancolie, n'est jamais montré dans sa matérialité corporelle, les personnages ne sont pas nus, on ne les voit jamais faire l'amour, tout comme le grand recueil amoureux de Desnos se fait sur une femme absente. Il nous semble ainsi que le choix de Garrel du poème de Desnos est particulièrement signifiant quand à l'option lyrique qu'il recèle.

Par ailleurs, il y a également un sens politique de ce choix, qui lie le texte d'un poète mort au camp de Theresienstadt à la visite au Mémorial du Martyr Juif. Ce moment du film articule donc ainsi un hommage à Desnos, avec une caméra qui reste à l'extérieur du Mémorial, pour ne laisser résonner que le texte en off sur l'image de l'entrée, avec l'histoire allemande de Christa, dont la mort en déportation du père, déserteur de l'armée SS, est évoquée par Garrel dans la scène avec son actrice Wiazemsky. Mais pour nous, il y a là moins une volonté de propos politique qu'une reprise dans un même geste de la douleur de l'histoire et de la douleur de l'amour, dans une déploration commune des morts et des femmes perdues. Le choix de Desnos, hostile à l'engagement politique avec le Parti Communiste et de tendance plutôt radicale-socialiste, par un cinéaste de la gauche libertaire qui multiplie par ailleurs les références à Breton, se fait ainsi peu paradoxalement autour d'un centrage personnel et

¹⁷⁴ A. Breton, « Le soleil en laisse », *ibid.*, p. 188.

¹⁷⁵ A. Breton, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 87.

sentimental du lyrisme. L'expérience contre l'idéologie pourrait résumer ainsi un présupposé de base qui transparait chez Garrel. Mais nous reviendrons sur ce point.

La subversion principale qui apparaît dans le traitement de l'amour par Garrel nous semble ainsi moins de proposer un traitement politique de l'amour, que justement d'en proposer un traitement esthétique radical : celui d'un lyrisme plein, qui réactive le pouvoir pathétique de la mélancolie, en revitalisant la tradition romantique à la recherche d'un caractère sublime. Soit Garrel montre l'amour fou en le débarrassant de toute négativité et en en proposant une image pure et pleine, hors de la raison langagière et matérielle, comme un ailleurs absolu, soit il montre la fin de cet amour par le prisme d'une mélancolie essentialiste qui permet à l'ordinaire de ne pas être vulgaire, ou sordide, et de sauver le réel. Si la pertinence de cette présentation peut être discutée, il nous semble en tout cas que s'il existe une dimension politique du lyrisme amoureux chez Garrel, elle n'est pas critique : elle passe par la création d'un monde qui se garde du réel ordinaire, par la proposition du beau face au laid, dans une veine romantique. Cette recherche du sublime passe selon nous par une conception de l'image qui s'élabore également sur le mode du mystère et d'une essence magique.

3.2.1.3. Une essence magique de l'image : espoir et mélancolie

Nous avons avancé plus haut l'idée que Garrel appuie son lyrisme, et notamment sa lyrique amoureuse, sur une conception particulière de l'image qui ouvrirait sur une essence authentique. À la mélancolie du traitement de l'amour répond une nostalgie du cinéma passé, qui s'incarne par l'utilisation du noir et blanc, du muet, et d'une image qui tend vers l'abstraction, en éliminant les traces concrètes d'un temps historique donné. Cette nostalgie comporte pour nous une ambiguïté : à la fois elle tend à proposer le rêve d'un imaginaire créateur de beauté face au réel, mais elle renforce aussi la dimension séparatrice de la conception de l'art chez Garrel.

Son cinéma comporte en effet une sorte de recherche d'un âge d'or fantasmé où l'image cinématographique serait encore conçue comme miracle, car non encore insérée dans une histoire longue qui en ferait un palimpseste. Dans son article « Historicité et magie cinématographique : le retour du noir et blanc », Ishaghpour analyse l'usage du noir et blanc ainsi que le procédé du muet comme une sorte

d' « incantation » pour faire surgir une « image merveilleuse¹⁷⁶ », dont le dialogue des *Sunlights* autour des seuls deux mots « incroyable, merveilleux » serait programmatique. Il y a effectivement une dimension sacrée chez Garrel, qui s'articule à une recherche du sublime et prend la forme d'une mystique de l'image. Cette mystique passe par une nostalgie qui tente de rejouer la cérémonie secrète d'un cinéma des premiers temps où la confusion entre film et réel avait pu être traitée de sorcellerie. En sortant du monde de la couleur qui est celui de la télévision, de la publicité triomphante des années 1980, le noir et blanc produit à la fois une abstraction qui rompt avec la reproduction du réel des images courantes, et renoue avec une tradition passée comme « gage d'authenticité¹⁷⁷ ». Si l'on a mentionné les puissances figurales de l'« abstraction lyrique » dans le jeu entre le blanc et la lumière, Ishaghpour propose une analyse plus politique de cet usage du noir et blanc, comme un processus d'abstraction qui permet de sortir de l'histoire et du temps particulier pour atteindre l'expression de l'historicité et de l'universel. Il nous semble que si cette abstraction permet une « suspension de la différence des temps », comme l'écrit Ishaghpour, qui ouvre puissamment l'espace de réflexion politique, elle comporte aussi, par la reprise du présent d'un réel décevant au prisme d'une image magique de la beauté, le rêve de la constitution, encore une fois, d'un monde préservé. L'appel à un âge d'or fantasmé, dont Michael Löwy et Robert Sayre faisaient le noyau de leur compréhension du romantisme, est certes une force de rupture, mais ne constitue pas à lui seul une affirmation positive.

Un élément nous semble signifiant dans la construction de cette image intemporelle qui cherche à retrouver une aura : le traitement des espaces. D'abord, le repli majoritaire dans l'espace intérieur, les appartements, les chambres, qui sont dépouillés de mobilier et de traces de l'époque, s'il participe de l'esthétique de la pauvreté que l'on a souligné, opère également une abstraction de ces espaces. La seule caractéristique sociale de ces espaces est d'être souvent petits, comme les chambres de bonnes, image de marque de la bohème. Mais surtout ces espaces sont des espaces intimes et non collectifs : en dehors de leurs occupants, ils n'accueillent pas d'amis ou de famille, à l'exception de la maison des marionnettistes dans *Liberté, la nuit*. En se recentrant sur des éléments primitifs, ils constituent ainsi des espaces dédiés au

¹⁷⁶ « Historicité et magie cinématographique... », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, op. cit., p. 249.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 233

personnage et à son espace subjectif, comme « fragments de temps interne¹⁷⁸ », comme l'écrit Ishaghpour. L'espace extérieur quant à lui est traité hors du social et du temps historique. Les rues de Paris sont vides¹⁷⁹, à l'exception des personnages, et sont des rues résidentielles sans activité économique. Elles pourraient ainsi être tirées de films des années 1930, si ce n'étaient les habits des personnages qui marquent minimalement l'époque. Mais du même coup, elles sont celles d'un Paris bourgeois, celui des immeubles haussmanniens aux façades semblables. Dans les *Sunlights*, l'image de la ville s'approche par ailleurs d'un espace fantomatique, qui rappelle le premier texte des *Champs magnétiques* : « Prisonniers des gouttes d'eau¹⁸⁰, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches ensanglantées ne nous touchent pas. [...] Quelquefois, le vent nous entoure de ses grandes mains froides et nous attache aux arbres découpés par le soleil. [...] Les villes que nous ne voulons plus aimer sont mortes. Regardez autour de vous : il n'y a plus que le ciel et ces grands terrains vagues que nous finirons bien par détester¹⁸¹ ». On peut rapprocher ces phrases des décadrages récurrents des plans de Garrel sur le ciel¹⁸², confinant ses acteurs au bord inférieur du cadre, comme dans un plan de Marie et Jacques marchant dans la rue, qui ne laisse subsister que leurs têtes, comme décapitées, dans la partie inférieure de l'image, laissant béant l'espace désert au-dessus d'elles. Les plans sur les arbres se découpant sur un ciel blanc¹⁸³ ou sur les fenêtres montrant les toits d'ardoise, qui reviennent également comme un *leitmotiv*, produisent cette sorte de lyrisme à la fois froid et mélancolique qui pourrait aussi faire penser au verlainien « le ciel est par-dessus le toit », tout comme les rails déserts où Gracq sort les pistolets et qui rappellent cette fois « Les gares merveilleuses ne nous abritent plus jamais¹⁸⁴ » des *Champs magnétiques*. C'est l'impression d'un réel déserté qui domine. Par ailleurs, les espaces sociaux, comme les espaces de travail extérieurs au tournage du film ne sont jamais montrés, seulement évoqués, comme lorsque Garrel relate la tentative de grève qu'il a essayé d'instiguer au laboratoire de développement. Mais des ouvriers et des

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 237

¹⁷⁹ Voir annexes, p. 26.

¹⁸⁰ Cette image résonne avec le plan de Marie et Bonnaffé derrière la vitre, où le point bascule d'eux aux gouttes d'eau sur la vitre. Voir annexes, p. 27.

¹⁸¹ A. Breton et P. Soupault, *Les champs magnétiques*, dans A. Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸² Voir annexes, p. 26.

¹⁸³ Voir annexes, p. 26.

¹⁸⁴ A. Breton et P. Soupault, *Les champs magnétiques*, *op. cit.*, p. 53.

patrons évoqués, il n'est jamais question à l'image. Dans les *Sunlights*, la seule représentation du collectif et du social est celle de la marginalité des artistes, et du travail du tournage. Il n'y a pas de dialectique avec un espace autre que celui de cette bohème, et c'est moins une critique d'un Paris embourgeoisé que la nostalgie d'une marginalité artistique qui avait ses quartiers au cœur de Paris, qui semble nourrir les plans garréliens. Mais même le café, emblématique de l'espace social des artistes, n'est peuplé que du couple d'amoureux dans *Liberté, la nuit*. Comme dans le romantisme, allant tantôt vers une tendance réactionnaire, tantôt vers un esprit de révolte progressiste, cette présentation d'un Paris non marqué historiquement peut alors être interprétée comme réactivation nostalgique, ou comme résistance à la transformation marchande des années 1980. Pour autant, dans *Liberté, la nuit*, le réel social apparaît de façon plus franche, d'abord par le personnage de Gémina, et le groupe des Algériens à Paris, excentrés sur les rives froides et sales du canal. Dans les *Sunlights*, la seule apparition d'un personnage extérieur au cercle de l'action, dans l'espace public, est de façon significative présentée sur le mode de l'opposition, pour renforcer une coupure entre le monde ordinaire et le monde de l'art : c'est l'apparition d'une vieille femme qui se demande ce que les jeunes gens sont en train de faire dans la rue. Le dialogue est traité par Garrel sur un mode ironique, où la bienveillance de l'échange laisse apparaître un fossé culturel – avec la question de la télévision notamment – et existentiel. Cette seule apparition renforce donc l'image d'un monde séparé, où la marginalité artistique est comme en exil dans un Paris qui n'est pas ou plus fait pour elle. La beauté de l'image, débarrassée des traces criardes du temps présent, les affiches publicitaires, la circulation incessante des voitures, les objets de consommation dans les espaces intérieurs, se construit donc au prix de l'écartement des signes de l'époque dans une image qui semble se constituer comme écrin pour un monde lui aussi en voie de disparition.

A *contrario* de ces images de l'espace urbain déserté, *Liberté, la nuit* propose une sortie dans l'espace naturel, ce qui est rare chez Garrel, dans la séquence au bord de la mer. Ce départ vers la mer signe, comme l'ont souligné de nombreux commentateurs, l'acmé du lyrisme du film. Pourtant, il est frappant de constater que Garrel ne filme en fait pas la nature dans la tradition de la peinture romantique, il reste centré sur ses personnages. Il n'y a ainsi pas d'utilisation du potentiel sublime de la nature en elle-même. Par contre, on peut observer une ressemblance frappante avec la

description du mélodrame américain par Piotrovski qui y remarque le recours aux éléments naturels comme amplificateurs émotionnels¹⁸⁵. Dans la scène où Gémina appelle Jean en descendant sur les rochers, qui pourrait correspondre au schéma catastrophe-poursuite-sauvetage du mélodrame, son petit corps dans une chemise blanche la fait ressembler à Lilian Gish au milieu des éléments¹⁸⁶. On pourrait aussi voir dans ce plan une réminiscence sur un mode mélodramatique de l'atmosphère mystique émanant de la scène d'*Ordet*¹⁸⁷, lorsque les frères se lancent à la recherche de Johannes dans les hautes herbes. La puissance de la mer, la solitude du corps du personnage dans la nature, et la terreur de l'abandon jouent en tout cas à l'unisson, dans un accord des ressources émotionnelles de la nature et du drame, tout comme dans la scène du bateau le moment de l'amour fou s'exprimait à travers l'image du navire voguant. Le lyrisme repose alors sur une plénitude sensible.

Dans les deux cas, c'est par une sortie du monde ordinaire que l'image chez Garrel acquiert une aura poétique. L'ambiguïté qui peut être relevée est alors la coprésence d'une force qui émane de l'appel au passé pour reconstruire un temps propre, et qui s'incarne dans une abstraction lyrique créatrice d'une véritable magie de l'image, et une déceptivité de l'appropriation de l'histoire présente, qui se replie sur un régime d'exception de cette image merveille, qui nous semble coïncider avec le régime d'exception dans lequel Garrel tient le milieu et la génération qu'il filme. Cette ambiguïté est encore compliquée par l'introduction, au sein de ce travail d'abstraction, d'éléments discursifs ou visuels qui se présentent comme interventions directes portant sur l'espace social et politique.

3.2.2. Penser l'art et la vie ensemble : matérialisme et activisme

En regard d'une voie qui privilégie une certaine clôture du film sur le mode du mystère pour atteindre une authenticité et une vérité de la présentation d'états existentiels et expérientiels, une autre filiation place les films de Garrel du côté d'un travail d'intervention et de positionnement direct dans l'espace réel. L'expérience de 1968 peut se déceler notamment dans les traces d'une pratique d'agit-prop, qui s'illustre

¹⁸⁵ A. Piotrovski, « Vers une théorie des ciné-genres », dans F. Albéra, *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 157.

¹⁸⁶ Voir annexes, p. 28.

¹⁸⁷ Carl T. Dreyer, *Ordet (La Parole)*, 1955.

par exemple *a minima* dans les dispositifs de discours tenus face caméra pour le spectateur, ainsi que dans un réseau de signes et d'objets à l'image, souvent peu développés mais qui constituent comme des repères d'une histoire politique. Si Garrel ne fait pas des films militants, certains passages de ces films peuvent pourtant apparaître comme issus de la tradition des ciné-tracts. D'autre part, tout un versant de la dimension réflexive de Garrel sur son art, tente, *a contrario* de sa tendance à une représentation élitaires de la marginalité de l'artiste, de replacer et de réinterroger le cinéma par rapport à l'espace général du travail et du capitalisme, en le thématissant par rapport à l'artisanat, à l'industrie, à l'argent, dans une approche matérialiste qui l'éloigne de la sphère représentationnelle de la création personnelle et intérieure. Dans ces moments, Garrel propose des contrepoints à son lyrisme subjectif d'inspiration romantique. Parfois ils s'y opposent nettement sous la forme d'une distanciation activiste, tantôt ils en proposent une autre forme, un lyrisme plus objectif qui s'affirme comme lieu de ressaisie d'un espace-temps collectif.

3.2.2.1. *L'héritage de l'agit-prop : une signalétique politique*

La dimension politique du cinéma de Garrel passe parfois par des moments qui appartiennent à la tradition du cinéma militant dans sa visée la plus simple, que la langue ordinaire pourrait définir comme : « faire passer un message ». Il n'est plus vraiment question ici de lyrisme, mais plutôt d'utiliser la forme objectivante de l'enregistrement cinématographique comme force de décrochage par rapport au cours narratif, en faisant primer le poids de réel sur la fiction pour prendre en charge la communication d'une intervention discursive directe dans l'espace politique. Néanmoins, on peut observer une multiplicité des types d'apparitions de ces interventions. Un premier niveau peut être celui de simples marqueurs thématiques, qui cherchent à témoigner du contexte social et politique réel de la fabrication du film, et à en identifier l'espace idéologique. Par ailleurs, plusieurs moments de dialogues, revêtent un caractère de communication réelle délivrant des sortes de professions de foi, qui adoptent parfois une rhétorique de slogan. Face à ces interventions, qui reprennent ostensiblement une imagerie et une rhétorique issues de 1968¹⁸⁸, les moments de discours face caméra de *Liberté, la nuit*, qui en reactivent aussi en partie

¹⁸⁸ C'est aussi à cette tradition que l'on peut rattacher les procédés humoristiques de rupture de l'illusion représentationnelle que l'on a étudiés dans notre partie « Contre la clôture fictionnelle ».

les codes, témoignent pourtant d'une élaboration plus complexe, ressortant davantage à une tonalité moraliste. Si ces moments témoignent alors d'un usage plus lyrique du langage, leur signification politique apparaît ambiguë.

On peut tout d'abord relever dans les *Sunlights* un registre activiste : l'utilisation de marqueurs visuels ou sonores faisant référence au champ politique. D'assez faible teneur conceptuelle, certains plans valent comme signaux, qui identifient idéologiquement le film. On peut songer aux deux moments où une présence policière hostile est suggérée, le plan sur Gracq dans la voiture¹⁸⁹, juste avant l'entretien d'Akerman ainsi que le plan où ce même personnage court dans une sorte d'entrepôt vide où résonnent des cris, à la toute fin de la première partie du film. À chaque fois, on ne sait pas de quoi il s'agit : les cris et la police dont il est question restent hors-champ. Ces moments ne font que poser une atmosphère de danger, ainsi que suggérer la situation de hors-la-loi du personnage de Gracq, sans que l'on sache exactement ce qu'elle recouvre. De même les pistolets apparaîtront comme symboles, métaphores d'une activité terroriste qui reste hors-champ, non discutée à l'intérieur du film. D'autres plans fonctionnent également sur ce mode symbolique : le plan du *Capital*¹⁹⁰, posé sur le lit de la chambre de Jacques et Marie, vaut à la fois comme marqueur de la pensée des personnages, engagés dans des réflexions politiques à gauche, identification du référent conceptuel de la pensée politique qui infuse le film, et profession de foi du réalisateur. Filmer un livre nous semble chez Garrel issu de l'habitude qu'en a Godard, dont Garrel revendique la qualité de maître, et le plan nous semble reprendre la valeur de connotation que revêtent souvent les plans sur les livres chez Godard : montrer un livre, c'est montrer toute la littérature qu'il contient, tout son espace historique, conceptuel et idéologique, et souvent, comme c'est le cas ici chez Garrel, le poser en figure tutélaire du film. Ce genre de plan, qui se retrouve également souvent dans le cinéma militant, est ainsi une façon rapide et efficace de poser des principes idéologiques qui infusent à la fois le contenu du film, et l'espace de sa production. Le plan provoque alors un effet de reconnaissance pour ceux qui partagent les mêmes références idéologiques, et se constitue comme délimitation d'un espace de pensée. Pourtant, on peut aussi remarquer que si cette référence situe rapidement l'engagement

¹⁸⁹ *Sunlights*, 00:33:50. Le « coupez » de Garrel à la fin du plan maintient une hésitation: on ne sait pas dans ce plan s'il s'agit d'une scène de fiction dans le film, ou si cette présence policière appartient au réel des personnages.

¹⁹⁰ Voir annexes, p. 29.

du film, elle reste extrêmement floue, tout comme les activités de Gracq restent dans le hors-champ du film : s'il montre le *Capital*, Garrel ne déploie pas de pensée communiste au sens propre, ni d'analyse des rapports de classe, mais plutôt un héritage de la gauche libertaire, et le film ne montre que peu de débats entre les personnages, mais plutôt la ligne de fracture entre une gauche un peu indéfinie et l'engagement dans la lutte armée. Le sens à accorder à ce plan est ainsi ambigu : est-il à prendre au premier degré, comme référence générale, ou présente-t-il une forme d'ironie, dans une époque où les clivages et les structurations idéologiques de la gauche sont mises à mal ? Là est la limite de cette signalétique : non développée, elle reste dans un flou herméneutique.

Un autre élément de nature très différente nous semble fonctionner de la même manière, le choix de l'acteur Lou Castel. En effet, le corps de l'acteur dans le film connote en lui-même à la fois une carrière dans un cinéma très engagé à gauche¹⁹¹ et un engagement personnel au sein de l'extrême gauche notamment aux côtés de Pierre Clémenti, autre acteur de Philippe Garrel, engagement en raison duquel il est expulsé d'Italie en 1972. L'appartenance de l'acteur à la « bande » de Garrel, et le fait qu'il soit choisi, comme une sorte de martyr politique, pour incarner Gracq le militant armé, est également ambigu, présentant à la fois une proximité et une fracture idéologique.

Une deuxième catégorie de matériau filmique qui nous semble ressortir à une sorte d'activisme, ou en tous cas, de volonté de manifester clairement un engagement, sont les échanges langagiers des *Sunlights* portant directement sur des situations politiques et sociales, et qui utilisent un vocabulaire militant. Dans les *Sunlights*, trois phrases se présentent clairement comme interventions directes dans l'espace politique : celle de Garrel à Chantal Akerman, « je fais un film contre l'usage de l'héroïne et la tentation de la lutte armée dans la révolution », celle de Gracq, « la révolution c'est le dernier sort des hommes, sans conditions », et enfin une des dernières interventions de Bonnaffé qui sonne comme une conclusion, « Marie est morte, elle s'est jetée par la fenêtre, et puis moi je veux élire Michel Rocard en 1988. Il est aujourd'hui ministre de l'agriculture, nous sommes le 22 novembre 1984. » Les deux premières phrases, par l'usage du terme « révolution », constituent une rhétorique immédiatement identifiable comme appartenant au champ de la gauche révolutionnaire. Si la deuxième sonne

¹⁹¹ Il tourne notamment dans les années 1960 en Italie dans des westerns spaghetti de réalisateurs politiquement engagés dans une critique sociale au cinéma, notamment *El Chunchu* de Damiano Damiani, puis joue dans plusieurs films de la nouvelle vague allemande, avec Fassbinder et Daniel Schmidt. On peut aussi mentionner son rôle dans l'adaptation par Chabrol en 1974 du roman noir *Nada* de Manchette, qui donne une présentation critique d'un groupe armé d'extrême gauche.

davantage comme un slogan positif, la première pose une alternative au sein de ce champ entre action militante traditionnelle et lutte armée, cette dernière étant clairement rejetée par le film et par Garrel lui-même, et manifeste l'enjeu de répondre à une situation de désarroi de la décennie suivant 1968, à la fois au plan politique et au plan existentiel d'une génération¹⁹². La conclusion donnée par Bonnaffé quant à elle, marque un basculement entre rhétorique révolutionnaire et insertion dans la politique institutionnelle : sur un ton de bilan amer, elle évoque le choix de Michel Rocard, concurrent de François Mitterrand et qui porte encore l'héritage anticolonialiste, antitotalitaire et autogestionnaire du PSU auquel s'est ralliée une partie importante du milieu intellectuel issu de 1968¹⁹³. Là encore, il est difficile de trancher sur le degré d'ironie de cette proclamation, de la part de ceux qui avaient pu croire à la révolution et en parlent encore, et font face dans les années 1980 à l'alternative entre lutte armée et socialisme de gouvernement.

Par ailleurs, une scène de conversation entre Garrel et Lou Castel fait référence à une situation exemplaire de la lutte, la grève, sur un mode comique qui semble quasiment parodique. Reproduisons l'échange complet :

— Quand j'ai été au labo pour développer le film, ça s'est pas bien passé, j'ai écrit « vive l'anarchie » au dessus de la pointeuse et j'ai essayé de déclencher une grève, tu sais là où y a les ouvriers qui attendent pour l'embauche et quatre types m'ont jeté du labo sur un trottoir et ont fermé la grille du laboratoire derrière moi. T'as jamais lu *Le grand bazar* de Daniel Cohn-Bendit ?

— Non j'ai rien lu de lui.

— Il est journaliste maintenant... c'est surtout l'usage qui commence à en être fait, l'imaginaire dans le pays qui est vraiment une chose nauséuse parce que si tu veux tu sers à maintenir le monde tel qu'il est et puis au bout d'un moment tu fais partie du monde et puis bon tu as ton statut et tu te fais protéger comme ça et puis en même temps tout ce qu'est la misère, t'as bien vu la misère c'est immense quand tu commences à être dans la dèche tu as vu le nombre de mecs à Paris qui crèvent la misère...

— Ouais, capisco che vuoi dire...

L'anecdote de Garrel reprend d'abord un *topos* de l'activisme de gauche : la tentative de déclenchement d'une grève, dans un effort de convergence entre ouvriers et intellectuels, en l'occurrence, artistes, au travers du contraste entre le cliché gauchiste du tag, et de la pointeuse, symbole de l'oppression. L'anecdote se termine de façon

¹⁹² Sur la progression de la drogue dans les milieux militants et politisés dans les années 1970 en Italie, où Garrel vécut dans cette période, l'ouvrage récent d'Alessandro Stella, *Années de rêves et de plomb. Des grèves à la lutte armée en Italie (1968-1980)*, Marseille, Agone, 2016, donne une description de l'intérieur qui nous semble évoquer l'atmosphère vécue notamment par Lou Castel.

¹⁹³ Rappelons qu'à la fin du premier septennat de François Mitterrand, Michel Rocard se posait comme candidat socialiste concurrent pour la présidence. Bourdieu, Foucault, ou Castoriadis en étaient notamment des soutiens.

comique sur l'échec de la tentative et l'image burlesque du jeune militant chevelu jeté *manu militari* sur le trottoir, comme dans un sketch de Charlot, sans que l'on sache s'il s'agit des hommes du patron ou des ouvriers, qui pourrait alors reconduire l'image de la scission entre gauche libertaire et syndicalisme communiste. Ainsi, si le récit de l'aventure fait directement référence à une activité militante des jeunes gauchistes intervenant dans les usines, dont Daniel Cohn-Bendit cité plus tard avait proclamé le caractère de remède « à la maladie sénile du communisme¹⁹⁴ », elle n'est pas du tout développée ni sujette à analyse. Elle vaut ainsi plutôt comme image d'Epinal d'une atmosphère et d'un espace politique, laissant seulement entendre la volonté pour l'artiste cinéaste d'étendre sa pensée politique à la jonction concrète avec les ouvriers travaillant dans la même industrie, mais sans que l'on sache à quel degré la naïveté qui ressort de l'aventure est objet d'ironie. La suite de la conversation est extrêmement confuse. On devine une critique, à partir de la figure de Cohn-Bendit, de l'embourgeoisement et de la trahison des valeurs de la gauche révolutionnaire, qui se termine sur un tableau plus sentimental de la misère d'une autre partie de la population qui demeure comme scandale face à cet embourgeoisement. Dans cette conclusion, la formulation « mecs » ne permet pas de savoir si Garrel parle d'un sous-prolétariat en général ou, de manière plus auto-centrée, des artistes, dont sa filmographie ne cesse de témoigner de la misère, néanmoins relative. Le passage sur « l'imaginaire » semble également vouloir pointer le danger d'un repli dans l'art et l'espace subjectif au détriment d'une action de destruction efficace des catégories sociales, mais le discours n'est pas suffisamment développé pour porter une critique claire.

Ce repérage des moments d'interventions directes nous permet de voir l'influence du matériel militant tel qu'il avait pu être utilisé en 1968 : slogans, tags, discours face caméra dans les ciné-tracts, symboles visuels et sonores. Ces formes étaient en outre elles-mêmes issues en partie des travaux Dada et surréalistes, qui avaient introduits les pratiques du collage, du slogan, et de l'activisme provocateur contre l'ordre bourgeois, en élargissant le champ de la poésie à l'espace de la vie en général par l'utilisation de formes préexistantes, morceaux de réclames publicitaires, idiomes techniques ou corporatistes, ou encore photographies¹⁹⁵. Si dans les manifestes de l'époque, ces formes étaient conçues comme antidote au lyrisme, considéré comme

¹⁹⁴ Il avait publié en 1969 au Seuil *Le Gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*.

¹⁹⁵ Voir le recueil d'André Breton de 1919, *Mont de piété, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 3 et suiv., et notamment le poème « Le Corset Mystère », reproduit en annexe, p. 8.

forme bourgeoise de la vieillesse poétique en tant que genre de l'intériorité subjective, on a vu comment Breton opérait un peu plus tard la jonction entre les différents registres, en mélangeant ces formes objectives à une redéfinition du lyrisme. Chez Garrel, ces interventions, issues d'un langage militant qui s'est vu écraser par le cynisme du pragmatisme politique, sont comme importées en collage, sur un mode dadaïste très atténué, comme vestiges d'un passé militant, sans constituer des nœuds signifiants réinvestis au présent. Elles fonctionnent davantage comme balises et signes de reconnaissance que comme supports notionnels d'une critique politique.

En regard de ces marqueurs de l'engagement politique dont le film porte témoignage, un autre type de discours s'éloigne du style de l'agit-prop au profit de ce qui appartiendrait plutôt à une tradition moraliste, en retrouvant par ailleurs une modalité de parole lyrique. *Liberté, la nuit* propose deux moments que nous appellerons d'intervention directe : les personnages, Jean et László, excédant leur rôle dans la fiction, adressent au spectateur, face caméra, un discours réflexif, qui apparaît ainsi en équilibre entre son inscription dans la fiction et sa valeur documentaire de réel, et portent une parole non médiatisée par la fiction. Ce poids de réel, ainsi que le fait que ces textes reposent sur des figures de style et une langue très littéraires, à la différence des slogans que l'on a mentionnés, font acquérir à ces discours une puissance lyrique fortement pathétique¹⁹⁶.

Un premier discours face caméra de László Szabó¹⁹⁷ propose une articulation entre art et politique. Sous une dénomination générale : « ce qui s'est avéré crucial » de faire, le début du discours maintient une ambiguïté du référent, laissant flotter une possible confusion entre l'engagement politique, en l'occurrence en faveur du FLN, et l'art. Puis le recentrement du discours sur l'art suggère une conception de l'art comme artisanat, n'ayant de valeur que lorsqu'il constitue une nécessité vitale, à la fois morale et matérielle, ce qui reprend le lien paradoxal fait entre la vie et l'art dans le petit échange initial du film entre László et Jean. Dans ce plan, le premier racontait l'anecdote du cinéaste qui arrête de faire des films quand il n'en a plus « besoin », ce qui lui permet de savourer la vie, comme si l'art en était un empêchement, pointant ainsi à la fois le besoin qui doit faire naître l'œuvre, ainsi que le caractère de charge de

¹⁹⁶ On peut aussi penser que cette dimension pathétique est renforcée par une certaine confusion biographique entre les acteurs et leur rôle. On pense notamment à l'écho entre le discours sur la guerre et le passé de soldat de Maurice Garrel durant la campagne d'Italie, la charge anti-raciste et l'apprentissage par le comédien de la langue arabe durant une enfance au Maroc.

¹⁹⁷ *Liberté, la nuit*, 00:05:55

cette nécessité. Le dialogue conclusif « — la politique a usé ses hommes ! — le cinéma aussi ! » suggérait par une boutade une équivalence que l'on retrouve dans l'ambiguïté initiale du discours face caméra de László Szabó : le caractère à la fois inéluctable et sacerdotal pour son sujet d'un engagement politique ou dans une œuvre. Cette nécessité, au sens fort, est posée alors comme critère de valeur d'une œuvre, qu'elle soit politique ou artistique. Ce discours peut apparaître comme une profession de foi de Garrel, qui décline ensuite dans le film plusieurs figures d'artistes-artisans : le couple de marionnettistes et la costumière jouée par Emmanuelle Riva. Dans *Liberté, la nuit*, Garrel semble ainsi affirmer, de façon un peu différente par rapport à ses films précédents, que si l'art est politique, c'est d'abord en tant que pratique, comme métier, avec toute l'implication économique et vitale que le terme comporte. Cette humilité tranche quelque peu avec la représentation romantique d'une marginalité bohème inspirée. Nous reviendrons en détail sur cette ambiguïté dans notre partie suivante.

Le deuxième discours est celui de Jean au milieu du film, à la fin de la guerre¹⁹⁸. Refilmé sur la table de montage, comme dans les séquences d'assassinat, le plan le montre également face caméra. Il affirme alors au spectateur : « Quand De Gaulle est arrivé pour nous sauver, je ne savais pas qu'il venait avec cette nouvelle théorie scientifique de la torture. C'est ma fille la victime ! Maintenant c'est la paix, je ne veux plus rien savoir. » Si cette première phrase sonne comme une dénonciation directe sur un mode pamphlétaire de la responsabilité de De Gaulle dans la poursuite de la torture, la dernière phrase affirme par contre un retrait du personnage. Puis, alors qu'il roule en voiture, Maurice Garrel entame le discours à l'enfant, sur la guerre et la paix. Dit par un personnage d'instituteur et adressé à des enfants — « toi enfant qui me lit » —, ce discours se présente comme leçon et *vade mecum* pour les générations futures. Reproduisons-le :

Et toi enfant qui me lit écoute bien cette histoire. Des gens comme moi et tes parents ont su pendant la guerre d'Algérie aider un peuple à résister à l'envahisseur. Le racisme, puisque c'est ainsi qu'il se nommait, a fait un million de morts avec sa sinistre guerre de conquête. Nous avons vu les populations consentir à ces crimes et prendre ce tour belliqueux qui était celui de nos anciens ennemis. Nous avons bien cru n'en voir jamais la fin et beaucoup des nôtres ont péri dans ces combats pour la liberté. Et c'est pour ça, enfants, qu'il vous manque tant de gens dans vos familles et que nous portons tous sur nos corps les cicatrices de cette guerre effroyable. Si j'ai pensé à vous quand vous étiez petits, en écrivant mon livre, à toi par exemple Barthélémy qui est si sage, et à toi Sophie qui est si intelligente, c'est parce qu'il ne faut plus jamais qu'un tel malheur se produise, qui a gâché nos vies. Le pouvoir auquel vous obéissez de nos jours, dans vos différents pays, est issu de la paix et nous l'avons choisi. De ce pouvoir qui donne tant de travail nous nous serions bien passés, mais voilà, personne d'autre que nous ne savait le tenir à notre place. Un jour viendra votre tour, quand vous aurez décidé de le maintenir, pour que la

¹⁹⁸ *Ibid.*, 00:41:00

paix existe.

Nous ne sommes plus ici dans un registre pamphlétaire et activiste, il s'agit plutôt d'un discours généraliste dont le style oratoire pourrait vaguement faire penser aux plumes de Camus ou de Malraux. Ce qui est intéressant, c'est le balancement du texte entre concepts universaux de philosophie politique et concepts idéologiques, entre la problématisation par l'opposition entre guerre et paix, qui utilise un vocabulaire moral comme « un tel malheur », et la problématisation proprement coloniale, le « racisme », la « guerre de conquête ». La peinture du malheur de la guerre, par images pathétiques, les « cicatrices », le gâchis des vies, ou encore les adjectifs « effroyable » ou « sinistre », rencontre ainsi la ressaisie précise sur le plan de l'interprétation politique de la guerre d'Algérie comme guerre de conquête, et de la conception des Algériens selon une idéologie raciste. Il nous semble ainsi que deux modalités se rejoignent, le récit d'une subjectivation proprement politique aux côtés des Algériens dans le temps de guerre, et, à la fin du texte, une morale généraliste qui laisse de côté les questions de déterminations politiques dans l'espace d'un nouveau régime politique qui est celui de la paix. Autant le début du texte propose une lecture politique de la situation de guerre, autant la fin laisse informulées les nouvelles lignes de partitions politiques, en adoptant le point de vue d'un homme qui a connu la guerre et considère le pouvoir de la paix comme une victoire, au-delà de l'incarnation concrète de ce pouvoir, et des accusations qu'il peut porter contre De Gaulle à propos de la torture.

Si les deux discours de Jean et László développent ainsi de manière plus longue des considérations qui touchent au politique, il nous semble que ces discours adoptent une approche davantage morale que politique, et qui reste déterminée, alors qu'elle s'adresse au présent, par une expérience individuelle et collective passée, plutôt que sur la critique et l'analyse des mécanismes objectifs de ce présent.

On voit donc comment d'un côté des interventions qui appartiennent à l'espace militant révolutionnaire et activiste issu de 1968 restent dans un registre de distanciation, ironique, parodique, ou sous une forme minimale de slogans, et comment de l'autre, les discours plus développés qui réactivent un registre pathétique et lyrique, en même temps qu'ils posent de véritables situations politiques, en laissent les déterminations assez vagues. Il nous semble donc c'est plutôt dans une peinture du quotidien, et en particulier de son expérience propre, en son propre temps, de son milieu et de ses activités, que Garrel travaille le plus en profondeur certaines questions

politiques, qui pour être moins générales et davantage centrées sur des particularismes, sont néanmoins des ouvertures sur des notions centrales, comme celle du travail notamment. La représentation de l'artiste nous semble ainsi constituer un nœud fécond sur le plan politique chez Garrel, à la fois dans les ambiguïtés de sa figuration et dans les réseaux notionnels dans lesquels elle s'insère.

3.2.2.2. *La figure de l'artiste : la question du travail pour repenser les rapports entre l'art et la vie*

La figure de l'artiste chez Garrel apparaît traitée de manière divergente dans nos deux films. Centrale dans la constitution par le romantisme d'une réflexivité sur le champ de l'art, et centrale également dans la majorité des films de Garrel, cette figure prend dans nos films des traits contradictoires : elle tire tantôt vers la représentation traditionnelle de l'inspiré, du marginal torturé, tantôt vers une approche matérialiste, où Garrel la replace dans un réel social déterminé, et l'interroge par rapport aux notions de travail en général, et d'artisanat en particulier. Pour caricaturer, Garrel semble aller d'un côté vers la représentation baudelairienne de *L'Albatros*, de l'autre vers le Godard de la critique de l'industrie du cinéma. Si ces deux approches semblent antithétiques, elles coexistent souvent parce qu'elles nous semblent correspondre à deux niveaux différents : une approche subjectiviste et métaphysique d'une part et une approche politique de l'autre. Ces deux niveaux se rejoignent chez Garrel par la volonté d'explorer les rapports entre l'art et la vie, à la fois dans les conditions matérielles de la fabrication d'une œuvre, dans l'impact que le travail artistique peut avoir sur la vie et au niveau de l'organisation de ce type de travail qui à la fois est soumis aux structures économiques du travail en général – insertion dans l'économie, rapports de hiérarchie, problématique de la séparation entre vie privée et vie professionnelle – et parfois semble y échapper – mélange de la vie amicale avec la vie professionnelle, confusion totale de l'intime et du public, rapport non normé au temps. À travers la figure de l'artiste, c'est à la fois la conception de l'art qui se trouve discutée, et la question du travail. Par ailleurs, nous pensons à ce propos que lorsque la critique écrit que l'amour chez Garrel est politique « en soi¹⁹⁹ », elle laisse un flou qui masque une erreur : pour nous, si l'on peut considérer que le traitement de l'amour chez Garrel est de nature politique, c'est dans l'examen des rapports de l'amour avec son extérieur, par exemple

¹⁹⁹ T. Grasshoff, *Esthétique de la survivance*, op. cit., p. 83.

avec l'art ou avec le travail, et non pas dans l'amour « en soi ». Le sens de l'« amour fou », comme « merveille » au sens surréaliste, c'est qu'il est une force contre l'espace normé de la vie quotidienne et du travail. Par ailleurs, dans l'examen des rapports des hommes et des femmes par Garrel « en soi », il nous semble que ce soit bien davantage à une analyse de type moraliste que politique qu'a recours Garrel. La question du travail nous semble ainsi centrale car elle permet de poser l'articulation des grands thèmes garréliens : l'amour et l'art.

Il est évident d'une part que Garrel réactive un versant particulariste de la figure de l'artiste, dans une tradition romantique. Beaucoup d'éléments tendent à construire l'image d'un monde à part, d'une marginalité à la fois subie et orgueilleuse. Le premier est le corps filmé de Garrel lui-même, souvent penché, le regard tourné en lui-même comme soumis à une intense activité intérieure, ainsi que sa voix hésitante, confuse, comme un *Albatros* du langage. Mais d'autres thématiques complètent également cette représentation : le *topos* de l'amour entre le metteur en scène et son actrice, le groupe d'amis formant une bohème, les endroits modestes où elle vit, à l'écart d'un Paris dépeuplé, ou encore le rôle de la drogue. Ces représentations et leur caractère exclusif dans les films de Garrel, qui ne montrent que très rarement d'autres milieux, constituent l'image d'un état d'exceptionnalité, clos et qui se détache du reste de la société.

Pourtant, Garrel ne cesse par ailleurs d'insister sur l'aspect matériel de la fabrication d'une œuvre, sur la quotidienneté ordinaire du processus créateur. Les *Sunlights* sont en cela une sorte de dissection de la fabrication d'un film, que Garrel mène également avec une certaine cruauté, choisissant de montrer des moments de creux très éloignés de la représentation d'une *furor* glorieuse, comme par exemple la discussion laborieuse entre la comédienne et son metteur en scène sur le personnage qu'elle doit jouer, les lâchetés du réalisateur révoquant son actrice ou les problèmes économiques de financement du film. D'autre part, deux représentations de l'art chez Garrel vont contre l'image du génie romantique. D'abord, il montre la fabrication des films comme un art collectif. L'idée de « bande » est structurante au niveau de la fabrication des films. Ainsi, certains acteurs et actrices, Anne Wiazemsky, Brigitte Sy ou Maurice Garrel le père, réapparaissent de façon récurrente dans les films de Garrel. D'autre part, l'intégration des techniciens dans les *Sunlights*, à l'image et au son, témoigne de cette volonté de représenter l'espace collectif de la fabrication du film. Enfin, la présence d'amis cinéastes, Akerman et Doillon, ainsi qu'Eustache, cité par

Garrel dans le film, forme l'image d'une constellation d'alliés générationnels que le film met en valeur. La discussion avec Doillon sur la manière de filmer son enfant peut être l'exemple de la représentation d'un art qui s'élabore et se questionne à plusieurs, où l'on s'aide et se conseille. Si cette représentation du groupe, de la bande, peut prendre les traits d'une communauté organique, notamment par sa dimension familiale chez Garrel, elle s'oppose tout de même à l'image traditionnelle de l'artiste solitaire, caractérisé par une singularité opaque qui en fait un élu des muses, au profit de la mise en avant d'une collectivité, d'une communauté. Mais cette représentation déplace aussi le curseur de l'intériorité vers la quotidienneté de l'art, partagé avec des collègues qui sont aussi des amis, des amantes, des pères dans la vie de tous les jours.

Par ailleurs, *Liberté, la nuit* propose une autre représentation de l'art qui est assez rare dans le cinéma de Garrel, celle des artistes-artisans, en l'occurrence des marionnettistes et une costumière de théâtre²⁰⁰. On fait alors un pas de côté par rapport au strict monde du cinéma, au profit d'un milieu plus technique et donc plus inséré dans un système global du travail. Il nous semble que cette représentation fonctionne comme mise en perspective du travail du cinéma, dont Garrel met en avant la part artisanale. Mais c'est aussi un pas de côté générationnel : ce déplacement survient dans un film sur la génération des parents, un peu comme si Garrel signifiait en même temps une différence par rapport à une époque où l'art était encore dans la société, n'était pas réduit à un sous-prolétariat marginal. Des plans assez longs du film sont consacrés à l'enregistrement du travail de ces artistes-artisans, la scène de répétition des marionnettes, ainsi que les deux scènes de couture, à l'ouverture du film, puis au moment de la séparation. Dans ces deux dernières scènes, on voit longuement les gestes d'Emmanuelle Riva, à la machine d'abord, puis à la main, la concentration et la précision exigées par le travail. Ces séquences sont deux moments de lyrisme assez fort, que renforce à chaque fois la présence de la musique. La présentation d'états émotionnels, d'abord la joie, puis la douleur, y est prise en charge par la présentation d'une activité matérielle. Elles proposent ainsi un décentrement du drame intime dans le faire de la vie quotidienne, un faire artisan dont la particularité est d'être une activité choisie et aimée, ce qui la rapproche davantage de l'art que de l'exploitation salariale. Cette manière de montrer les gestes de la costumière répondent à l'intervention de

²⁰⁰ Là encore, cette représentation prend ses racines dans l'espace familial de Garrel, dont une partie des proches travaillaient dans le théâtre. Son père avait fondé notamment une compagnie de théâtre avec Alain Recoing, marionnettiste qui inspire le personnage joué par László Szabó.

László Szabó évoquant l'art « qu'on saura faire toute [sa] vie », pour « se sortir du froid ». Dans la séquence d'ouverture sur Emmanuelle Riva, le temps du travail se mêle en effet, dans la joie, à celui de l'amour quotidien : Jean contemple sa femme travailler, tandis qu'elle lui sourit, et c'est la progression des deux lignes ensemble, le travail matériel et l'émotion de l'amour, qui forme l'intensité lyrique de la séquence. Dans la séquence nocturne dans le théâtre, la continuation de l'activité manuelle prend en charge cette fois le temps de la douleur, comme un support vital malgré les larmes, qui maintient une identité mise à mal. Chez les marionnettistes, la séquence de travail autour d'*Alice au pays des merveilles* montre également un entrelacement de la vie amoureuse et du travail dont elle propose une version harmonieuse. Le couple s'aide, invente et fabrique ensemble une œuvre. À la grande question de Godard sur la difficulté de tenir ensemble le travail et l'amour, cette séquence répond par l'espoir d'une association heureuse : un couple allié dans la vie et dans le travail, et en outre, comme le montre la suite de la séquence où intervient Jean, allié en politique, dans un même « mouvement ». Ce que semble montrer ainsi Garrel, c'est comment l'amour, le travail et l'action ne peuvent provenir que d'une éthique et d'une politique commune. On peut lire également la révélation de l'engagement de Mouche après la séparation, comme un hommage différé à son histoire avec Jean, une continuation de la relation dont la séquence d'ouverture montrait le sens quotidien.

En observant ces différentes représentations du travail, il nous semble que Garrel joint deux compréhensions différentes : d'un côté l'art comme humble artisanat, caractérisé par le faire, le temps long, l'opiniâtreté, de l'autre, un art conçu comme antithèse du travail au sens de métier et d'activité professionnelle, suivant les principes de « Mauvais Sang » : « J'ai horreur de tous les métiers. [...] La main à plume vaut la main à charrues. – Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais ma main²⁰¹ ». Chez Rimbaud, la dénonciation du commerce de la littérature rejoint le refus de la spécialisation et de l'identification de l'individu à sa fonction sociale dans l'ordre économique. L'interpénétration de l'art et de la vie chez Garrel s'oppose également à cette séparation qui clive l'individu. Si chez Rimbaud, c'est la volonté d'encrapulement et de sauvagerie qui découle de ces positions, chez Garrel, c'est l'ouverture sur l'idée d'artisanat, *a priori* très opposée à la pensée de Rimbaud, qui permet de sortir un peu d'une conception élitaires de l'art, comme activité exceptionnelle menée dans un milieu

²⁰¹ A. Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 247

fonctionnant en vase clos, et de repenser l'art comme travail, c'est-à-dire comme activité prise dans un tissu économique, en l'occurrence précaire. L'anecdote de la tentative d'agitation au laboratoire, même si elle n'est qu'allusive, fait signe vers ce hors-champ industriel, et vers le fantôme des luttes de 1968 dans une époque d'écrasement libéral. Nous verrons dans notre chapitre suivant comment Godard quant à lui s'empare de front de cette question. Par la jonction opérée entre les artistes-artisans et les artistes, en différenciation par rapport au travail salarié, ce qui prévaut chez Garrel comme idée directrice est la non-séparation de ce travail d'avec la vie, dans une lignée surréaliste. Ce travail d'art est présenté comme engagement vital, où la notion de liberté, malgré toutes les limitations qu'elle peut rencontrer, est encore un guide. Le prix à payer pour ce travail non aliéné, est du même coup cette même interpénétration de la vie et de l'art, dont les *Sunlights* figurent toute la dangerosité.

En effet, c'est à la fois la vie matérielle qui est affectée par la difficulté économique de l'art, comme le montre dans le film le plan où Garrel apprend accablé que la pellicule n'est pas arrivée et qu'il faut appeler les financeurs²⁰², mais aussi la vie intime : comme le dit Garrel à Christa « le cinéma détruit la vie tu sais²⁰³ ». Une des propositions les plus fortes de Garrel est de montrer comment les deux vont ensemble, que l'art n'est pas une réalité séparée de la vie, et que dans l'œuvre que l'on veut réaliser, on engage son intimité et sa vie entière, à la fois parce qu'on prend le risque ne pas avoir de quoi manger, mais aussi celui de perdre ses amours, ses amis, sa raison, sa vie, un peu comme lorsque l'on s'engage dans l'action politique. Pourtant, là est pour Garrel le seul poids d'authenticité possible de l'art.

Au-delà des manifestations directes d'un engagement politique dans le film, sous une forme héritée de l'activisme de 1968, nous voyons ainsi comment Garrel travaille le politique à un autre niveau, en inventant une forme à l'intérieur de la fiction : à partir d'une figure romantique de l'artiste omniprésente dans ses films, il en propose aussi une relecture matérialiste, articulée à la notion générale de travail, qui lui permet de poser la double problématique du rapport entre le travail et l'amour, et entre l'art et la vie. C'est dans ces questions que réside selon nous une certaine force politique du cinéma de Garrel : tenir ensemble sous un même régime de liberté un engagement collectif dans l'art ou le travail qui ne soit ni une aliénation ni une abdication face à

²⁰² *Sunlights*, 00:56:01. Un plan montre Garrel accablé tandis qu'une technicienne lui annonce en off que la pellicule n'est pas arrivée et qu'il faut appeler quelqu'un pour obtenir l'argent.

²⁰³ *Sunlights*, 00:33:10.

l'ordre social, et un engagement intime et amoureux, à la fois cohérent avec cet engagement, et suffisamment fort pour résister aux menaces que le premier fait peser sur lui à partir du moment où il est entier et authentique.

3.2.2.3. *La présentation du politique au prisme de l'expérience, le lyrisme du sujet et ses limites*

Si l'on a pointé dans nos deux films une qualité variable en terme de teneur critique des interventions directes portant sur le politique, qu'elles soient langagières ou visuelles, on voit *a contrario* que c'est au travers d'une lyrique de la vie quotidienne que Garrel opère une jonction entre les deux thèmes centraux de l'amour et de la politique autour de la notion de travail, à la fois travail de l'art, et travail de l'engagement. Il nous semble ainsi qu'il y a une tension chez Garrel entre ces interventions directes qui s'apparentent soit à un travail de dénonciation *hic et nunc*, soit à un réseau de symboles provoquant une reconnaissance identificatoire, et d'autre part, la mise en jeu de notions politiques extrêmement larges, comme la justice, la liberté, la guerre et la paix. Au milieu, en quelque sorte, se trouve le drame des personnages. Le problème qui se pose alors est qu'en mettant en scène ces notions au travers d'un lyrisme du quotidien et des affects, la distinction entre le champ moral et le champ politique, entre le drame individuel et la critique collective, devient ténue. Le lyrisme de Garrel, qui est un lyrisme de la présence et de la sensation, nous semble ainsi proposer dans une large partie une version du politique sous l'angle de l'expérience. Mais si les *Sunlights* semblent en effet privilégier un traitement existentiel, à la fois individuel et collectif, des problématiques politiques, en en faisant le principe de son mode de figuration, *Liberté, la nuit* témoigne de la tentative d'aborder de manière plus frontale et analytique la situation politique du scandale de la guerre d'Algérie. Cela se fait alors par le retour d'une fiction plus traditionnelle. Ce dernier film propose en effet, par le biais d'un détour dans le passé et d'une sortie du milieu du cinéma, l'examen d'une crise, celle produite par une guerre entraînant l'engagement contre l'État, et les conséquences de cet engagement. Les *Sunlights*, qui suivent chronologiquement *Liberté, la nuit*, présentent au contraire, de façon contemporaine, une situation de vide, et de flou dans l'engagement à tenir. Si l'on considère les deux films dans leur succession, ils semblent presque se répondre en miroir autour de la différence entre deux générations : le discours de Jean sur le gouvernement issu de la paix qu'il faut

maintenir sonne notamment de façon ironique à la vision des *Sunlights*, où la gauche se retrouve gouvernée par un État socialiste trahissant tous les idéaux qui ont permis son accession au pouvoir. Cette valeur de la paix, prononcée après une guerre véritable, et déjà démentie par la mort de Jean, semble alors mise en doute par la violence de la lutte armée dans un contexte de guerre sociale menée par un gouvernement socialiste. Il semble néanmoins que pour Garrel, la leçon pacifiste de Jean doit être reconduite, afin d'éviter une guerre véritable. Par rapport à *Liberté, la nuit*, qui montre de façon assumée des alliés et des ennemis, le recentrement sur les états affectifs dans la narration éclatée des *Sunlights* n'est pas un hasard et semble correspondre au recentrement de l'analyse du politique sur l'expérience, dans le sillage de la critique du marxisme. Il correspond aussi au repli du film sur un milieu en particulier, celui des artistes, observé comme milieu exceptionnel. D'un côté donc, le postulat est clair, la justesse d'un engagement pour la justice, de l'autre, à propos de la génération de Garrel lui-même, aucune certitude ne subsiste, si ce n'est le désordre existentiel dans un temps à la fois oppressif et pacifié.

Malgré les différences entre nos deux films, on repère pourtant en chacun une oscillation entre une version critique de la figuration du politique, et une version morale et existentielle. Cette dernière s'appuie notamment sur la dimension ontologique et métaphysique du cinéma de Garrel dont nous avons parlé précédemment, à travers la place de la mort, qui survient comme résolution dans les deux films. Si elle correspond à une réalité générationnelle pour Garrel, cette constante dans son cinéma est une ligne de fuite qui le rattache à une téléologie tragique qui semble l'éloigner d'une critique politique des causes de cette prégnance morbide. Néanmoins, il nous semble que les deux films n'en proposent pas tout à fait la même lecture. Dans les *Sunlights*, le suicide de Marie apparaît comme désespoir existentiel. La présentation d'une alternative politique impossible entre la lutte armée et l'élection de Michel Rocard est en effet englobée dans un drame intime de l'amour et de la dépendance. Le film se termine ainsi sur une aporie qui, si elle concerne une communauté entière, s'incarne dans un drame intérieur. Il nous semble alors que la critique est mise en retrait par rapport à une description : l'image finale de Garrel, muet, immobile, comme bloqué par la douleur dans le temps et l'espace est exemplaire de cette figuration de l'aporie par un affect²⁰⁴.

²⁰⁴ Voir annexes, p. 29. Il faut noter que comme l'explique Garrel, ce plan exploite un épisode réel, la crise d'appendicite de Garrel sur le tournage.

Dans *Liberté, la nuit*, la mort est un assassinat politique, d'abord en temps de guerre en ce qui concerne Mouche, puis en un temps de paix ambigu. La mort de Jean apparaît ainsi comme démenti de son affirmation « maintenant c'est la paix », et révélation de la violence politique qui sous-tend cette paix. Mais la trajectoire du film peut apparaître sur un mode tragique : la condamnation inévitable de celui qui s'est engagé, selon un paradigme sacrificiel, et la victoire de l'État et de la guerre sur l'individu comme accomplissement d'un destin. C'est une représentation qui existe dans beaucoup de films de Garrel, et que Azoury résume comme idée du « destin rond et circulaire des trajectoires humaines²⁰⁵ ». Un des éléments qui permet cette lecture est le fait que le propos de Garrel n'est pas clair à propos de la responsabilité de l'assassinat : si le générique de fin mentionne « les deux policiers en civil », ce qui constituerait alors une dénonciation d'une violence d'État, l'image maintient un flou sur l'identité des tueurs. On a ainsi l'impression d'une résolution inéluctable, accomplie par une main non identifiée. Pourtant, si cette représentation destinale appartient sans nul doute au cinéma de Garrel, elle coexiste avec une autre dimension, critique cette fois-ci. En effet, le flou sur la mort de Jean paraît pouvoir être interprété différemment. Le refus d'identifier clairement les auteurs de l'assassinat de Jean peut être une façon d'affirmer en creux l'intrication de la violence de la guerre avec l'État issu de la fin de la guerre. Il ne s'agit pas seulement d'une vengeance d'anciens de l'OAS, mais d'une vengeance sous un gouvernement qui en est responsable. Il semble que le film assume ainsi le temps de sa réalisation comme regard rétrospectif qui favorise un sens général à l'interprétation historique : si 1968 marque le dernier moment et l'élargissement du mouvement d'amnistie des anciens membres de l'OAS et des militants de l'Algérie française, initié par De Gaulle lors des accords d'Évian, l'année 1982, au moment de la réalisation du film, voit votée par un recours de François Mitterrand au 49-3 la loi de « révision des carrières », qui réintègre des officiers ayant participé au putsch dans le cadre de réserve²⁰⁶. Dans la figuration des policiers en civil, on peut alors voir une dénonciation de la normalisation générale permettant à des anciens militants de retrouver leurs fonctions au sein par exemple de la fonction publique. Si ce qui apparaît favorisé par Garrel est la figuration sensible du scandale de l'assassinat politique, le flou sur

²⁰⁵ P. Azoury, *Philippe Garrel en substance*, op. cit., p. 82.

²⁰⁶ Pour une approche historienne de la question, voir Stéphane Gacon, « Les amnisties de la guerre d'Algérie (1962-1982) », *Histoire de la justice*, 2005, 1, vol. 16, p. 271-279. Disponible en ligne : www.cairn.info/revue-histoire-de-la-justice-2005-1-page-271.htm

l'identité des tueurs, à la fois au sens propre et au figuré dans cette séquence, est justement ce qui porte une vraie critique politique. Ici, le lyrisme du matériau dont nous avons fait l'étude, prend réellement en charge la collusion coupable de l'État avec l'héritage colonial, et la structuration institutionnelle de la violence²⁰⁷. On voit ainsi comment peut se superposer à la lecture tragique une lecture politique, et comment entre les deux films, à partir de la même intrication entre situation individuelle et configuration politique, la polarité passe du drame individuel à un enjeu collectif. Il nous semble que ce mouvement s'opère par les variations du lyrisme, très subjectiviste dans les *Sunlights*, avec le dernier plan sur Garrel lui-même figurant un état affectif de douleur, et un lyrisme de la matière dans *Liberté, la nuit*.

La problématique de l'engagement politique, qui constitue dans les deux films un enjeu majeur, porte également une ambiguïté semblable de traitement, entre représentation existentielle et critique politique. Au sein de cette ambiguïté, la polarité qui domine dans chacun des films correspond pour nous au sens politique de la situation qui y est présentée. Il nous semble ainsi que dans les *Sunlights*, c'est le traitement contemporain et autobiographique d'une situation de vide politique et de désarroi idéologique qui conduit à un recentrement sur un lyrisme subjectif, là où dans *Liberté, la nuit*, le détour générationnel qui aborde une situation politique de crise et de guerre, ainsi que la sortie du strict milieu des artistes, produisent un décentrement du lyrisme.

Pour analyser cette différence, on peut prendre l'exemple d'un objet qui revient dans les deux films comme pierre de touche de la problématique de l'engagement et de la violence : les pistolets²⁰⁸. Il est frappant de comparer leur apparition : dans *Liberté, la nuit*, on les voit d'abord manipulés par Emmanuelle Riva, qui les emballe dans un papier journal. Cette scène de confection du paquet laisse apparaître le poids de réel de l'objet, à travers leur lourdeur ainsi que les crissements du papier raide et épais qui les dissimule. Puis les pistolets voyagent. Un plan, d'abord fixe puis suivi, montre Emmanuelle Riva sortir de l'immeuble pour gagner la rue, c'est-à-dire passer de l'espace privé sécurisé au danger de l'espace public et interdit, puis l'arrivée au bord du canal et le changement de mains. Les quelques mots de Mouche : « je ne veux pas savoir ce que tu feras de ces trucs-là [...] je vous ai apporté ces armes pour vous défendre », concluent cette passation des pistolets d'un accompagnement théorique :

²⁰⁷ À ce sujet, voir la partie sur Marguerite Duras et *Césarée* pour comparer les deux figurations du scandale de la violence d'Etat.

²⁰⁸ Voir annexes, p. 30.

l'affirmation d'une position de victimes et de la nécessité d'une défense. Dans les *Sunlights* par contre, les plans sont déliés : celui qui précède l'apparition des pistolets montre Marie sautiller, désœuvrée, sur les rails de la gare. Puis Gracq sort les deux pistolets de sa poche, et leur entrechoquement ne laisse entendre qu'un bruit creux. Quand il en remet un à Marie, la gaucherie des mouvements de la jeune femme laisse deviner qu'elle ne sait quoi en faire, tout comme Jacques qui, en lui ôtant des mains, répond à la question de Gracq : « tu aides les anarchistes maintenant ? [...] tu aimerais en avoir un comme ça ? » en affirmant « Non, je ne saurais pas quoi en faire et je risquerais de mettre fin à mes jours ». On note le retour de la question du suicide comme fin de non-recevoir à la problématique de l'engagement. Les pistolets sont d'autre part montrés dans un hors-espace, ces rails qui ne valent que comme endroit désert et excentré, et comme des jouets absurdes parce qu'il leur manque un but juste. Cette présentation prend ainsi en charge ce qui constitue pour Garrel une aporie politique, tout en réactivant une valeur symbolique de l'image. Cette scène des pistolets est la seule qui fasse signe vers les activités de Gracq : ils prennent donc en charge, comme symbole, l'espace politique du personnage qui n'est pas développé et reste hors-champ. Pour nous, si cette scène est signifiante d'une absurdité inhérente à la configuration montrée par Garrel, elle laisse néanmoins en retrait une figuration critique et analytique. Le lyrisme de cette scène apparaît centré sur la problématique existentielle du désespoir, incarnée par des individus déliés les uns des autres et à qui il ne reste que leur force de présence face à des objets symboliques vides de sens. Dans l'autre film, c'est davantage un lyrisme de l'éthique et du combat collectif qui domine, articulé aux problématiques existentielles.

Mais s'il nous semble que *Liberté, la nuit* est un des films les plus politiques de Garrel, ce n'est pas parce qu'il montre un sujet proprement politique, mais parce qu'il arrive à décentrer son lyrisme de son régime subjectif. Pour nous, ce décentrement est lié à la question centrale du film, celle du colonialisme. Rappelons que c'est aussi autour de cette question que les surréalistes vont parvenir à ressaisir la portée politique de leur poétique, et que la question de la guerre, en particulier coloniale, était aussi une pierre de touche de la critique politique de Rimbaud, comme arme par excellence de l'État industriel et rationaliste. Il nous semble que c'est parce que la question du colonialisme engage justement les questions de resubjectivation, et du décentrement de l'identité qui conduit notamment à se subjectiviser comme minorité opprimée contre

ses propres intérêts de classe. La force du film de Garrel est d'abord de montrer la guerre d'Algérie sur le sol français, et non comme une bataille lointaine, et de ne pas traiter un épisode historique particulier, mais de montrer le temps de cette guerre de façon presque banale. Il montre ainsi la présence des Algériens comme non problématique, à égalité avec les autres personnages, ce qui fait ressortir en creux à la fois la précarité de la clandestinité, à travers les rencontres dans des espaces excentrés et pauvres, en extérieur sur le bord du canal, ainsi que le scandale de la guerre menée contre eux par la police. L'horreur de la torture n'est ainsi pas montrée de façon spectaculaire par l'image, mais par le récit, notamment celui que Medhi fait à Jean des arrestations de leurs amis. La place de la langue dans le film nous semble signifiante de la matérialisation sensible de cette situation politique où le colonisateur à la fois prétend à une unité forcée avec le colonisé et à son appropriation, et à une exclusion par le racisme et l'inégalité instituée. Les conversations en arabe au moment des rencontres entre Jean et ses amis, non sous-titrées, font en effet sonner cette langue au sein du film dans le même espace que le français, comme pour lui redonner une place qui ne soit pas une place d'étranger mais de coexistence. Cet exemple nous semble représentatif d'un travail dans *Liberté, la nuit* de figuration matérielle du politique : en l'occurrence, faire sonner deux langues sur un même territoire, sans les hiérarchiser, pour à la fois briser le consensus d'une identité unique pour un territoire, et poser la singularité de chacune d'elles. Le parler arabe de Jean matérialise alors le mouvement de subjectivation politique, l'investissement au sein d'une minorité au nom de la justice.

Par rapport à cette dialectique des subjectivités dans *Liberté, la nuit*, les *Sunlights* apparaissent comme un paradoxe inverse : celui de proposer une défiguration de ce qui est montré, par une destruction du système de la fiction, tout en maintenant une unité très forte. À la communauté des artistes qui y est montrée ne répond nulle extériorité sociale, si ce n'est celle du laboratoire dont on a analysé l'anecdote. À la génération de Garrel ne fait face aucun autre temps. Le film se présente ainsi comme une sorte de trou noir, à la fois historique, idéologique et social. Il nous semble que ce trou noir que montre Garrel est justement celui d'une subjectivité en à plat sur elle-même, qui parvient plus à se resubjectiviser dans un mouvement dialectique par rapport à son extériorité. Si sens politique il y a, il est dans ce manque, ce creux qu'incarnent toutes les béances, les fragmentations et les inachèvements du film qu'on a analysés dans notre première partie. Il se construit alors dans la dialectique d'un lyrisme

mélancolique de la matière qui tente de recoller des morceaux épars, de recomposer des histoires et des temps, et du lyrisme subjectif qui naît dans les moments de merveilleux du film, le visage de Mireille Perrier ou le monologue de la naissance de l'enfant, par exemple, qui lui est plein et porte l'espoir d'une authenticité retrouvée. Les *Sunlights* nous semblent ainsi maintenir une certaine partition entre une figuration pleine qui utilise le merveilleux et le lyrisme subjectif comme refuge face à la question politique, et le travail critique d'éclatement du récit, de brouillage des identités et des temps de la fiction qui prend un charge une présentation de l'expérience d'un temps politique et intime sur un mode affectif. Par ailleurs, la critique politique qui se formule à travers les références directes à l'actualité politique, arrive alors comme en surplus, d'une manière qui ne débouche pas sur une élaboration figurale à l'intérieur du film. C'est plutôt par la matérialité du film dans ses accidents et ses ruptures qu'apparaît l'enjeu politique du film, par une image négative de l'expérience d'une atomisation du sens et de l'impossible ressaisie d'une génération en lambeaux, politiquement et existentiellement. Si l'on observe des replis semblables vers le merveilleux à travers un lyrisme de tradition romantique dans *Liberté, la nuit*, comme on l'a vu à propos de la figure de la femme, la dialectique entre les différentes subjectivités au sein du film et l'écart temporel du regard de Garrel sur la génération de ses parents apportent selon nous une sortie de l'espace affectif qui repolitise l'expérience.

On voit ainsi un balancement général chez Garrel entre une volonté critique et une tentation de repli dans une conception de l'image comme refuge merveilleux. Si ce qu'il affirme comme volonté de propos politique ne consiste manifestement pas en une analyse précise des structures du réel social, économique et de la forme du pouvoir politique, il s'incarne plutôt dans la présentation d'une expérience sensible qui favorise alors parfois une ambiguïté entre un moralisme existentiel universaliste et une critique des problématiques des époques précises dans lesquels s'ancrent les films. Le lyrisme garrélien apparaît alors fondé sur une perception romantique de l'homme qui intègre certains apports de la relecture matérialiste surréaliste autour du traitement de la matière cinématographique.

Conclusion

Au terme de notre étude, nous tirerons plusieurs conclusions. Tout d'abord, l'œuvre de Garrel apparaît comme objet complexe à étudier, car les films proposent un entrelacement particulièrement serré de leurs éléments, à la fois des différents statuts de l'image, entre réel et fiction notamment, mais également des différents régimes de sens : blagues potaches et humour noir, style sérieux oratoire, merveilleux fantaisiste, mélancolie et logique subjective, approche critique et matérialiste. À la fois les films se composent de ces nombreux éléments hétérogènes, et les tissent dans un réseau étroit qui forme un objet paradoxalement assez unitaire, dont la règle organisationnelle est une logique affective : les *Sunlights* se présentent ainsi comme un magma expérientiel d'une époque brouillée, *Liberté, la nuit* comme narration plus tenue de plusieurs trajectoires individuelles à des plans différents qui se nouent par des histoires d'amour. Mais si ce caractère composite se donne à voir assez intuitivement dans les *Sunlights* par exemple, il nous semble que plus profondément, la difficulté de débrouiller les films garréliens dans notre étude des rapports entre lyrisme et politique tient à un entremêlement plus complexe. Garrel figure en effet des enjeux politiques à travers des éléments qui ne sont pas les plus explicites, comme on l'a vu sur la question du travail notamment, et laisse parfois en suspens des contradictions internes, comme dans la présentation de l'amour, qui hésite entre un traitement dialectique et un traitement moraliste essentialiste. Le lyrisme de Garrel apparaît ainsi non uniforme. S'il se fonde sur le principe d'une valeur absolue du plan par rapport à la narration qui mène à la construction d'une image comme puissance sensible, la conception de cette dernière sous le paradigme de la croyance en sa capacité de révéler une vérité du réel ouvre sur deux lyrismes différents. D'une part un lyrisme qui s'apparente à la tradition de la lyrique amoureuse, idéaliste, et qui propose l'image comme merveille, et de l'autre un lyrisme de la matière, qui nous semble davantage critique. Si le modèle rimbaldien de la « voyance » est parfois évoqué à propos de Garrel, il nous semble davantage apparaître sous la forme d'un onirisme hermétique, à la lumière de la relecture occulte surréaliste, que sous celle d'une conception constructiviste et critique de l'image comme rapport. Par ailleurs, il existe bien chez Garrel ce qui nous apparaissait intuitivement comme une opposition difficilement résolue entre le lyrisme prenant en charge les histoires d'amour et les états affectifs des personnages, dans une voie subjective et intérieure issue du romantisme, et un recours classique à la narration ainsi

qu'à des déclarations à messages pour traiter du politique. Une oscillation apparaît en effet entre une perspective existentielle et métaphysique, basée sur la figuration sensible d'une expérience et qui ouvre sur un moralisme, et une perspective critique tentant de s'élaborer par une voie dialectique, en dénouant les consensus entre image et sens. De manière plus souterraine, une troisième voie du lyrisme semble alors proposer une articulation entre la croyance idéaliste en l'image et un travail matérialiste de cette dernière, comme on l'a vu à propos notamment du traitement métaphorique de l'antithèse entre jour et nuit, ou de la figuration de la violence politique. Dans ces types de nouage, Garrel parvient alors en conservant la logique expérientielle de son approche du politique, à décentrer son lyrisme subjectif pour le constituer en matière objective et critique, à figurer sensiblement des configurations politiques.

CHAPITRE 4

JEAN-LUC GODARD ET LE LYRISME OBJECTIF

Notre étude de Garrel nous a conduit à examiner la constitution d'un lyrisme de l'image très fortement médiatisé par un héritage romantique, tout autant dans la conception de la figure de l'artiste et de la subjectivité, que dans la prévalence du paradigme de l'imagination et du rêve, ainsi qu'enfin dans la référence à une enfance de l'art qui à la fois introduit une réflexivité sur le cinéma et reconduit l'idée d'une innocence perdue des images. Si l'on a repéré également un versant plus matérialiste qui nous fait davantage penser à la reprise critique surréaliste du romantisme, notamment dans le traitement de la matière même de l'image qui décentre le film de son principe subjectif, il nous semble néanmoins que l'on peut considérer comme central un principe idéaliste du lyrisme de Garrel, issu de Bazin et d'une conception mystique d'un cinéma de poésie issue d'Epstein, affirmant une croyance en l'image comme révélatrice du réel. La recherche de cette révélation passe chez Garrel par un travail de recomposition infinie de scènes primitives, considérées comme figures essentielles d'une vérité du réel : le visage d'un être aimé, le couple, l'enfant, le travail manuel, la mort. Combinant une anhistoricité de ces figures avec un réseau de signes d'une époque déterminée, par le biais notamment d'éléments de langage, et de références à des faits historiques, Garrel compose alors un tableau expérientiel dont nous avons soulevé la proximité avec une perspective parfois davantage moraliste ou « humaniste¹ » que politique. Dans cette dialectique, le lyrisme de Garrel semble se replier hors de la critique objective, proposant moins une pédagogie analytique qu'une expérience sensible. Dans notre dernière partie consacrée à Godard, il s'agit pour nous de montrer ce qui nous semble opérer la réunion du lyrisme et de la critique.

À partir d'un même terreau d'éclatement de la fiction et du récit sur lequel nous ne reviendrons pas puisqu'il recouvre en partie des procédures que l'on a pu montrer à l'œuvre chez Duras ou chez Garrel – composition de type musical par thèmes,

¹ « Aucune génération n'échappe à une étude humaniste de l'amour qui obtient toujours les mêmes résultats », « L'art et Mai 68 », entretien par Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme, art. cité, p. 76.

émancipation du plan de sa nature fonctionnelle ou symbolique etc. –, une toute autre voie apparaît chez Godard en ce qui concerne le lyrisme, qui associe à une positivité de la puissance sensible de l'image une pédagogie critique reposant sur une figuration de configurations politiques. Si certains critiques considèrent la fin de la période militante de Godard comme un abandon de la politique², il nous semble au contraire que son retour au cinéma avec *Sauve qui peut (la vie)*, survient d'une part comme réponse à un moment de crise politique, comme éloignement à l'égard des formes de militance politique issues de 1968, en même temps que comme tableau analytique des structures de la société qui se solidifient alors dans le libéralisme. Il le fait cependant en reprenant les apports critiques du travail vidéo des années 1970, au sein d'une fiction qui s'en trouve atomisée. Les années 1980 marquent alors une réarticulation de l'héritage romantique à sa critique, là où cet héritage apparaissait de manière moins problématisée dans la période de *Pierrot le Fou*³ et en cela contribuait selon nous à une indifférenciation politique, pouvant tirer aussi bien vers l'anarchisme de gauche que de droite.

Dans cette tentative d'une refonte lyrique et critique que nous essaierons d'identifier dans *Sauve qui peut (la vie)* et dans *Prénom Carmen*, nous pouvons identifier une divergence signifiante avec Garrel. Il nous semble qu'à la conception de l'image comme mystère chez Garrel répond une pensée de l'image comme *production* chez Godard. Si nous y voyons un écho de la pensée de l'« auteur comme producteur » développée par Walter Benjamin⁴, nous pouvons également reprendre une opposition établie par Giorgio Agamben dans son texte sur le cinéma, entre « image magique » et « image reliée⁵ » pour caractériser la manière dont si le lyrisme de Garrel a tendance à isoler l'image en en reconduisant une dimension iconique, Godard, met en rapport cette dimension iconique avec une pensée de l'image comme reliée à d'autres en permanence et comme toujours fragmentaire⁶. Cette divergence repose sur deux polarités

² L'expression d'A. Bergala par exemple, qui note le « retour au cinéma » de Godard après le « long détour des années politiques », semble entériner une rupture, « Le combat avec l'ange : les années quatre-vingt », *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 23. Si transformation esthétique il y a effectivement, elle en nous semble pas faire de la période des années 1970 un moment à part.

³ Pour une analyse rapide de l'héritage romantique et surréaliste de la première période de Godard, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Jean-Luc Godard et l'influence romantique : contrariétés du lyrisme », dans Marion Poirson-Dechonne (dir.), *L'écran poétique, CinémAction*, 157, 2015, p. 78-85.

⁴ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht, op. cit.*

⁵ G. Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins, op. cit.*, p. 66.

⁶ La caractérisation par Agamben de l'image comme « fragment de geste » aura pour nous son importance dans l'étude notamment du traitement du corps par Godard.

différentes : une conception métaphysique du premier, qui pense le cinéma et l'image comme moyens de sauver le réel, et une conception plus matérialiste, et dialectique comme on le verra, chez le second, qui déplacerait cet espoir vers un sauvetage herméneutique, le sauvetage non pas du réel, mais de « l'honneur » du réel, comme Godard le formule dans les *Histoire(s) du cinéma*⁷. Il ne s'agit pas de débarrasser Godard du fond idéaliste et métaphysique qui apparaît dans sa réflexion, mais de montrer comment ce fond est toujours articulé à un ancrage technique et matérialiste, qui le relie critiqueusement au réel historique contemporain, notamment autour d'une pensée du cinéma comme production. Cette ambition moderniste – dont on pourrait voir un modèle chez Rimbaud – malgré toute l'ambiguïté de la valeur que lui accorde Godard, est un des aspects qui entrent le plus en discordance avec l'idéologie romantique⁸, donnant lieu à un alliage paradoxal chez Godard entre un technicisme issu de la tradition vertovienne, et une version élégiaque des derniers héritages du romantisme, dans la lignée de la pensée marxiste du négatif.

Chez Godard, la pensée du médium, en tant qu'il est, dans le cas du cinéma, soumis à et producteur de logiques capitalistiques, depuis le modèle de l'industrie des studios hollywoodiens à celui des flux dématérialisés de l'industrie audiovisuelle de la télévision, est au cœur d'une articulation entre l'analyse des représentations et l'analyse des rapports de pouvoir et de commerce. Le cinéma est alors l'instrument de cette articulation, en tant qu'il est pensé aussi comme technique, à la fois en lui-même, et notamment par rapport aux autres arts, la peinture ou la musique, et au sein des rapports économiques et politiques, c'est-à-dire en tant qu'il y participe, et dans une certaine mesure en tant qu'il répond aux objectifs du pouvoir. L'un des enjeux de la pensée de Godard est ainsi de récupérer et de questionner les formes de la production audiovisuelle télévisée : l'image comme flux dématérialisé et l'utilisation normative de la vitesse dans *Sauve qui peut (la vie)*, ou plus largement la récupération d'une culture populaire officielle dans *Prénom Carmen*. On a vu *a contrario* comment la pensée du cinéma comme technique chez Garrel faisait le chemin inverse, en cherchant à retrouver

⁷ Cette distinction est glosée par Georges Didi-Huberman dans *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 67. En reprenant la citation de Godard : « quarante / quarante et un / même rayé à mort / un simple rectangle / de trente cinq / millimètres / sauve l'honneur / de tout le réel », il l'interprète dans une perspective historiographique en distinguant dans le travail des *Histoire(s) du cinéma* la pratique de l'histoire comme « responsabilité épistémologique, éthique et politique » devant le passé, plutôt que comme établissement de la « chaîne des événements eux-mêmes ».

⁸ Voir sur ce point M. Löwy et R. Sayre, *Révolte et mélancolie, op. cit.*

un modèle primitiviste d'artisanat pour fonder une subversion du travail moderne et de l'industrie cinématographique.

La politique du cinéma de Godard nous semble pour sa part tenter de donner à voir le principe de partage général de l'espace politique et sensible de la société qui lui est contemporaine par les moyens d'une récupération subversive des outils mêmes du pouvoir, c'est-à-dire, par un effet de la forme de l'art, et non pas, comme c'est le cas chez Garrel nous semble-t-il, par une révélation immédiate de l'image selon un principe rossellinien. Politiquement, cette position s'éloigne, comme le souligne Guy Scarpetta, d'un principe de l'avant-garde opposant à la prolifération des images fausses, la production d'une image vraie⁹, dans un positivisme optimiste reconduisant un certain idéalisme, en se consacrant davantage à un travail sur les représentations. Dans la dimension métathéorique du projet godardien de filmer des « systèmes de représentation¹⁰ » on peut voir alors l'enjeu politique d'une dénonciation de « l'aliénation *dans la perception en tant que telle*¹¹ ». Si nous rejoignons cette dernière analyse, nous nous éloignerons de sa perspective post-moderne reposant sur l'idée que seules les images et les représentations sont la vérité du réel, puisqu'il nous semble que cette analyse ne vaut qu'en la complétant de celle des conditions et effets dans le réel d'une telle aliénation. Nous maintiendrons ainsi une perspective matérialiste. En l'occurrence, il s'agira de voir comment, en travaillant sur l'image en tant qu'elle est prise dans des systèmes de représentation, Godard échappe au traitement de simples thèmes politiques et sociaux pour donner à voir un principe de « partage » général, au sens que lui donne Jacques Rancière, partage à la fois sensible et politique selon les critères de justice et de justesse. Si la formule fameuse de Godard dans *Vent d'Est* « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image » pourrait appeler à une lecture post-moderne concentrée sur les représentations et les phénomènes, l'appel souvent renouvelé à la théorie surréaliste de « l'image juste » chez Godard nous incite à penser qu'il s'agit bien de réussir à produire une image comme énoncé de vérité sur le réel, mais en ne la pensant pas dans une continuité performative magique, mais comme nœud signifiant de ce partage du sensible. Notre thèse est ainsi que l'état de tension de l'image chez Godard, résultant de sa conception non comme image singulière et irréductible,

⁹ Guy Scarpetta, « Sur plusieurs plans », *Art press*, spécial Godard, hors-série 4, décembre 1984- janvier-février 1985, p. 43.

¹⁰ Dominique Paini, dans l'entretien « Jean-Luc Godard, la curiosité du sujet », *ibid.*, p. 8.

¹¹ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 44

mais comme rapport, selon la définition de Reverdy, appartient au champ du lyrisme objectif, c'est-à-dire comme mouvement et instrument de décentrement, articulant une puissance sensible positive, et une critique par le négatif. En effet, il nous semble que ni une lecture dialectique, ni une lecture post-moderniste ne peuvent parvenir seules à saisir dans son ensemble la tentative de Godard dans la période que nous étudions, car celle-ci conjugue plusieurs plans : une pratique matérialiste de l'image, une réflexivité sur l'historicité des images et sur la perception, une analytique dialectique politique. C'est pour cela qu'une partie de la critique oscille en permanence entre deux pôles, que l'on trouve par exemple déclinés dans un article de Dominique Païni. Cet article qui reprend une formule de Godard comme titre, « La bonne distance », repose ainsi sur l'identification d'une double polarisation : entre le « réel » et l'« abstraction », entre la « chose et le nom », « le documentaire et la fiction¹² », entre « l'impression et l'expression », entre « systèmes de signes » et « décalque du monde [permettant] l'affection¹³ », et enfin, ce qui nous intéresse particulièrement, entre la « brutalité du réel et le lyrisme de l'expression », où l'on voit ressurgir l'habituel préjugé d'une opposition entre lyrisme et traitement du réel, beauté de l'expression et laideur du monde. Néanmoins si ces couples d'oppositions évitent selon nous le problème en simplifiant à l'extrême, ils témoignent du sentiment d'indétermination que l'on peut ressentir devant certains éléments où Godard combine de façon ambiguë une distance critique et un effet d'adhésion sensible, donnant l'impression, comme l'écrit Didi-Huberman, de jouer sur « deux tableaux¹⁴ ». On pourrait prendre l'exemple dans *Prénom Carmen* du traitement de la femme : il s'élabore tout autant comme enjeu d'une dénonciation chez Godard du semblant et du spectacle – qu'il soit celui de la pornographie ou d'un « idéal féminin » – que comme support à des effets de fascination, par une plénitude de la belle image et par le jeu avec l'héritage de l'usine à fantasme hollywoodienne. On voit dans la dernière expression de Païni, entre « la brutalité du réel et le lyrisme de l'expression », transparaitre l'idée traditionnelle du lyrisme qui serait quelque chose de plein, de positif, de beau et de pacifié, de l'ordre de l'imagination contre le réel, alors que cette notion, dont nous avons pointé le caractère essentiellement dynamique et agonistique, peut justement permettre de ressaisir ces balancements. Car dans ces paradoxes déclinés, une interrogation sur la nature du

¹² D. Païni, « La bonne distance », *Art Press* spécial Godard, *op. cit.*, p. 54.

¹³ *Ibid.* p. 55.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 124.

balancement reste en suspens : est-ce une opposition franche, un paradoxe, une simple polarisation, une alternance binaire au sein de l'œuvre? En maintenant l'interprétation sous forme de dualisme, on en vient alors ou bien à constater mélancoliquement une irrésolution¹⁵, ou bien à valoriser une des voies contre une autre, ou enfin à pointer une mauvaise foi¹⁶. Mais penser ces différents plans ensemble est l'objectif du lyrisme post-romantique dont on a tracé différentes voies, afin de sortir l'imagination de son cantonnement subjectiviste pour l'affirmer comme production matérielle et instrument cognitif dont le but est de « *faire voir*¹⁷ » « comme sont vraiment les choses¹⁸ ». Nous essaierons donc de montrer comment le lyrisme de Godard apparaît sous plusieurs formes, soit de manière contrariée parce qu'il est toujours associé à sa critique dans une lutte dialectique des éléments du film, soit comme ressource d'une « sagesse de la surface¹⁹ », soit en parvenant à récupérer en lui-même la critique du partage du sensible à travers des figures productrices d'une sensation positive.

Pour montrer comment Godard parvient à refonder une voie lyrique en cinéma qui s'articule à un projet politique nous procéderons en trois temps. Nous commencerons par reprendre la question du sujet sous un angle différent : par rapport à ce que l'on a observé chez Marguerite Duras et Philippe Garrel, il s'agira de montrer comment chez Godard est opérée une remise en question de la notion de subjectivité qui produit une bascule du lieu de l'imagination, depuis la subjectivité de l'auteur jusqu'à celle du spectateur, déplaçant ainsi le lieu du lyrisme. On examinera ainsi d'une part le décentrement de la figure de l'auteur lui-même à travers son apparition physique dans *Prénom Carmen* et la reprise de son patronyme dans *Sauve qui peut (la vie)*, pour montrer comment, à la différence de *Césarée* et d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, la figure de l'auteur est déplacée à un rôle qui remet brutalement en question l'adhérence de l'auteur à son discours et pervertit le stéréotype romantique. L'auteur

¹⁵ C'est un peu le cas de D. Païni qui après avoir énuméré des polarités opposées chez Godard conclut sur la « mise en tension du réel et des signes que le cinéma invente » (« La bonne distance », art. cité, p. 55), sans que l'on sache de quelle nature est cette tension. De la même façon, quand il écrit : « L'harmonie de ses différents thèmes [ceux de *Sauve qui peut (la vie)*], qui semble impossible, se résoudra au final dans un thème unique, celui du *choix*. », nous avons du mal à comprendre le sens de cette « résolution » qui nous paraît tautologique. La pirouette sur-ponctuée de la fin du paragraphe « Et puis, Musique !!... » révèle selon nous l'aporie de cette analyse.

¹⁶ Comme le sous-entend l'expression de G. Didi-Huberman du jeu sur « deux tableaux », *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 31.

¹⁷ G. Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 66.

¹⁸ « Les carabiniers », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 238. Il s'agit d'une citation de Brecht : « Le réalisme, ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses ».

¹⁹ J. Rancière, *Les écarts du cinéma, op. cit.*, p. 135.

montré n'est plus du tout la subjectivité productrice du film. Cet écart devient alors objet d'ironie, voire de bouffonnerie. Par ailleurs, les personnages non plus ne constituent pas les lieux d'une subjectivité fondatrice d'une morale de l'histoire, comme ce pouvait être le cas dans *Pierrot le fou* par exemple ; au contraire, on mettra au jour un traitement des personnages comme corps et gestes au sein d'une figuration que l'on appellera « géométrique²⁰ », à la suite de Chklovski. Enfin, ces diverses manières de sortir de la représentation de subjectivités nous conduiront *a contrario* à étudier le modèle du collage à travers l'héritage des principes surréalistes, comme outil de décentrement vers un constructivisme matériel permettant de briser la synthèse symbolique. Ce dernier temps nous permettra de mettre au jour la conception dialectique de l'image comme rapport, correspondant à la prévalence de la figure du « entre » chez Godard, ou selon l'analyse de Deleuze, du « “et” constitutif des choses²¹ ». Dans cette perspective, nous verrons comment la pratique du montage s'affirme comme puissance de prolifération et d'hétérogène plutôt que comme instrument d'unification symbolique. À partir de ces principes de décentrement du lieu du lyrisme, nous aborderons le deuxième temps de notre réflexion. Il s'agira de questionner proprement l'articulation entre lyrisme et politique à travers la question de la dialectique godardienne, qui a souvent été posée de manière problématique²². Cette dernière est en effet centrale parce qu'en tant que lieu traditionnel de la critique de gauche issue du marxisme, elle cristallise aussi une difficulté par rapport au fonctionnement lyrique : *a priori*, il semblerait que le caractère d'adhésion de l'instance énonciative à son énonciation contredise le principe de distanciation de la critique ; pour le dire autrement, que le primat de l'imagination subjective contredise l'analyse objective. Or, c'est justement tout l'enjeu de ne pas renoncer au lyrisme : sortir de ce que Scarpetta nomme assez violemment un « puritanisme²³ » de l'avant-garde qui interdirait toute jouissance de l'image, mais surtout de l'éternelle partition entre sensible et critique, afin de construire une nouvelle possibilité d'adhésion à l'image qui

²⁰ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *Textes sur le cinéma, op. cit.*, p. 59.

²¹ G. Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 235.

²² Depuis les analyses marxistes orthodoxes niant la validité d'une dialectique de Godard considéré comme cinéaste bourgeois (voir par exemple Guido Aristarco en 1967, dans « Langage et idéologie dans quelques films de Godard », dans *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, (*Études cinématographiques*, 57-61, p. 5-16.) jusqu'à par exemple G. Didi-Huberman en 2015, dans *Passés cités par JLG, op. cit.*, qui met au jour à partir d'une analyse des *Histoire(s) du cinéma* une dialectique polymorphe, qui tendrait parfois vers une binarité jugée réductrice, et parfois vers un multiple irrésolu.

²³ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 46.

ne soit pas l'illusion d'une plénitude séparée du réel mais au contraire qui porte en elle la critique.

Il nous semble que cette tentative passe par un fonctionnement multiple de la dialectique chez Godard. Nous suivrons ici un certain nombre des observations posées par Didi-Huberman dans *Passés cités par JLG*, mais sans toutefois souscrire aux oppositions franches sur lesquelles il conclut pour discriminer une voie godardienne qu'il approuverait totalement. En effet nous tâcherons de montrer qu'à une dialectique marxiste traditionnelle, qui met en rapport des éléments contradictoires pour produire l'interprétation de leur rapport en vue de leur résolution, et qui fait alors jouer la critique de façon anti-lyrique à la manière brechtienne ou à la manière dont Dada s'était opposé par exemple à la conception romantique du lyrisme, Godard superpose un autre type de fonctionnement, répondant plutôt aux concepts de partage et de frontière rancièriens, et qui procède par glissements et déplacements afin de révéler les contradictions sous l'apparence de l'identité et les ressemblances sous les apparences de la contradiction. Cette logique n'est plus seulement binaire, mais multiplie les déclinaisons, diffractions, reformulations, ainsi que des effets de perversion des motifs pour faire apparaître d'autres images dans les intervalles des différences. On passe alors d'un affrontement binaire du lyrisme et de la distanciation à un lyrisme fondé sur un caractère dynamique parce que mouvant, qui n'est pas celui de la vision romantique se donnant pour pleine, absolue et entière, mais celui d'une pensée de l'hétérogène, du trouble, du passage de frontière. Le lyrisme n'y apparaît plus sous une forme hymnique qui serait prise en défaut par sa critique, mais plutôt sous une forme mélancolique qui intègre la négativité. Ce sera également l'occasion de se pencher sur ce que Rancière nomme un destin « ironique²⁴ » de la dialectique chez Godard, dans une logique qui mêle à la fois une distanciation *a priori* anti-lyrique et un pathétique qui en rejoint au contraire les formes les plus anciennes.

L'analyse de ces procédures de refonte d'un lyrisme dynamique à partir d'une figuration critique nous amènera donc dans notre dernière partie à examiner trois grands exemples godardiens d'un lyrisme objectif : l'utilisation des plans de mer dans *Prénom Carmen*, comme « plans à valeur de réel », pratique qui retourne la conception du lyrisme comme plénitude consensuelle tout en conservant une positivité de la sensation, le détournement des techniques de l'image vidéo, qui refabrique du lyrisme avec les

²⁴ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 124.

instruments de sa destruction, et enfin la reprise du modèle musical, en particulier les quatuors de Beethoven dans *Prénom Carmen*, qui renoue exemplairement dans un court-circuit figural l'alliance de la pensée et de la sensation.

4.1. Le déplacement du lieu du lyrisme : de la subjectivité à la matière sensible

Dans notre corpus godardien nous semble advenir, de manière encore plus poussée que chez Garrel et Duras, une remise en question dans le film du sujet comme entité absolue, qu'il s'agisse du sujet constitué par l'auteur ou des sujets représentés, les personnages. D'un côté, la présence de l'auteur lui-même dans le film n'est pas utilisée comme incarnation d'un centrage subjectif qui correspond pour le spectateur au lieu d'origine de l'énonciation, ce qui est le cas chez Duras et, bien que de manière moins directe, chez Garrel. Chez Godard cette présence est ironisée et objet de distanciation : le corps de Godard dans *Prénom Carmen*, n'est pas la représentation de la subjectivité centrale du film. Elle dénote certes l'auteur mais de façon burlesque en se doublant de l'identité d'un rôle, et surtout fonctionne comme subversion de l'idée même de subjectivité consistante, alors que chez Duras et Garrel subsiste une adéquation entre sujet rationnel et instance de discours, au « premier degré » pourrions-nous dire. Il nous semble que cette remise en cause provient entre autres des apports du surréalisme, influence revendiquée par Godard à travers un corpus conséquent de citations. En effet, comme le souligne Guy Scarpetta, l'influence de Brecht ne suffit pas à saisir complètement les effets de distanciation chez Godard qui fait éclater « l'armature imaginaire et symbolique » du corps, là où « la distanciation brechtienne se maintient dans les limites de l'identité, de la raison, de l'entendement²⁵ ». *A contrario*, en intégrant les découvertes de la psychanalyse à la critique du romantisme, l'utilisation du collage et de l'écriture automatique par le surréalisme vise à dégager la production poétique de l'influence du moi raisonnable et identique à lui-même. Si Scarpetta conclut qu'il s'agit alors chez Godard de révéler l'aliénation dans la perception, il nous semble que le déplacement de la question de la subjectivité à la force matérielle des images produites constitue dans son cinéma une condition de possibilité

²⁵ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 44.

d'un lyrisme portant une critique sur les structures du réel. Nous verrons comment cette remise en question passe aussi bien par le traitement de la présence physique de l'auteur lui-même que par celui des personnages, en tant qu'ils apparaissent comme figures davantage que comme intériorités. Ces procédés dégagent alors la fable du film de la morale au profit de la présentation de configurations politiques et sensibles. D'autre part, nous verrons comment un certain nombre de procédures de citation et de déliaison des personnages à leur discours concourent également à déplacer le lyrisme hors de l'instance du sujet rationnel. Enfin, nous verrons comment le modèle du collage qui découle de cette mise au même rang figuratif des hommes et des choses, peut être entendu à la fois comme procédure de « désautorisation²⁶ » pour reprendre une expression de Didi-Huberman, mais surtout comme opérateur de multiplicité fondé sur la conception de l'image comme rapport plutôt que comme entité homogène.

4.1.1. Le jeu avec l'identification lyrique de l'artiste à son art : déconstruction du stéréotype romantique

Dans les deux films *Prénom Carmen* et *Sauve qui peut (la vie)*, la personne de Godard apparaît, d'une part comme corps, et d'autre part comme nom. La présence explicite de l'auteur dans son film, point commun avec *Césarée* de Duras et *Les sunlights* de Garrel, apparaît signifiante quant à la problématique lyrique, bien qu'elle n'en constitue pas une caractéristique en elle-même. D'une part, comme nous l'avons déjà vu, cette présence est une des voies selon nous de sortie de la clôture fictionnelle, puisqu'elle en désamorce la transparence illusionniste et provoque un jeu documentaire avec l'espace du réel puisque l'auteur apparaît comme lui-même. Mais si cela est commun aux trois cinéastes, cette présence prend des formes différentes qui correspondent à des voies lyriques diverses. Chez Duras, le lyrisme de *Césarée* se fonde non seulement sur la qualité du texte en lui-même, mais aussi sur l'énonciation de la voix réelle de Duras qui, en même temps que l'articulation texte-image contredit l'idée d'une identité naturelle qui plaquerait le sujet sur son appartenance de nature, revendique l'acte de parole comme authentique. Chez Duras, le sujet de l'énonciation, bien que dans un dissensus identitaire, se confond avec l'énonciation comme cela se passe en poésie lyrique. Chez Garrel, le corps du cinéaste est plus directement relié à la personne biographique de l'auteur, et renvoie, dans la tradition du romantisme, non

²⁶ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 30.

seulement à la figure de l'artiste, ce qui n'est pas le cas chez Duras pour qui importe moins sa subjectivité en tant qu'artiste qu'en tant que femme, communiste, juive etc., mais à la réflexivité générale de son film sur l'art. Chez Garrel, la représentation en abîme de l'art se pensant lui-même ne produit pas de déplacement identificatoire majeur. Chez Godard se montrer lui-même recouvre une tentative plus complexe, car cette apparition est construite en jeu avec le stéréotype romantique de l'artiste, à la fois en autonymie ironique, et en autonymie sérieuse. La perversion du stéréotype provoque une déconstruction bouffonne du mythe de l'artiste, habituellement identifié à son discours sous un paradigme rationnel, tout en le reconduisant sous une forme critique et pathétique. Si nous nous écartons quelque peu ici du lyrisme au sens où ce que nous pointerons n'en constitue pas une caractéristique, il s'agit plutôt ici de voir comment Godard joue avec la tentation d'une autorité lyrique dans la tradition du romantisme, en articulant à la fois une positivité du pathétique et un négatif de la bouffonnerie.

4.1.1.1. *La figure de l'artiste comme fou*

Dans *Prénom Carmen*, la figuration de l'auteur se présente comme un feuilleté de registres qui pervertit un certain nombre de stéréotypes, ceux du romantisme, mais aussi ceux de la Nouvelle Vague de la « politique des auteurs », en les réactivant de façon subversive. Elle conduit alors à une remise en cause de l'identification traditionnelle de l'artiste à la subjectivité productrice de l'œuvre, et apporte une torsion ironique au concept d'auteur.

Un certain stéréotype romantique identifiant d'une part l'artiste à une subjectivité homogène et consistante, ainsi que l'artiste à son art lui-même, est violemment ridiculisé de prime abord par la figure du fou, incarnation d'une subjectivité qui ne se ressaisit plus comme entité homogène. Cela ne va pas sans ambiguïté : la figure du fou est également un stéréotype romantique, dont l'autoportrait de Courbet a constitué un exemple paradigmatique, et l'idée de l'artiste incompris par le reste de la société qui cherche à s'en débarrasser en l'enfermant, est également un *topos* de l'artiste maudit. Pourtant, dans le romantisme, la folie est encore liée au modèle de la *furor*, de l'inspiration divine, où l'absence de maîtrise du sujet poète sur son énonciation est relayée par une autre instance qui en fait un poète-prophète, celui dont la parole poétique obscure se donne comme oracle et formule interprétative du monde. Chez Godard, la folie n'est pas sauvée par un sacré, il n'y a pas de

transcendance qui viendrait en combler la négativité, et la teneur philosophique de sa parole se donne en sentence tout autant qu'elle est tournée en dérision. En se montrant comme vieillard « exagérément veilli²⁷ », comme l'écrit Daney, malade, lubrique, sale, obscène, qui est à l'hôpital comme à l'hospice, Godard montre une folie débarrassée de toute romantisation : laide, triviale. Loin de la jeunesse romantique, dont les suicides précoces ne font que garder justement comme dernière image celle d'un corps beau, l'Oncle Jean est un vieux fou, incarnant doublement une inutilité sociale. D'autre part, à la folie romantique qui a associé de manière paradigmatique souffrance et inspiration, la folie de l'Oncle Jean oppose une certaine jubilation qui la parodie en une sorte de démence sénile : le vieux retombe en enfance, se désinhibe en faisant des propositions obscènes à l'infirmière ou en caressant sa nièce²⁸, et oppose à l'ordre social une ignorance de la morale qui provoque un effet de malaise. Obscénité et lubricité s'opposent alors également à l'élévation de la folie au rang d'une malédiction singularisante et élitare : ici c'est un destin commun, trivial, qui prévaut. L'artiste n'est pas une subjectivité d'élite, c'est un corps dont la dégradation en sénilité est commune.

Ce corps vieux, bien plus qu'à Chatterton, pourrait faire penser au Diogène qu'évoque Daney. Il y a dans cette figure de philosophe une identification qui n'est pas qu'ironique de la part de Godard. En fait, la figure de l'Oncle Jean joue sur deux tableaux : un registre « burlesque », repéré par Daney dans son article « Jean-Luc aime Carmen²⁹ », et un registre pathétique. D'une part, certes l'invention du savant fou auquel il ressemble, avec la caméra-radio prenant l'aspect d'un ghetto-blaster en plastique, est dérisoire et présentée de manière comique comme délire des objets. Mais d'autre part cette machine dépassée à l'ère des régies de télévision apparaît comme une sorte de production philosophique réflexive par rapport au cinéma, dans la « dialectique de la connaissance et de l'ignorance³⁰ » que remarque Raphaël Jaudon dans une étude la figure de l'idiot chez Godard. En effet, elle est comme la matérialisation objectale des processus de production du film lui-même : la caméra-radio qui fait des images avec des sons figure de façon primitive *Prénom Carmen* qui donne à voir par la musique de Beethoven, mais aussi la problématique générale godardienne du rapport entre l'image et le son. Le caractère improductif d'une caméra qui ne filme pas pose alors la

²⁷ S. Daney, « Prénom : Buster », *La Maison cinéma et le monde*, 2., P.O.L., 2002, p. 711.

²⁸ Nous reviendrons sur la question de l'inceste.

²⁹ S. Daney, « Jean-Luc aime Carmen », *La Maison cinéma et le monde*, 2., *op. cit.*, p. 209.

³⁰ Raphaël Jaudon, « Godard et Gorin, marxistes “tendance Groucho” », *Mise au point* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 02 mai 2017, consulté le 27 septembre 2017. URL : <http://map.revues.org/2323>

question de la norme selon laquelle un objet serait productif ou pas, et cet objet étrange qui fait du cinéaste fou un cinéaste sans œuvre est alors retourné contre l'ordre cinématographique comme image surréaliste qui rompt le consensus de l'adéquation de l'objet à sa fonction. Il en va de même des sentences et aphorismes livrés par l'Oncle Jean, à la fois radotages obscurs et propositions sur l'essence du cinéma : l'équivalence posée par le « Mal vu, mal dit », issu de Beckett³¹, qui joue peut-être avec l'adage cynique « Pas vu, pas pris », fait porter en une sorte de pirouette l'essence du cinéma sur une mission de « faire voir » qui pourrait briser l'impunité du réel, mais en même temps met en doute la répartition du mal et du bien dans la perspective deleuzienne qui affirmait à propos du titre beckettien que « bien dire n'a jamais été le propre ni l'affaire des grands écrivains³² ». À travers ces adages, la figure du fou est pour Godard une façon de s'affirmer comme voyant au sens rimbaldien, dans un jeu burlesque qui dépouille l'auteur de sa posture d'autorité et de sérieux, tout en réactivant une énonciation péremptoire. Quand Raphaël Jaudon remarque à propos de *Vladimir et Rosa*, que « l'idiotie, chez Godard et Gorin, est avant tout une *épistémologie sceptique*, qui vise à saisir les choses de la politique avec le regard neuf de celui qui, ne sachant rien d'elles, se rend capable de “les dépouiller de la fiction par laquelle elles se rendent si vénérables”³³ », elle permet aussi en se « désautorisant³⁴ » de retrouver une posture d'autorité comme le remarque—Didi-Huberman³⁵. Daney repère bien cette association tout en la nuancant, et en faisant le parallèle avec Pialat, avec qui Godard partage le fait d'être « donneur de leçons », dans un sens qui n'est pas que péjoratif, et d'avoir l'« impudeur tranquille d'être le seul personnage comique et dérisoire d'un film signé [par lui]³⁶ ». Si Daney suggère à juste titre que cette apparition de Godard, opposant un humour de son corps en tant qu'acteur au sérieux de son œuvre en tant qu'auteur, vient aussi comme une réponse à une sorte de paranoïa de « la haine dont [il] se croi[t] l'objet », en tant que cinéaste consacré autant que dénigré, cette reprise subvertie du stéréotype du fou vient du même coup heurter de plein fouet l'idée de « politique des auteurs » qu'avait développée Godard lui-même, au moment où « menace de nouveau une dichotomie plus vieille qu'Hérode entre cinéma-populaire-mercantile et cinéma-

³¹ S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

³² G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 141.

³³ R. Jaudon, « Godard et Gorin, marxistes “tendance Groucho” », art. cité.

³⁴ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 128-136.

³⁶ S. Daney, « Jean-Luc aime Carmen », art. cité, p. 209-210.

culturel-assisté³⁷ ». En fait, jouer comme acteur permet de porter un discours tout en refusant d'apparaître *en tant* qu'auteur, et brise la spécification des tâches, celle que Godard tournait en ridicule dans son discours aux Césars en 1987 par la formule « les professionnels de la profession », ainsi que la naturalisation des identités régies par l'ordre.

Si se montrer en acteur burlesque casse ainsi un corporatisme auteuriste, c'est aussi pour retrouver le divertissement sérieux keatonien³⁸, qui subvertit les objets de la civilisation capitaliste, guerrière, coloniale. Il nous semble qu'en pervertissant le stéréotype romantique de l'artiste maudit ou fou par l'utilisation du registre burlesque de l'acteur du muet, Godard opère un double coup : il se moque de l'auteur comme entité subjective sérieuse, patronne de son film, en faisant passer la polarité de l'intériorité à la corporéité, en même temps qu'il renoue avec la potentialité contestataire d'un cinéma populaire à l'âge industriel du règne des objets et de la réification. Quand Daney souligne que le corps de Godard, malhabile et tapant sur les objets comme pour éprouver leur présence et la sienne, incarne tous les coups qu'il y aura dans le film, « le chef d'orchestre qui bat la mesure, l'emmuré qui s'assure des murs [...], le violent compulsif qui bat sa femme³⁹ », il pointe la violence de ces processus de réification, qui conduisent par les frontières dressées entre les choses et entre les hommes, notamment dans l'enfermement psychiatrique, et par les obstacles dont ils quadrillent le territoire sensible et politique, à se cogner partout et à tout le monde, à faire de la violence le mode principal de contact⁴⁰. *A contrario*, la caméra-magnétophone montre un cinéaste qui collecte des sons qu'il ne fabrique pas, comme la gamme jouée au piano ou les sons de guerre. Elle figure ainsi l'auteur comme récupérateur et collagiste, bricoleur et archiviste, selon un modèle matérialiste plutôt que selon l'illusion idéaliste et subjectiviste d'une création *ex nihilo*. La référence à Keaton semble évoquer également dans ce contexte la problématique industrielle du cinéma, en tant que référence à un auteur qui après avoir élaboré des figures de subversion d'un âge industriel, se fera broyer par le système des studios et par le progrès

³⁷ *Ibid.*, p. 210.

³⁸ La référence à Buster Keaton apparaît explicitement dans la scène au café entre Jacques et l'Oncle Jean, où ce dernier tient le livre de Robert Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, qui venait de paraître en 1982.

³⁹ S. Daney, « Prénom : Buster », art. cité, p. 711

⁴⁰ Cette problématique se retrouve dans *Sauve qui peut (la vie)*, notamment dans la figuration d'une indistinction gestuelle entre violence et tendresse, que Dutronc énonce pathétiquement : « on a envie de se toucher mais on n'y arrive qu'en se tapant dessus ». Nous y reviendrons.

technique de l'arrivée du parlant. Godard enfermé à l'asile et qui touche les objets comme un aveugle, c'est ainsi le cinéma qui tente de retrouver un primitivisme contre l'inflation technologique, un matérialisme improductif contre la réification régie par la consommation. La caméra-magnétophone, c'est-à-dire un cinéma sonore sans images, complète alors d'un troisième terme l'alternative entre le cinéma muet des images sans son, et le cinéma parlant des images sonores. Le cinéaste voyant qui ne fait pas d'image apparaît comme figure de résistance à la prolifération des images aliénantes.

Si la figuration négative de l'artiste peut ainsi être remotivée positivement, par l'idée du fou qui est voyant, dont la trivialité n'est que le signe de sa connexion avec la matérialité primitive du monde, et dont le rejet par le monde moderne masque les qualités visionnaires, un aspect pathétique négatif est porté par la trame fictionnelle générale. En effet, croyant remonter en selle pour faire un film, l'Oncle Jean est trompé. Le pacte de Carmen qui lui donne l'occasion de réaliser un film est un leurre qui l'établit comme alibi pour le casse. On pourrait opposer que le film *Prénom Carmen* existe bien, mais cette problématique de l'alibi nous semble posée de façon sérieuse par Godard. Au fou traversé par la *furor* qui le dépossède tout en le remplissant répond une image de la production cinématographique moderne comme vide : comme pour le gang, c'est l'argent qui régit le cinéma, fait du film un alibi au capitalisme. Sous l'ironie et le comique burlesque, une tonalité pathétique sourd ainsi de la figuration de l'artiste, posant un doute sur l'efficacité des illuminations du vieux fou : même voyant, le vieillard gâteux n'en est pas moins évacué à la fin du film avec l'accomplissement de la tragédie dont il s'est fait complice malgré lui.

Ce avec quoi joue Godard c'est ainsi à la fois l'adéquation traditionnelle de l'artiste à son discours et à sa subjectivité rationnelle, qu'il brise de façon ironique par la représentation d'une folie triviale, et l'adéquation de l'artiste-auteur à une identité sociale qu'une tradition du romantisme révolutionnaire lui confère. Par les moyens du burlesque qui objectivent les rapports et mettent au même plan les corps et les objets, le *lamento* traditionnel de l'artiste maudit est à la fois reconduit ironiquement et replacé dans une configuration moderne par la tromperie dont il est victime au sein d'un plan commandé par l'argent. Ainsi, la question de savoir si la bouffonnerie et l'ironie ne servent qu'à alimenter un mythe sous-jacent de culte personnel dont Godard ne se débarrasse pas nous semble de peu d'intérêt. Pour nous, l'ambiguïté du rapport au

stéréotype crée justement l'interstice où la distanciation potache peut aller de pair avec une reconduction modernisée du mythe : le pathétique romantique à l'heure capitaliste.

4.1.1.2. *La figure de l'artiste comme producteur*

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, l'inscription de Godard dans son film est moins directement explicite car elle n'est pas physique, mais se fait au niveau du nom, celui du personnage de Dutronc, Paul Godard⁴¹. Ceci nous importe car l'onomastique du film met ce nom en rapport avec celui du personnage de Nathalie Baye : Denise Rimbaud. Si l'on raconte l'histoire du film par les noms de famille, avant de se demander avec *Prénom Carmen* « ce qui vient avant le nom », cela crée un drôle de drame où Rimbaud cherche la liberté tandis que Godard s'enferme dans la peur et finit écrasé après son abandon par Rimbaud. Si nous ne prenons pas trop au sérieux cette transposition que nous souffle une dimension ludique godardienne, nous poserons néanmoins l'importance de cette onomastique qui met au premier plan ces deux noms⁴², et cela pour une raison principale : il nous semble que la superposition de Godard à son personnage, sous une forme délibérément négative puisque le personnage de Dutronc est explicitement veule, lâche et violent, soulève un certain nombre d'enjeux.

D'une part, la figure de Paul Godard est l'exemple d'une aliénation au système du commerce et de la violence, à la fois dans les rapports de travail, où il se soumet au régime de production dominant, et dans les rapports intimes qu'il entretient avec les femmes qui l'entourent, où il est le symptôme d'une violence généralisée et d'une marchandisation des rapports humains. Il constitue ainsi une figure-repoussoir par rapport au cinéaste. Rien n'est montré réellement de son travail à la télé, comme s'il s'agissait d'un travail vide et dématérialisé qui à force de jongler avec les images n'en produit aucune. Dans la scène du café, sa réplique cynique à Denise qui lui fait part de ses projets : « tu dis que c'est des mouvements mais c'est des mots », oblitère en effet son incapacité à sortir d'une indifférenciation immatérielle, à éprouver une réalité tangible. Alors qu'apparaît dans *Prénom Carmen* une image d'artiste-producteur au

⁴¹ Il s'agit du nom du père de Godard. Sur le rapport au père, voir Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard, Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010, article « Inceste », p. 200. On peut aussi relever le jeu de ressemblance physique entre l'auteur et Dutronc évoquée par les grosses lunettes noires. Godard raconte aussi lui avoir donné sa propre veste pour le film.

⁴² Entre ces deux noms apparaît un troisième, Isabelle Rivière, comme image du passage, du flux, et du lien.

sens d'inventeur-bricoleur d'objets, dans *Sauve qui peut (la vie)*, le producteur de télévision justement ne fabrique rien, si ce n'est des concepts sans contenus, au sens de la publicité. Aux objets primitifs de l'Oncle Jean dans son asile répond la régie de télé, où boutons, touches et petites lumières sont multipliés en une inflation absurde qui figure illusoirement une quintessence de la modernité. Dans cette régie, Paul Godard est une sorte de gestionnaire de flux, là où Denise Rimbaud veut écrire, fabriquer une œuvre. La présentation de ce personnage que le capitalisme met en concurrence avec le cinéaste aboutit à montrer à la fois un vide d'images et de pensées, et une soumission aux rapports d'argent.

D'autre part la figuration du personnage de Paul Godard comme producteur de télévision, nous semble induire un deuxième positionnement par rapport à la figure de l'artiste cinéaste, comme levier critique. Montrer un Godard producteur de télévision nous semble en effet une manière pour Godard – qui est lui-même producteur de ses films – de poser en creux la nécessité de penser l'auteur de cinéma comme « producteur », au sens que lui donne Walter Benjamin⁴³, c'est-à-dire comme créateur qui pense son objet dans le réseau global de rapports de production, et de se demander comment le cinéma peut à la fois être pris dans l'économie du capitalisme et en proposer une critique. D'un côté la figure du producteur de télévision est l'ennemi comme incarnation d'un régime commercial, publicitaire et aliénant de l'image, de l'autre cette figure apparaît comme pierre de touche permettant de repenser l'artiste au sein des rapports de production au lieu de reconduire anachroniquement l'imagerie romantique du créateur inspiré et isolé. La superposition du nom Godard à la figure du producteur de télévision permet ainsi d'opposer le monde de la télé à celui du cinéma, non pas de manière idéaliste en valorisant le cinéaste comme « artiste », dans un sens absolu romantique qui le confine dans une sphère séparée, mais en replaçant l'artiste dans les rapports de production pour discriminer une logique de production capitaliste télévisuelle et une logique de production cinématographique critique, qui travaillerait à entraver les flux de la première, à briser les illusions et les consensus qu'elle produit. Si *Sauve qui peut (la vie)* valorise la figure de Denise qui fuit la ville et le travail salarié pour tenter une vie d'artiste dont l'isolement à la campagne pourrait permettre de retrouver une liberté du travail, nous verrons que Godard tente de rester dans l'espace du désastre et de ne pas abandonner le champ des images contemporaines pour au

⁴³ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht, op. cit.*

contraire travailler à leur contestation. La confrontation qu'opère *Sauve qui peut (la vie)* entre la production d'images et les rapports de commerce et de violence par une perversion des codes télévisuels à l'intérieur du cinéma, notamment l'usage du ralenti pour analyser cette violence⁴⁴, tente d'une part de sortir d'une opposition facile et impensée entre un bon cinéma et une télévision abjecte pour questionner le cinéma lui-même, en déconstruisant notamment ses collusions coupables avec le capitalisme et la pornographie, et d'autre part tente de travailler à court-circuiter les images aliénées de la télévision. Donner son nom au producteur, c'est alors garder cette figure-repoussoir pour s'en démarquer sur le même terrain.

Par ces deux exemples d'auto-représentations critiques, on voit comment Godard pose au cœur des films la nécessité de repenser la figure du cinéaste, en superposant plusieurs opérations complexes. Il congédie d'une part la part positive d'une conception romantique de l'artiste, subjectivité magnifique isolée dans un hors social, tout en conservant ironiquement l'aspect négatif de ce stéréotype, le pathétique de l'artiste maudit, qu'il transforme en une image de *has been* dans une époque de la mode et du flux. La figure positive de l'incompris se mue dans *Prénom Carmen* en image négative de celui qui ne comprend rien à ce qui se passe. D'autre part, il revalorise dans sa représentation de lui-même des opérations matérielles de bricolage qui s'insèrent dans une stratégie de travail guidée par la nécessité de repenser l'artiste comme producteur, de manière matérialiste et non plus idéaliste. La reprise de matériaux extérieurs comme les images de la télévision, les images clichés du cinéma ou encore les citations de discours, dont il s'agit de faire la critique en les ré-assemblant, s'affirme comme opération principale de l'artiste, en opposition au mythe d'une création *ex nihilo*. Cette remise en question de la figure du sujet-artiste⁴⁵ identifié à son art dans sa construction romantique constitue la prémisse d'un décentrement subjectif général lié à la qualité du lyrisme qu'il propose. Ce double jeu identificatoire avec, ou bien un fou à la subjectivité problématique, ou bien une figure-repoussoir de producteur de télévision, brise en effet de plein fouet le présupposé de l'identité de l'artiste à lui-

⁴⁴ Nous pensons à la scène des gifles sur le quai de la gare ainsi qu'à la scène de l'empoignade entre Paul et Denise à laquelle assiste Isabelle dans leur maison, scènes que nous analyserons plus tard en détail.

⁴⁵ On peut aussi penser à la figure du réalisateur dans *Passion* qui fonctionne aussi comme écart et miroir par rapport à Godard, et travaille dans le film autour d'une recomposition de matériaux extérieurs au cinéma, en l'occurrence une série de peintures.

même, comme figure absolue et intègre, et pose un doute fondateur sur l'authenticité du sujet.

4.1.2. Des figures plutôt que des sujets : remise en cause du principe d'identité, « démoralisation » du drame

Outre la figuration décentrée de l'artiste au sein de son œuvre, la perturbation de la notion d'identité conduit de manière générale à transformer le drame des personnages en un réseau géométrique de figures. De manière anti-psychologique, les personnages de *Prénom Carmen* et de *Sauve qui peut (la vie)* apparaissent à la fois en eux-mêmes typés, réduits à des manifestations minimales, et mus entre eux par des jeux de vectorisations. Leurs mouvements ne constituent pas des évolutions au sein d'un enchaînement d'actions et de réactions fondé sur des ressorts psychologiques, mais les lignes de fuites d'une composition – ou d'une démonstration selon les termes de Didi-Huberman. Nous ne sommes plus du tout dans l'idéalisme garrélien qui chercherait à percer à travers l'acteur une vérité de l'être, mais dans le strict contraire : des personnages supports d'étude, présentés comme matériaux objectivés. De cela, deux conséquences importantes sont à tirer. D'une part, le film se place sur un terrain opposé à la question de la morale, au sens que lui donnait Jean Narboni dans son article sur *Z*⁴⁶ : il ne s'agit pas de peindre les drames individuels, mais de montrer des configurations générales, première condition de possibilité d'un traitement du politique. D'autre part, si l'anti-naturalisme de Godard est un lieu commun critique, notamment dans l'étude du jeu des acteurs, il prend un sens plus profond qu'une simple stratégie de distanciation critique anti-illusionniste. En effet, traiter ainsi les sujets pose de façon profonde l'identité comme enjeu et question plutôt que comme repère stable, d'une façon similaire au dissensus identitaire du sujet lyrique formulé par Rimbaud. En outre, si les films que nous étudions paraissent en effet construits comme des théorèmes, ils aboutissent tout autant à l'aspect abstrait souvent relevé chez Godard qu'à la production de sensations chez le spectateur. Le drame n'est pas un drame d'idées, mais de sensations figurées par des personnages. En effet, à une représentation de subjectivités morales est substituée notamment une étude de gestes et de corps, qui loin de réduire les personnages à des objets, en montre une intimité profonde qui en tant qu'elle est objectivée, permet de la situer dans une analyse globale. Par ailleurs, un traitement de

⁴⁶ J. Narboni, « Le Pirée pour un homme », art. cité.

la parole par des procédés de collages langagiers conduit, selon l'expression d'Aragon à propos des collages poétiques à une « démoralisation du langage⁴⁷ », c'est-à-dire à la mise en retrait de la compréhension par la subjectivité au profit d'un recentrage sur la matière du langage. Chez Godard, cela s'articule à la question posée dans *Prénom Carmen* « qu'est-ce qui vient avant le nom ? », que l'on peut reformuler en « qu'est ce qui vient avant le fait de nommer ? », et auquel Godard répond dans une interview : « J'aime au cinéma non pas l'image contre le texte, mais ce quelque chose d'avant le texte, qui est la parole⁴⁸ », montrer plutôt que nommer. Ainsi par l'étude des personnages et de la construction des forces du film, on observe l'articulation entre une dimension abstraite de généralité qui s'oppose à une individuation morale, et une dimension sensible concrète qui la supporte au lieu de la symboliser, de la signifier discursivement. C'est exemplairement le programme du lyrisme objectif comme figuration sensible de la pensée.

4.1.2.1. La « géométrisation des procédés⁴⁹ » : schématisation du drame

Les personnages godardiens apparaissent moins comme subjectivités agissantes que comme figures au sens « géométrique » du terme, pour reprendre le paradigme utilisé par Chklovski pour penser la tâche du « cinéma de poésie », ou comme sujets dans la composition du film, pour reprendre le paradigme pictural de *Passion*. Leurs rapports semblent alors régi par les « traits formels » de « composition⁵⁰ ». On peut reprendre l'expression de Jean-Luc Douin à propos de *Sauve qui peut (la vie)* : « Tout, dans le film, est étude de mouvements⁵¹ ». Plusieurs procédures concourent à cette objectivation qui aboutit à faire sortir l'enjeu du drame de la psychologie morale pour construire l'exposition de situations et configurations politiques.

D'une part on peut souligner une sorte de typage des personnages, avec lequel Godard joue au second degré. Les personnages ne sont ainsi jamais une individualité singulière mais comportent plusieurs degrés de codage référentiel. La typologisation des noms est un premier élément de dés-individualisation des sujets. Nous avons vu les

⁴⁷ Louis Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 121.

⁴⁸ « Jean-Luc Godard : le cinéma, c'est un oubli de la réalité », entretien avec Philippe Dagen et Franck Nouchi, *Le Monde*, 10 juin 2014, en ligne : www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html, page consultée le 16 juin 2017.

⁴⁹ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *Textes sur le cinéma*, op. cit., p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵¹ J.-L. Douin, *Dictionnaire des passions*, op. cit., p. 349.

jeux onomastiques de *Sauve qui peut (la vie)*, reprenant notamment la figure de Rimbaud ou le nom Godard. Dans *Prénom Carmen* un autre type d'emprunt mobilise le personnage d'une autre œuvre, la Carmen de Bizet, en jouant de la dimension de cliché qu'il a acquis comme *topos* de la femme fatale. On peut également noter des emprunts interfilmiques comme l'apostrophe de Carmen à Joseph – qui porte le nom biblique que l'on retrouvera dans *Je vous salue Marie* – : « Petit soldat ! », jouant de la référence au film de 1963. Le personnage est ainsi une entité feuilletée, une sorte de collage à la Picasso de plusieurs degrés référentiels qui convoquent aussi bien des personnages réels, comme Marguerite Duras ou Godard lui-même, des grandes figures tutélaires comme Rimbaud, que des personnages issus d'autres œuvres d'art, ou bien encore des stéréotypes de cinéma : la femme fatale hollywoodienne, le vieillard lubrique de comédie, le gangster de film noir. Il y a certes dans ce dernier aspect une dimension réflexive importante par rapport au cinéma lui-même. Le projet de faire le « cinéma du cinéma » chez Godard, en réintégrant l'histoire du cinéma et de la culture entière dans un « musée imaginaire » est un thème qui a déjà été abordé, notamment par Didi-Huberman⁵² dans son rapport avec le projet romantique. Mais ce qui nous intéresse de souligner dans ce feuilletage, c'est le versant matériel de ce travail de surcodage, que nous appellerons « collage à la Picasso », et notamment son implication politique. En effet, les personnages du film apparaissent comme des superpositions et des rapports, des jeux en écart ou en proximité avec le codage qu'ils supportent, et non comme des entités consistantes et homogènes. Ils n'incarnent pas de subjectivité réaliste, mais constituent plutôt des surfaces de projection. Par exemple, dans *Prénom Carmen*, le cliché incarné par l'héroïne de Bizet semble figurer en tant que représentation une critique de la manière dont l'homme et la femme modèlent leurs rapports selon une partition déjà constituée du drame de la passion et de la destruction. Par ailleurs, on peut voir dans ce feuilletage une manière de montrer l'interpénétration de l'imaginaire et de réel. Dans l'affirmation d'une commune réalité entre ces éléments issus de la culture, de la vie réelle, et de l'invention fictionnelle propre au film qui pourrait sembler ressortir au projet surréaliste d'une continuité entre la vie et la poésie, apparaît chez Godard une dimension de critique du spectacle.

Au-delà de ce travail de typage complexe, les rapports entre personnages sont traités comme des figures géométriques. Les configurations des films des années 1980

⁵² G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 136-153.

reprennent ainsi la figure du triangle, figure classique du drame amoureux mais en la pervertissant. Dans *Sauve qui peut (la vie)*, un premier triangle se forme assez classiquement entre Dutronc, son ex-femme, et Nathalie Baye sa nouvelle amie. Puis un nouveau triangle apparaît en intégrant un personnage, Isabelle Rivière, traitée jusqu'à la moitié du film de manière isolée et déconnectée du drame Godard-Rimbaud, puis intégrée d'abord par la rencontre au cinéma entre Godard et Isabelle, puis par la visite de l'appartement qui produit la rencontre entre Denise et Isabelle. À la confrontation entre amour passionnel et naufrage de la famille, se superpose alors la dialectique entre prostitution et rapports amoureux, les quatre termes étant associés par la permanence de la violence. Par ailleurs, dans l'articulation du personnage d'Isabelle aux deux autres personnages, le film déplace le duo Isabelle-Paul, autour du rapport d'argent et de sexe, à celui formé par Isabelle et Denise dans la discussion à la fin du film, autour de leur désir quant à la manière dont elles vont mener leur vie. Dans *Prénom Carmen*, il y a également deux triangles amoureux. Autour du premier se distribuent les deux parties du film. Joseph a pour fiancée Claire et rencontre Carmen. Or Claire est une des musiciennes du quatuor qui est traité de façon déconnectée de l'action principale jusqu'à la scène finale. C'est elle qui fait le lien. Dans ce triangle se superposent des oppositions métaphoriques et stéréotypées entre les deux femmes, le clair et le sombre, la femme fatale et la fille de bonne famille, la composition musicale de haut vol et le film noir de série B. L'autre triangle est centré sur Carmen, prise entre le « gendarme blond et déserteur et [le] chef de bande brun⁵³ », où deux versions du hors-la-loi se concurrencent, l'une tournée vers l'amour, l'autre vers l'argent, les deux dans la violence. Si le premier triangle est relativement statique, le deuxième porte davantage l'enjeu dramatique puisque le film voit Carmen fuir avec Joseph avant de réintégrer la bande et de le rejeter. À ce mouvement se superpose dans *Prénom Carmen* une progression générale de type tragique qui emporte les protagonistes. À la différence de *Sauve qui peut (la vie)*, les confrontations dialectiques du film se situent moins entre les personnages que dans la composition générale du film, et notamment entre la musique et la fiction.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, le triangle principal est organisé par des vectorisations, dont le sens et la direction prennent en charge la problématisation des enjeux : à Paul qui reste sur place, répond la fuite vers la campagne de Denise et la

⁵³ S. Daney, « Prénom : Buster », art. cité, p. 711.

trajectoire d'Isabelle venant travailler en ville. La rencontre se fait entre tous les personnages par la passation de l'appartement, lieu où se croisent les mouvements opposés des personnages. Le découpage du film en chapitres souligne cette construction par lignes de fuite, que Godard souligne lui-même en disant « j'ai essayé de rendre compte de mouvements⁵⁴ ». Il complète cette approche vectorielle par la dimension temporelle : « il s'agissait [...] de faire trois rythmes différents⁵⁵ ». Le chapitre premier, « l'imaginaire », donne la tonalité du mouvement de Denise la « grande vitesse⁵⁶ », qui veut suivre son désir. « Imaginaire » peut s'entendre alors au sens du travail d'écrivain, mais aussi au sens de l'invention d'une nouvelle vie. Le deuxième chapitre, « la peur », est marqué au contraire au sceau de l'immobilisme et de la paralysie qui enferment Paul Godard, « quelqu'un qui ne bouge pas⁵⁷ », dans une violence impuissante. Le troisième terme, le « commerce » constitue une sorte de circulation sur place, où Isabelle, « la vitesse moyenne⁵⁸ », est à la fois toujours en mouvement, se déplaçant de client en client et constituant elle-même l'enjeu de la circulation de l'argent, mais bloquée, sous contrôle des maquereaux qui la punissent. On voit ici que le troisième élément, loin d'être une résolution dialectique, est une synthèse des deux premiers, mais dans un sens négatif. C'est le quatrième terme, « la musique », qui pourrait constituer une sorte de résolution véritable, en figurant un mouvement authentique, ni fuite, ni circularité improductive. Le film s'organise ainsi comme présentations d'options diverses, où s'articulent différemment les questions de travail, d'amour, et de violence. Selon Païni, il s'agit de montrer des entre-deux où se situe l'enjeu d'un choix, « choix entre deux femmes, choix entre deux modes de vie, choix entre deux pays, choix entre le cinéma et la vidéo [,] choix auquel la Femme est contrainte entre l'intellectualité [...] et son cul⁵⁹ ». Mais pour nous, il n'est pas tant question d'un choix dans l'absolu, libre et placé sur un plan éthique, comme cela apparaît dans le texte de Païni, mais plutôt au contraire de la démonstration d'un réseau de contraintes et d'oppressions qui surdéterminent ces choix : l'enfer des rapports de pouvoir reproduits dans l'amour, des contraintes

⁵⁴ A. Bergala (dir.), *JLG par JLG*, op. cit., p. 455.

⁵⁵ *Ibid.*, 460.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 461.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 460.

⁵⁹ D. Païni, « La bonne distance », art. cité, p. 53. Précisons au passage que nous ne souscrivons pas à l'essentialisation de la « Femme » que sous-tend la majuscule et la tournure passive, qui escamote le pouvoir et l'ordre responsables de cette contrainte.

économiques qui conditionnent les désirs individuels, et celui des représentations dominantes aliénantes.

Dans *Prénom Carmen*, c'est plutôt la dimension tragique qui apparaît comme vectorisation principale. Même si *Sauve qui peut (la vie)* se clôt également sur une mort, l'accident de Dutronc apparaît comme une contingence, absurde et imprévisible. Comme le dit Godard : « c'est pratique un accident, on n'a pas besoin de l'introduire dans le scénario comme on est obligé de faire pour un crime par exemple, comme Faulkner ou Dostoïevski. Ça n'a pas besoin d'avoir de lien avec le reste⁶⁰ ». Dans *Prénom Carmen*, Godard joue avec l'idée d'une nécessité, que souligne la citation de Beethoven par Claire « Accomplis-toi Destin ! », ainsi que la référence répétée au Jugement dernier par le biais de Giraudoux. Cette dimension tragique récurrente chez Godard a été critiquée comme superficialité politique. Dans un article de 1967, Barthélémy Amengual soulignait à propos notamment de *Pierrot le fou*, le « romantisme » de Godard, qui reproduisait une téléologie par la mort du personnage, comme seule possibilité de dégager un sens⁶¹. Pour Amengual, le gommage de l'absurdité du monde, par l'illusion d'une coïncidence entre l'existence et l'essence dans la linéarité d'une existence achevée et nécessaire du personnage, ne pouvait pas porter de critique politique car la mort oblitérait une sortie improblématisée de la lutte avec le réel. Si nous sommes d'accord avec cette analyse à propos de *Pierrot le fou* ou d'autres films de cette période, il nous semble que le problème ne se pose pas tout à fait de la même manière vingt ans après dans *Prénom Carmen*. En effet, le film nous semble justement poser la question de la *représentation* tragique en utilisant le second degré du pastiche, qu'il fait moins jouer de façon parodique que pathétique. L'aventure des pseudo-gangsters dont le modèle est Dillinger, et dont le projet rappelle les affaires d'enlèvements de l'époque, comme celle du baron Empain ou de Michel Maury-Larivière, ainsi que les hold-up des groupes armés d'extrême gauche, se trouve gangrenée par l'argent, marquée au sceau d'une auto-représentation illusoire des personnages qui ne font que se conformer aux modèles et aux codes imposés par le spectacle. Dans le contexte des années 1980, on peut y voir peut-être une critique du romantisme révolutionnaire, en tant qu'il devient une caricature creuse quand il accepte

⁶⁰ « Travail-amour-cinéma », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 454. Nous reviendrons plus tard sur la dernière phrase de la citation à propos de la question du collage.

⁶¹ Barthélémy Amengual, « Jean-Luc Godard et la remise en cause de la civilisation de l'image », dans G. Aristarco, P. Baldelli, J. Belmans *et al.*, *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*, Paris, Lettres modernes Minard *Etudes cinématographiques*, 57-61, 1967, p. 147-148.

d'être dévoyé par la société du spectacle et de l'argent. Par ailleurs, l'arrière-plan métaphysique de la référence au Jugement dernier, qui clôt le film en reprenant la question posée par Carmen à Joseph : « Comment ça s'appelle quand il y a les innocents dans un coin et les coupables dans l'autre? », tend moins à une reprise au compte du film d'une compréhension tragique du monde qu'à une relecture matérialiste du mythe, ce à quoi invite elle-même la pièce de Giraudoux, relecture dans le monde bourgeois de la mythologie païenne de la tragédie grecque. Ce court-circuitage des registres dans la fiction d'une mort de série noire articule ainsi un pathétisme au premier degré, qui assume une négativité fondamentale et un pessimisme sur les rapports d'amour entre hommes et femmes, et une distance critique sur une passion ratée parce que placée sous les feux d'une « envie⁶² » comme l'écrit Daney, envie de faire un braquage « comme au cinéma », ou envie de possession charnelle absolue. Cette dimension tragique apparaît également comme moyen de contrer une moralité. Le tragique, en tant qu'il s'oppose au libre-arbitre, fait sortir le drame de la conscience individuelle, par ailleurs, quand tout est joué d'avance et que le spectateur qui connaît le mythe de Carmen le sait dès le début, le *suspense* du spectacle est anéanti, et l'enjeu déplacé sur l'analyse des rapports construits par le film, entre les personnages et entre les éléments de sa composition.

Si l'on se souvient de la ressource politique pointée par Piotrovski dans le cinéma de poésie qui « [refuse] la fable en tant que développement conséquent et motivé d'un destin personnel [...] » à la condition « d'identifier de façon conséquente l'homme, l'objet et le réel⁶³ », il nous semble que le traitement des personnages par Godard comme figures plutôt que comme subjectivités permet une dialectique qui fait sortir la fable de la morale individuelle. Les configurations montrées dans le film par le truchement des personnages ne figurent pas ainsi une validité ou invalidité morale des choix, mais la forme que peuvent prendre des choix dans le réseau de leurs conditionnements. De manière complémentaire et logique, cette façon de déporter l'action de la morale à une figuration objective passe, nous semble-t-il, par une étude de corps et de gestes, à la manière des études picturales, qui donne ainsi à voir sous la

⁶² S. Daney, « Prénom : Buster », art. cité, p. 712.

⁶³ A. Piotrovski, « Vers une théorie des ciné-genres », art. cité, p. 158.

figuration sensible de rapports d'identités, de contraires ou de ressemblance, les affrontements dialectiques.

4.1.2.2. *Études de gestes et de corps*

On peut observer dans les deux films de Godard une caractérisation des personnages par leurs corps, qui rejoint l'éloignement à l'égard de la focalisation romantique sur le sujet intérieur. Dans le scénario de *Prénom Carmen*, une planche présente ainsi le projet du film : « études sur des morceaux de musique et des morceaux de chair⁶⁴ ». Cette dimension a été soulignée par Alain Bergala dans une perspective historique :

Tous les essais confondus de Godard, tout ce qu'il tourne depuis 10 ans est en train de constituer une autre histoire, inédite, celle des corps et des gestes tels qu'ils ont été traités parallèlement par l'histoire et par le cinéma [...]. Godard fait un magnifique inventaire de toutes les postures nouvelles, induites pendant un siècle de cinéma, par cette mise en bocal des corps. Il a été surtout sensible à la façon dont les corps y perdent leur verticalité et leur équilibre, ne cessent de s'y renverser, de s'y plier, de s'y tordre, de s'y convulser, de toucher, de s'agripper⁶⁵.

Dans cette « chorégraphie⁶⁶ » des corps, on peut alors voir l'alliance d'une distanciation critique et d'un lyrisme, par l'articulation d'un anti-naturalisme qui tend à mettre à distance les hommes en objectivant leurs corps, et d'une adhésion à cette figuration corporelle comme authenticité révélant une vérité des corps dans le monde.

Ainsi dans *Prénom Carmen*, le corps de Joseph est en perpétuelle torsion sur place⁶⁷, Jacques Bonnaffé déployant toute une palette de mouvements saccadés et

⁶⁴ « *Prénom Carmen* : scénario », *JLG par JLG*, *op. cit.*, p. 569. Cette formulation rappelle la façon dont Deleuze élaborait sa logique de la sensation à partir de la dimension de corporelle de chair de la peinture de Bacon.

⁶⁵ A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 246. Cité aussi par Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 91, qui en fait une lecture phénoménologique, proposant l'idée qu'il ne s'agit pas seulement de figurer le reflet de ce que sont les corps « dans la vie réelle, [mais] surtout le moyen pour [Godard] de signifier les différents moments liés à l'acte de création cinématographique : la perception du monde, la conversion de cette perception en production imageante et le statut ontologique de cet être qui fait figure de charnière entre la passivité relative de la perception et l'activité relative du tournage et du montage ». Si nous ne nous situons pas dans cette perspective d'étude, nous retiendrons néanmoins l'idée de Kristensen qui affirme que « l'enjeu de la représentation des corps chez Godard n'est pas de célébrer le dérèglement et la déstructuration, mais de montrer les conditions nécessaires d'une perception exacte. », *ibid.*, p. 92. L'opposition établie ici va de pair pour nous avec ce que nous définissons en termes d'association de la critique par la distanciation à la critique par le lyrisme.

⁶⁶ S. Daney, « Prénom : Buster », *art. cité*, p. 712.

⁶⁷ Dans le scénario de *Prénom Carmen*, des planches présentent des photographies de sculptures qui représentent des corps pliés, tordus, recroquevillés, saisis par le paradigme dynamique d'une étude de postures, *JLG par JLG*, *op. cit.*, p. 564 et p. 570.

désarticulés qui le font avancer ou reculer anarchiquement. La sensation donnée par ce corps est celle d'une contrainte provoquant un blocage et d'une souffrance exacerbée, qui figure à la fois la situation d'entre-deux du personnage au sein de l'histoire d'amour, mais aussi au sein de l'espace social. Ce corps de prolétaire, soumis aux règles du marché, est en effet celui d'un déserteur, qui abandonne sa fonction policière de gardien de l'ordre, celui de l'État et celui des banques. Il incarne ainsi à la fois l'intériorisation forcée d'une soumission à l'ordre qui l'opprime et la tentative de fuite hors du travail. Face à lui, le corps de Carmen, qui n'est plus une ouvrière mais une jeune fille issue de la bourgeoisie, se caractérise par une grande souplesse, passant de postures impériales qui campent le stéréotype de la femme fatale – on peut penser au plan où, couchée sur Joseph lors de l'attaque de la banque, elle relève sa tête dans un mouvement de défi, mais aussi à la garde de robe et aux coiffures de star qu'elle arbore – à un ensemble de postures plus ordinaires, l'appui sur la table de cuisine pour boire un bol de café, ou les va-et-vient dans la chambre d'hôtel qui rappellent ceux d'une adolescente capricieuse. Passant de la majesté de l'icône à la quotidienneté, elle est un personnage mouvant au gré des images qui sont projetées sur elle, des injonctions paradoxales qui régissent les représentations rêvées des femmes et dans lesquelles elle évolue. On pourrait développer à propos des autres personnages ces opérations de caractérisation, du pardessus virevoltant du chef de bande qui s'agite sans faire grand chose, aux gestes surcodés de l'avocate surjouant la verve justicière dans un procès caricatural, en passant par les tics nerveux du commissaire de police. Tout donne ainsi une impression de surjeu, dont l'artificialité fait pourtant à ressentir physiquement les effets névrotiques d'une société d'oppression et de carcans référentiels. Cela produit ainsi chez le spectateur la sensation étrange de ressentir à la fois une adhésion lyrique, qu'elle soit dans un registre pathétique devant les corps opprimés ou hymnique devant l'image de leur beauté, et un malaise dysphorique face à des corps qui semblent artificiels. Ce que souligne justement Guy Scarpetta en écrivant qu'il ne s'agit pas tant pour Godard de briser la représentation que de briser le code représentatif pour faire voir ce qui demeure invisible selon la rhétorique audiovisuelle courante⁶⁸, doit alors être complété du fait que se superpose à cette opération de brisure une construction positive qui nous semble de type lyrique en tant que ces images de corps sont affirmées comme vérité du réel.

⁶⁸ Il en tire l'infirmation de l'idée que Godard serait « abstrait ».

En cela, la pensée sur le « geste » que développe Giorgio Agamben est éclairante. Dans son analyse des polarités de l'image, réification d'un geste dans l'« isolement magique⁶⁹ » de l'*imago* d'une part, fragment conservant la *dynamis*, il envisage le cinéma comme centré sur le geste et non sur l'image, et comme moyen pour une société de « se réapproprié [ses gestes] perdus⁷⁰ » tout en en consignait la perte. Définissant ensuite le geste comme pure médialité sans fin⁷¹, il identifie ainsi le cinéma à la sphère du politique qu'il définit comme la sphère des « purs moyens⁷² ». En se concentrant sur le geste, Godard à la fois congédie une approche psychologique et morale, et constitue une sorte d'anthropologie visuelle de l'époque qui témoigne par l'image des corps des rapports de force et d'oppression à l'œuvre. Les jeux de gestes recoupent alors les enjeux politiques. Mais en outre, dans l'artificialité qui se dégage de ces images par la mise en scène, ces corps apparaissent également tels qu'ils sont, c'est-à-dire comme « postures ». En cela, l'affirmation d'Agamben à propos de l'essor de la captation photographique du mouvement dans la société bourgeoise au XIX^e siècle : « pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin⁷³ », rejoint curieusement ce drame du nouveau capitalisme-spectacle, nourri de références cinématographiques et de mythes popularisés et régi par les modèles d'une culture de masse appelant un conformisme à grande échelle. Même dans la rébellion, *Prénom Carmen* peint une sorte de règne du faux, fait d'alibis et de trahisons.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, un typage apparaît également par la caractérisation différentielle des corps des personnages. Face à Dutronc, dont le corps droit apparaît néanmoins embarrassé et gauche, pris dans une inaction que seuls interrompent de brusques accès de violence, le corps de Nathalie Baye donne une impression de porté et de mouvement fluide, par la récurrence des trajets en vélo sur lesquels insiste le travail de ralenti et de changement de vitesse. Face à eux, Isabelle Huppert incarne un corps réifié, comme outil soumis à une mécanique dont les scènes de prostitution et en particulier la chaîne sexuelle donnent une image paroxystique. Le corps féminin apparaît en général morcelé, selon la logique générale pornographique et

⁶⁹ G. Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins*, op. cit., p. 66.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁷¹ Il développe cette idée à partir du fait que le geste, bien qu'inscrit dans l'action, se distingue du « faire » ou de l'« agir », en se rapportant plutôt à la sphère de l'*èthos*, puisqu'en lui, il est question d'« assumer et de supporter ». Le geste présente ainsi des « moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins. », *ibid.*, p. 67-68.

⁷² *Ibid.*, p. 71.

⁷³ *Ibid.*, p. 63.

prostitutionnelle. En effet, outre les scènes de prostitution effective, c'est un dispositif général de mise à distance mécaniste du corps féminin qui se donne à voir. Le morcellement apparaît en acte, comme dans la scène de la fessée par exemple, et en discours comme le montre le dialogue d'Isabelle avec sa sœur. Dans l'interrogatoire d'Isabelle, les différentes parties du corps sont détaillées, « T'as beaucoup de seins ? T'as une grosse touffe entre les cuisses ? [...] T'as déjà léché le trou du cul d'un mec ? » ce qui transforme le corps en futur produit soumis à une inspection technique sur ses propriétés et compétences. On pourrait y voir une sorte de renversement de la fameuse scène du *Mépris* : de la minauderie, on est passé à la vente au détail. L'approche de Godard semble en effet s'être modifiée considérablement : nous ne sommes plus dans une approche psychologique alimentant la misogynie, mais dans une analyse objectivante qui, en englobant une distanciation réflexive sur la façon de regarder, permet la critique systémique d'une oppression. C'est pourquoi l'analyse de Bergala sur les cadrages du corps d'Isabelle dans la scène avec M. Personne ne nous semble pas tout à fait juste quand il écrit :

[...] comme si son corps était littéralement coupé à la taille en deux parties rigoureusement autonomes, le bas qu'elle a choisi de livrer au commerce mais d'où ne lui remonte aucune sensation ni émotion perceptible sur son visage, et le haut entièrement livré au monologue intérieur et à la fraîcheur inouïe des sensations qui lui parviennent de la mémoire ou de l'extérieur. La pureté du contrechamp rachète la misère du champ⁷⁴.

Outre l'évocation non problématisée du « choix » d'Isabelle, il nous semble qu'il ne s'agit pas de figurer un « clivage intérieur » comme l'écrit Kristensen⁷⁵. Pour nous, la scène est profondément pathétique et critique d'un morcellement *imposé* comme traitement systématique du corps des femmes, partition entre le spirituel du visage et la trivialité du sexe, que Bergala semble lui-même reconduire par la « fraîcheur inouïe » et la « pureté » du plan sur « le haut », qui nous évoque plutôt, par la lecture monocorde et la fin décevante du texte, un épuisement sensible. Le double cadre ne sauve pas une existence spirituelle par-delà une horrible réalité, il dénonce cette partition. Dans la scène de la gare, on peut également voir dans la décomposition au ralenti des gifles sur le visage de la femme la figuration de ce travail de démembrement : la tête est quasiment désarticulée, soumise aux mouvements contraires que lui impulsent les coups des deux hommes. Enfin, le personnage de Cécile, la fille de Dutronc, apparaît également comme un corps morcelé par le regard, notamment le

⁷⁴ A. Bergala, *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 133.

⁷⁵ S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 94.

regard masculin de son père, aussi bien dans la scène de sport où la juvénilité de ses mouvements devient objet d'un appétit sexuel, qu'au moment du chantage de son père lui demandant dans le café de montrer sa poitrine. Les typages visuels des corps tracent ainsi une ligne assez claire entre le traitement infligé au corps féminin, réifié, disséqué, violenté et le corps des hommes, statiques, coincés par l'association du pouvoir qu'ils détiennent et exercent avec la faiblesse existentielle qu'ils subissent. Le travail visuel de Godard sur les corps permet alors de sortir d'une partition morale, à la fois celle de l'essentialisation de ses débuts mais aussi celle qui opposerait les hommes méchants et les femmes innocentes, pour montrer les dispositifs généraux, qui ne sont pas tant affaire d'individus que de structures de partition dans lesquelles se débattent les personnages, les femmes pour être libres, les hommes pour échapper eux-mêmes à l'impuissance.

Au sein de cette étude de corps, deux dispositifs, dont nous réservons une analyse en détail plus tard, apparaissent structurants : les plans de regard, et le travail de décomposition du mouvement par le ralenti. Plusieurs regards sont en effet isolés par le cadre, en particulier ceux des deux femmes, Denise et Isabelle⁷⁶, que leur récurrence constitue dans le film comme véritable motif qui se décline comme une étude de peintre. À travers le regard, ce sont des postures qui apparaissent, à la fois existentielles et éthiques. Si Denise est en général en posture d'observation au milieu des scènes, dans sa recherche de modalités satisfaisantes de travail et d'existence, Isabelle apparaît souvent *a contrario* sur les seuils de porte, celle du bureau du PDG ou celle de l'appartement, observant avec distance et impassibilité. Dans les deux cas, le regard du personnage semble nouer l'idée de « ce qu'on regarde » et de « ce qui nous regarde », dans une dimension qui apparaît certes éthique, mais qui est figurée par l'étude des postures corporelles du regard, engagé dans les scènes ou sur leur seuil, se détournant ou reconduisant un regard affranchi. Enfin, apparaît dans la comparaison des deux regards féminins une différenciation sociale et politique, entre le regard de Denise qui dispose d'une liberté à la fois de découverte et de repli, et Isabelle qui regarde sans mot dire et immobile.

Face à ces regards, un travail de ralenti décompose certains mouvements : les trajets de Nathalie Baye à vélo, les gestes d'amour, comme l'étreinte de cette dernière avec Dutronc devant les locaux de la télévision, et surtout les gestes de violence, parmi

⁷⁶ Voir annexes, p. 35.

lesquels les gifles assénées à la jeune femme sur le quai de la gare, et l'empoignade de Paul et Denise⁷⁷. En isolant ces mouvements comme l'avaient fait les photographes de Muybridge, en les décomposant jusqu'à les figer, le ralenti invite l'œil à fouiller l'image de ces gestes. En stoppant la convention de la vitesse normale, le ralenti permet d'opérer un arrêt critique sur la manière dont apparaissent les gestes et ce qu'ils recouvrent. Cette insistance sur des mouvements différents invite à les interpréter de manière dialectique, à la fois en les comparant entre eux, et en les explorant en eux-mêmes. Ainsi l'image de Denise à vélo apparaît par exemple comme une image de mouvements libres face à la violence des rapports entre individus. À un usage du corps tourné vers un déplacement qui s'apparente à une recherche, et dont le guide pourrait être « l'imaginaire » du premier carton, répond un usage du corps comme contact, qui recouvre alors des modalités contradictoires, celles de l'amour et celles de la violence. À l'intérieur des mêmes gestes apparaissent alors les ambiguïtés, celle d'un amour qui se mêle de violence en rendant parfois indistincte la frontière, ou celle d'une liberté problématique non seulement par les empêchements qu'on lui oppose mais aussi par les modèles et assignations qu'elle peut reconduire en elle-même. Si nous entrerons dans les détails de cette procédure plus tard, nous pouvons déjà noter que c'est le travail matériel sur l'image qui porte ici l'analyse des contraintes sur les individus et sur les rapports qu'ils créent entre eux.

Ce travail sur le corps qui congédie une approche morale et intérieure des personnages permet ainsi une objectivation générale, qui sort le drame de sa dimension spécifique pour proposer une cartographie et une déclinaison de différentes situations et configurations dans lesquelles se trouvent pris les individus. Est alors figuré à la fois la contrainte pornographique exercée sur les femmes, la contrainte sociale du travail comme garant de l'ordre aliénant, que ce soit celui du vigile de banque ou du producteur de télévision, la violence générale produite par la réification des rapports humains et qui s'étend à l'amour, ou encore l'oppression exercée par les modèles de masse produits par le spectacle comme dans *Prénom Carmen*. À cette focalisation sur les gestes qui révèlent une structuration politique au-delà des enjeux moraux, répond un travail sur le langage, qui concourt également à objectiver le drame.

⁷⁷ Voir annexes, p. 32.

4.1.2.3. La non-adhérence de l'identité au discours, la « démoralisation du langage »

Comme l'écrit Guy Scarpetta, les films de Godard travaillent le discours des personnages dans le sens d'un traitement « dissociatif » du langage⁷⁸, qui rejoint selon nous l'effet que produisait en littérature pour Aragon l'usage de la citation : une « démoralisation du langage⁷⁹ ». Ce dernier associait cette démoralisation à la perturbation de la catégorie d'auteur, puisqu'il analysait le collage – et la citation comme sous-catégorie – comme ayant le « caractère d'un masque : l'effacement de l'auteur⁸⁰ ». Dans le cas du film et de la parole des personnages, on peut observer en effet, chez Godard un *effet-citation*, qui recouvre à la fois les citations proprement dites, mais aussi ce traitement « dissociatif » du langage qui fait apparaître le discours des personnages de façon anti-naturaliste, à l'exception de quelques scènes de dialogues, pour donner une impression de collage du texte dans la bouche des acteurs. Si l'usage de cet effet-citation vient de Brecht⁸¹, mais chez Godard, cela provoque non seulement le renforcement de la sortie de l'illusion d'une identité stable chez le sujet, puisque le langage apparaît comme artificialité et construction répondant à des catégories sociales et référentielles codifiées, mais aussi, la remise en question du film lui-même en tant qu'il serait la pure émanation de la subjectivité homogène de l'auteur. Cette distance prise avec l'idée d'un discours « en son nom » est nous semble-t-il ce que souligne Scarpetta en écrivant que « rien, chez [Godard], n'est jamais purement théâtral⁸² ». On peut alors interroger la notion de « désautorisation » que propose Didi-Huberman pour désigner l'absence de discours en son nom propre de Godard.

Si l'on essaie de dresser une sorte de typologie de ces usages « dissoci[és] » du langage, on peut d'abord observer des ensembles de paroles se donnant comme langage aliéné, à la fois dans le sens économique et social, mais aussi en un sens pathologique. On trouve un exemple d'écholalie à la fin de la première séquence à l'hôpital, où le « peut-être » de l'infirmière est suivi de son écho chez l'Oncle Jean : « être, être... ».

⁷⁸ G. Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 151.

⁷⁹ L. Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages*, op. cit., p. 121.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁸¹ Godard le rappelle par la bouche de Marina Vlady dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : « Parler comme des citations de vérité. C'est le père Brecht qui disait cela, que les acteurs doivent citer. » L'idée des acteurs devant citer permet de rompre l'illusion que la parole est la leur, et le naturalisme du spectacle. Voir le commentaire de Walter Benjamin sur le « gestus citable » dans « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 42-43.

⁸² G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 45.

De même, lorsque Carmen frappe à la porte du cinéaste, la réponse à côté de ce dernier « Où suis-je ? Ah non... Qui est-ce ? » nous semble faire référence aux troubles pathologiques de la communication. Cet usage rappelle l'intérêt surréalistes pour les troubles psychiatriques du langage, tels que l'écholalie ou le symptôme de Ganser que Breton relevait dans le *Manifeste du surréalisme* comme ressources poétiques⁸³. Elles étaient pour lui le moyen de révéler une folie intrinsèque aux échanges de la sociabilité dite « normale », ainsi qu'une force de perturbation permettant de rompre le consensus de l'échange raisonnable. Au-delà de ces jeux de langage ponctuels, c'est l'ensemble d'un usage conventionnel du langage qui est rendu ostensiblement absurde dans le film par sa caricature en usage névrotique du fait de la « répétition ». Leutrat et Liandrat-Guigues soulignent ainsi les répétitions du « on vous écrira » des infirmières, ou de la question de Mocky criant « Y a-t-il un Français dans la salle ? », dont ils soulignent le caractère « compulsif⁸⁴ ». On pourrait noter aussi les cris du spectateur devant le cinéma dans *Sauve qui peut (la vie)*, répétant « y'a pas de son ! ». Si les deux auteurs interprètent les répétitions de *Prénom Carmen* à l'aune d'une analogie avec le motif de la répétition musicale, il nous semble judicieux de distinguer justement la répétition de langage et les répétitions musicales. Autant ces dernières sont montrées positivement comme travail, autant la première est bien le signe d'une perturbation, d'un déraillement. Les tics répétés de langage apparaissent issus d'une convention uniquement formelle qui leur fait perdre tout sens. Le « on vous écrira », fin de non-recevoir opposée aux délires des fous dans l'asile, ressemble ainsi étrangement aux formules de congédiement des candidats malheureux à des offres d'emploi, et le recours systématique du chef de gang à la formule toute faite « on est des professionnels », rappelle un élément de langage du milieu commercial, dont l'extension à l'art avait été ridiculisée par l'expression de Godard parlant des « professionnels de la profession ». Ce qui est pointé ici est l'absurdité de ces expressions figées qui fonctionnent soit comme marqueurs communicationnels vides de sens, soit comme formules prêtes à l'emploi, sur le modèle de la publicité, qui ne renvoient qu'à la connaissance qu'en ont les individus comme signes d'appartenance à une norme sociale.

⁸³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 336. Après avoir cité des exemples d'écholalie « “Quel âge avez-vous ? — Vous.” » et du Symptôme de Ganser ou des réponses à côté : « “Comment vous appelez-vous ? — Quarante-cinq maisons.” », Breton relève d'une part que dans toute conversation « [passe] quelque chose de ce désordre », simplement dissimulé par l'effort de sociabilité, et juge par ailleurs la rupture introduite par l'aliéné comme supériorité sur le médecin, « puisqu'il [l'aliéné] s'impose par ses réponses à l'attention du médecin qui l'examine ».

⁸⁴ J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, *op. cit.*, p. 149.

À un autre niveau, on peut observer l'usage de jeux de mots, qui par rapport au langage aliéné que l'on vient de souligner, renversent les usages lexicalisés ou idiomatiques du langage en une potentialité ludique. Se déclinant en plusieurs types, ils apportent un relatif indice de liberté dans le réseau de langue contraint par les phénomènes de tics et de conventions. Dans *Sauve qui peut (la vie)*, Dutronc pointe par exemple l'absurdité du langage publicitaire en ironisant sur le titre de la revue de Denise : « *100 idées à faire vous-même*, bon Dieu... ». Il contre-attaque alors par l'affirmation : « - Tiens j'ai une idée. », que Denise écarte violemment en reprenant le ton de l'ironie : « Toi t'as une idée ? ». Le second degré du dialogue ne permettant pas de donner une issue positive à la critique, la scène se finit par l'agression de Paul se jetant sur Denise, reconduisant la figuration des ressorts cyniques de l'ironie et du langage stéréotypé. Dans une voie plus ludique, on observe dans *Prénom Carmen*, des jeux de langage utilisant plusieurs figures de style, qui sous une apparence potache permettent une revitalisation des ressources du langage. Dans un jeu de polysémie, l'un des échanges entre Carmen et Joseph se fonde sur des polyptotes : « — Tirez-vous. — Non. — Attirez-moi. — Oui », repris plus tard par : « Et si je vous disais de vous tirer maintenant. Je vous attire ? ». Un autre joue sur le sens figuré et le sens propre d'« attache » : « Je vous attache ça fera plus vrai » dit Joseph à Carmen à la fin du casse de la banque, ce à quoi répond le dialogue dans la voiture : « — Détachez moi. [...] Quand je vous aimerai vous me détacherez. — C'est moi qui m'attacherais. ». On peut enfin citer l'enchaînement de Carmen : « Trouve ! Trouve-moi. Tu me trouves jolie ? ». Cet usage ludique peut alors révéler sur le modèle lacanien des sens cachés de la langue, que les surréalistes voyaient comme la vie intérieure des mots. Dans nos deux premiers exemples apparaît par exemple l'identité d'un désir et d'une violence. Mais surtout, en jouant sur des idiomes « tout faits » repris en collage par les bouches qui le prononcent, ces jeux de langage remettent en jeu la dimension du « lieu commun⁸⁵ » qu'Aragon examinait dans le collage. Retourner le lieu commun permet alors de retourner l'usage mécanique du langage, en réintégrant une matière langagière largement partagée, tout en la faisant dévier de son « lieu », en la déplaçant pour remettre en question le consensus collant l'expression à son sens. Cette manière d'utiliser le langage était tout l'intérêt porté par les surréalistes à l'usage vulgaire de la langue, qu'elle soit idiomatique, issue d'une culture populaire méprisée, ou encore fabriquée comme outil

⁸⁵ L. Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages, op. cit.*, p. 120.

d'aliénation⁸⁶, en tant que cette réintégration à la fois apportait une nécessaire subversion de la langue poétique dite noble en la perturbant par un apport réaliste, et qu'elle donnait lieu à la critique de l'appauvrissement d'un usage communicationnel et commercial du langage, usage par ailleurs frontalement moqué chez Godard par des distanciations du type : « —Tu me demandes pas pourquoi je suis là ? — Oh ouais, ça peut faire du dialogue⁸⁷ ».

Dans cette pratique dissociative, on doit ensuite noter les citations proprement dites, qui viennent en remplacement de la parole du personnage. C'est le cas de la majorité des parties longues de monologues de personnages dans *Sauve qui peut (la vie)*. Nathalie Baye lit notamment à la fenêtre de sa chambre un passage de l'*Etabli* de Robert Linhart⁸⁸ sur l'espoir du « dérèglement » – que nous pourrions voir comme écho rimbaldien dans une perspective technique – contre le corps-machine. Un passage de Milan Kundera sur le merle⁸⁹, est lu par ailleurs dans la première scène au café entre Paul Godard et sa famille. Enfin, les monologues en *off* d'Isabelle sont tirés de nouvelles de Charles Bukowski⁹⁰. Dans *Prénom Carmen*, où les citations sont plus courtes, on peut noter celles des *Carnets intimes*⁹¹ de Beethoven, dits par Claire lors des répétitions du quatuor, ou la référence à l'*Électre* de Giraudoux⁹². Parce que les citations se donnent comme telles, par leur langue ostensiblement littéraire ou du moins éloignée de la parole ordinaire, il nous semble que c'est la dimension de matériau du langage qui est affirmée, comme élément de construction du film issu d'une extériorité de la fiction. Là encore, il s'agit pas tant de donner une expression à l'intériorité d'un personnage, mais de constituer celui-ci comme monde, par un jeu d'assemblage composite à partir d'autres productions culturelles. Si nous reviendrons plus tard sur les textes en eux-mêmes, il faut souligner ici la dimension générale du principe citationnel chez Godard : comme l'écrit Scarpetta, le discours est « toujours à entendre comme “citation” ». Il affirme ainsi que ce discours n'est jamais « séparable de son énonciation », et toujours

⁸⁶ Nous pensons notamment aux poèmes du recueil *Mont-de-piété*, par exemple « Le Corset mystère », où Breton réassemblait des fragments du langage publicitaire détourné. Voir chapitre 1.

⁸⁷ *Prénom Carmen*, 00:07:10.

⁸⁸ Robert Linhart, *L'établi*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 14.

⁸⁹ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1987, p. 296-297.

⁹⁰ Charles Bukowski, « La machine à essorer les tripes », *Nouveaux contes de la folie ordinaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p. 251, et « La plus belle fille de la ville », *Contes de la folie ordinaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1981, p. 20-21.

⁹¹ Ludwig van Beethoven, *Carnets intimes*, Paris, Buchet-Chastel, 1986.

⁹² Jean Giraudoux, *Électre, Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 593-685.

« en situation au second degré⁹³ », ce qui nous semble pointer justement la dimension plurielle du feuilletage énonciatif produit : c'est à la fois le personnage qui prononce les mots, un autre qui les a écrit, et Godard qui les reprend pour les réassembler. Si l'on reviendra sur les conséquences de ce collage au niveau de la qualité des énoncés, notons ici la production d'une démultiplication des subjectivités, conçues comme assemblage d'hétérogénéités. Notons également que ce principe va dans le sens de ce que Didi-Huberman appelle une « désautorisation » de Godard, voyant une déresponsabilisation morale du cinéaste caché derrière ces citations⁹⁴, et considérant que la seconde main interdit tout premier degré. Mais il nous semble que les citations ne fonctionnent pas toutes sur la même modalité.

Si les jeux de langage ou les citations courtes font apparaître dans l'usage ludique de la langue une mise à distance de l'énoncé et de la question d'une énonciation authentique, les longues citations littéraires amènent cependant une positivité sensible, authentique et complexe, parfois de type lyrique. Dans la reprise du texte de Linhart par Denise Rimbaud, on peut reconnaître une unité sensible entre la révolte racontée par Linhart et le désir du personnage de Denise, associant ce texte à son désir de littérature. Une coïncidence entre les deux plans de discours se fait alors, autour des trajectoires des deux énonciateurs, Linhart et Denise mais aussi sur le constat sensible de l'injustice et de la transformation de l'homme en machine. Mais surtout, on peut voir une adhésion des processus de figuration du film avec l'opposition énoncée entre la machine et « les bouffées d'irrégularités ». Le relai proposé par le travail du ralenti qui perturbe le flux de l'image peut apparaître comme réponse à l'appel de l'établi, dans une communauté de pensée. Par ailleurs, dans la voix *off* d'Isabelle pendant la passe avec Monsieur Personne, le texte de « La plus belle fille de la ville » présente une configuration sensible qui nous semble jouer en adéquation avec la séquence. L'évocation d'un souvenir présente d'abord dans une tonalité mélancolique une image de bonheur mêlée aux évocations d'un monde miséreux, avant un final dysphorique. Dans le dispositif du *off*, l'écart sémantique entre ce qui est dit et ce qui est vu, s'associe à la fois la dissociation du corps d'Isabelle tel qu'il est filmé dans la scène, et à une impossibilité amoureuse évoquée par le refus de la vie commune par le texte. La citation ne fonctionne pas comme expressivité intérieure en rapport symbolique avec le

⁹³ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 45. Nous reviendrons plus tard sur la perturbation de la dimension auctoriale que cela implique chez Godard.

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 123 et suiv.

personnage, mais en rapport d'analogie sensible avec la scène. C'est par un effet d'adhésion sensible qu'est alors figuré la discordance qui, dans le cas de cette séquence, porte la critique politique d'un régime de séparation imposé sur le corps par le commerce.

Comme l'écrit encore Scarpetta, le travail de Godard pour « *dénaturaliser* le rapport du cinéma au discours », à la différence de Bresson ou Straub qui exacerbent la dimension littéraire et artificielle du discours pour accentuer son primat, consiste à « “détacher” l'instance discursive, à la décaler (par le montage, par l'effet de contexte), à dissocier son sens de sa fonction – à la traiter non comme une vérité du film (un sens ultime), mais comme l'un de ses matériaux⁹⁵ ». Face à cette absence de premier degré du discours chez Godard, on peut aussi souligner la différence avec la manière dont le texte joue chez Duras, notamment dans *Césarée* : même si l'usage du *off* et le lyrisme de la voix semblent s'opposer au traitement straubien du texte, une jonction se fait entre eux sur l'authenticité de l'acte de parole comme voie d'émancipation, avec le présupposé d'une adhésion de l'instance énonciative à l'énoncé. Chez Godard par contre, si certains personnages collent aux stéréotypes de leur langage, c'est en général davantage une faille qui apparaît entre les personnages principaux et leur langue. Au-delà de la politique de la parole, il nous semble que par ce travail de « fissur[e] [du] bloc homogène langage-images⁹⁶ », c'est aussi la question de l'identité à l'intérieur des semblants produits par le langage qui se donne à voir. Par le statut général de dissociation du langage est opérée une remise en question du consensus entre subjectivité et discours, à partir de laquelle différents usages du langage peuvent alors apparaître, entre des effets de distanciation très forts de type soit ludique, soit critique, donnant notamment à entendre une langue stéréotypée ou aliénée et des moments d'adhérence lyrique au discours proposant une approche critique sensible du réel.

Le principe d'objectivation formelle des individus et de leur discours nous semble la condition d'une sortie des enjeux moraux et individuels que pose en général la narration traditionnelle, celle de personnages pris dans un drame. Par la géométrisation du drame apparaissent ainsi des partages d'espace – entre ville et

⁹⁵ G. Scarpetta, *L'impureté*, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 151.

campagne notamment – ainsi que les trajectoires qui les transgressent ou s’y résolvent. Par la focalisation sur une anthropologie des gestes et des postures, ce sont des partages de classe qui se donnent à voir, entre des corps prolétaires et des corps bourgeois qui impliquent des postures existentielles et conditionnent les possibilités de mouvements, entre ceux qui peuvent partir comme Denise, ceux qui ne peuvent pas comme Isabelle ou Joseph, ceux qui pourraient mais ne le font pas comme Paul ou Carmen. Enfin, par l’accentuation d’une dissociation entre langage et subjectivité apparaissent les lignes de partage dans les usages du langage, entre discours *ready made*, et invention d’une langue. Cette manière de figurer des configurations par la matière filmique et non par la symbolisation de la fable pose alors les enjeux politiques : quel discours authentique élaborer dans le surcodage de l’usage commercial du langage, comment trouver une liberté des gestes et des mouvements au sein d’un réseau de places sociales et de contraintes économiques, quelle chance de sauver la passion amoureuse des rapports réifiés des individus entre eux ? Nous allons voir à présent comment à partir de ce travail de figuration objective, Godard met en œuvre le travail d’assemblage des matériaux, le montage des images, des paroles et des sons, selon le principe du collage.

4.1.3. Le collage : le geste du montage élargi comme lieu du lyrisme

Dans son ouvrage *Passés cités par JLG*, Georges Didi-Huberman discute du sens de la dialectique du montage chez Godard à partir de la formule de base du $1+1=3$, c’est-à-dire l’idée que « le cinéma ce n’est pas une image après l’autre, c’est une image plus une image qui en forme une troisième, la troisième étant du reste formée par le spectateur au moment où il voit le film⁹⁷ ». Didi-Huberman opère une distinction chez le cinéaste entre deux façons de pratiquer ce montage : tantôt son montage privilégierait le troisième terme issu de la confrontation de deux images, tantôt il privilégierait le rapport entre les deux, laissé en suspens. Selon les catégories godardiennes, le premier serait le « montage-fusil », « anxieux de sa conclusion (en prenant parti) » et le second le « montage-souci » « anxieux de son désir (en prenant juste position)⁹⁸ », le premier fonctionnant comme une dialectique que Didi-Huberman appelle de « synthèses », le second comme une dialectique de « symptômes⁹⁹ », pour laquelle l’auteur ne cache pas

⁹⁷ « Propos rompus », *JLG par JLG*, *op. cit.*, p. 458-460.

⁹⁸ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 49

⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

sa préférence, car elle privilégierait pour lui la « profusion » à la « confusion¹⁰⁰ ». Cette manière de souligner l’ambiguïté du geste dialectique du montage nous intéresse particulièrement car elle tente de traiter selon nous d’une superposition de différents gestes qui nous semble au cœur de la pratique de Godard. Si l’étude de la dialectique godardienne sera tout l’enjeu de notre partie suivante, il nous semble intéressant de pointer tout d’abord comment elle s’articule selon nous au problème du lyrisme. Afin de réexaminer plus tard comment les différents types de dialectique fonctionnent effectivement, et comment le sens qu’elles donnent à ce qui est politique est fonction de leur rapport avec un lyrisme, compris comme adhésion de l’instance énonciative à son énonciation à travers la positivité sensible de l’image, nous proposons un détour par le concept de collage. Si Didi-Huberman prend comme support de sa démonstration le paradigme du langage ou plutôt des « usages du langage », en identifiant deux figures du *no comment* godardien, semblable parfois à des points de suspension qui font du montage une « mise en poème » sans conclusion, parfois à un point final qui « coupe la parole » et « n’admet aucun autre mot » et qui apparenterait le geste du montage à une « mise en formule¹⁰¹ », il nous semble intéressant de repartir d’un paradigme visuel, celui du collage, qui met également en jeu l’équation $1+1=3$. Ce paradigme nous intéresse parce qu’il est affaire d’images, mais aussi parce qu’il subsume la question de la citation qui est centrale dans l’articulation entre dialectique et lyrisme, car elle met en jeu la question de l’auteur et le jeu de désautorisation-réautorisation par rapport à un discours thétique, que met au jour Didi-Huberman. Néanmoins on peut également, selon le modèle d’Aragon, admirateur de Godard dans les années 1960, considérer que la citation est une catégorie du collage. Il nous semble que ce modèle est meilleur car il est plus souple et protéiforme. Si l’analogie que propose Didi-Huberman schématise l’alternative avec les signes explicites de la ponctuation, il nous semble qu’une des particularités du montage godardien est de faire coexister plusieurs niveaux d’ambiguïtés, qui à la fois présentent des sens superposés et surtout qui redoublent entre eux la confrontation dialectique opérée entre les deux termes de l’image. En repartant de l’intuition d’Aragon identifiant comme principe du collage la définition surréaliste de l’image comme « rapprochement de deux réalités éloignées », nous tenterons donc

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

de déplier les différents types de collages dans nos films¹⁰² afin de nous permettre plus tard d'approfondir les différents aspects de la dialectique.

Si le recueil d'Aragon sur les collages propose des textes disséminés dans le temps qui laissent apparaître des variations d'approche, on peut identifier trois types de collages sur lesquels le poète s'appuie : le collage « cubiste » de Picasso ou Braque, le collage « poétique » de Max Ernst, et le collage dialectique de Heartfield. Le premier est guidé par un désir « réaliste¹⁰³ » écrit Aragon, c'est-à-dire qu'il repose sur l'introduction d'un élément du réel, ficelle ou morceau de carton par exemple, dans l'espace de représentation ou de figuration, en l'occurrence pictural, mettant par cette preuve de réalité – ou ce démenti de l'illusion selon le point de vue – la « peinture au défi », selon le titre de l'article de 1930. Le second ne met pas en jeu cette notion de réalisme : au contraire, il fonctionne selon Aragon comme « métaphore¹⁰⁴ » « poétique¹⁰⁵ ». Ernst est présenté alors comme « peintre des illusions », parce que son geste cherche « à établir la continuité entre l'élément étranger et son œuvre¹⁰⁶ ». La réalité différente et nouvelle produite par l'œuvre se construit alors comme inédite à partir de l'association du divers, dans un masquage de la discontinuité contrairement au collage réaliste. On se rapproche ici de l'image surréaliste au sens strict comme l'écrit Aragon en évoquant un « procédé absolument analogue à celui de l'image poétique¹⁰⁷ ». Enfin, les photos-montages d'Heartfield sont loués par Aragon comme assemblage faisant porter le réalisme dans la « nécessité de signifier »¹⁰⁸, c'est-à-dire dans le message discursif critique. Le troisième terme des images mises en rapport est alors la signification qui résulte de leur confrontation. Dans les films que nous étudions, on trouve un modèle composite de ces différentes formes¹⁰⁹. Tout en conservant

¹⁰² Précisons que, du fait de notre corpus, notre étude ne répondra pas exactement à l'étude de Didi-Huberman puisque ce dernier travaille exclusivement à partir des *Histoire(s) du cinéma*. Or il nous semble que les opérations de montage mises en œuvre dans cette dernière œuvre ne sont pas tout à fait comparables, étant donné justement le caractère généralisé du collage et de la citation.

¹⁰³ L. Aragon, « La peinture au défi », *Les collages*, *op. cit.*, p. 29

¹⁰⁴ « Collages dans le roman et dans le film », *ibid.*, p. 120

¹⁰⁵ « La peinture au défi », *ibid.*, p. 29

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 65

¹⁰⁹ Par ailleurs, on peut distinguer à propos du collage différentes époques chez Godard. Lorsqu'Aragon relève par exemple chez Ernst deux façons de faire, la première plus proche du réalisme cubiste, la seconde du surréalisme, « suivant qu[e les éléments du collage] étaient pris pour représenter ce qu'ils avaient déjà représenté, ou bien pour, par une sorte de métaphore absolument nouvelle, représenter quelque chose d'absolument différent. » (*ibid.*, p. 66), il nous semble que l'on peut aussi relever chez Godard un usage « cubiste » — qui n'est pas étranger selon nous à ce que repère Pasolini en qualifiant, péjorativement, Godard de « néo-cubiste » — mais dans sa première période, quand il insère des éléments

majoritairement la trace de la collure – ce qui a été mis en évidence soit en terme d’« interstice¹¹⁰ » ou de « entre¹¹¹ », notamment par Deleuze, soit d’« intervalle¹¹² » –, il s’agit davantage dans la confrontation des éléments entre eux de susciter une étrangeté ou une sensation nouvelle que d’amener à une conclusion univoque. C’est-ce que nous appelons, à la suite de Rancière, la production d’un dissensus, et que l’on peut trouver interprété en termes de concurrence entre deux séries hétérogènes d’images en devenir par Stefan Kristensen qui s’appuie sur Deleuze et Guattari¹¹³. Néanmoins, le curseur varie parfois de l’une à l’autre des polarités. On peut ainsi voir chez Godard différentes modalités de collage : du point de vue de l’image comme résultat, on peut distinguer le collage comme rencontre d’éléments différents mais homogènes en tant qu’ils appartiennent au même espace de représentation, et le collage comme rencontre de deux éléments hétérogènes – comme l’étaient un papier peint et une couche de peinture notamment, et en cinéma par exemple un plan mis en scène et un plan documentaire. Du point de vue du processus du montage, on peut aussi distinguer deux mouvements de « désir », comme l’écrit Aragon : le désir de faire homogénéité, de lier les éléments, comme chez Ernst, et qui apparaît dans des procédés de montage dans le plan, même s’il n’y a pas de dimension illusionniste chez Godard, et d’autre part le désir de montrer l’hétérogène, comme lorsque Godard exhibe le geste du montage, par exemple en introduisant subitement un son. Là le collage joue comme confrontation non seulement irrésolue mais surtout non vouée à la résolution, un peu à la manière cubiste.

du monde extérieur, des gros plans sur des affiches publicitaires ou bien des slogans comme lors de la réception de Madame Expresso dans *Pierrot le fou*. On peut relever là une manière post-dadaïste dans sa vocation subversive contre la société de consommation et de culture de masse. À partir des années 1980, s’il reste des traces de cette manière « papiers collés », en particulier dans le langage comme nous l’avons vu, le collage nous semble s’écarter d’un souci anti-illusionniste et réaliste, et la subversion passer davantage par la recherche de nouvelles images. Nous nous permettons de renvoyer également sur ce point à notre article, « Jean-Luc Godard et l’influence romantique : contrariétés du lyrisme », art. cité, p. 78-85.

¹¹⁰ « Ce qui compte c’est l’*interstice* entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s’arrache au vide et y retombe. [...] La fissure est devenue première, et s’élargit à ce titre. », G. Deleuze, *L’image-temps*, op. cit., p. 234-235. S. Kristensen souligne que cette formule sous-entend que la nature de l’intervalle est un vide, une interruption dans l’être, qui fait voir une frontière. *Jean-Luc Godard philosophe*, op. cit., p. 61-63.

¹¹¹ G. Deleuze, *L’image-temps*, op. cit., p. 235. L’adverbe est utilisé par Godard lui-même. Dans *Pierrot le Fou*, le personnage de Belmondo imitant Michel Simon exprime ainsi la méthode : « ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie [...] ce qu’il y a *entre* les gens, et l’espace le son et les couleurs ». Nous soulignons. Kristensen note le parallèle avec la pensée de Merleau-Ponty.

¹¹² S. Kristensen à la suite de Merleau-Ponty, *Jean-Luc Godard philosophe*, op. cit., p. 54.

¹¹³ S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, op. cit., p. 52-53.

Nous procéderons donc en trois temps. Un premier sera consacré au déploiement des procédés de collages poétiques dans la mise en scène, un second aux opérations de montage-collage, à partir de l'homogène et à partir de l'hétérogène, et un dernier à la notion aragonienne du collage comme « thème secondaire¹¹⁴ ».

4.1.3.1. *Le collage poétique par la mise en scène : l'image surréaliste et l'association libre*

Au niveau infrastructural, on peut observer dans nos deux films un certain nombre de séquences ou de plans où un élément, objet ou personnage, apparaît à la fois de façon stéréotypée et de façon incongrue, créant une sorte d'étrangeté par son invraisemblance. Le collage apparaît alors comme irruption qui crée une sensation perturbante, et qui fait éclater la vraisemblance consensuelle de l'image, de manière similaire à la façon dont l'image surréaliste introduisait une perturbation dans le rationnel. Cet effet-collage appartient selon nous au modèle de l'imagination, revisité par le surréalisme. Chez Godard, ce procédé semble être une démonstration de sa formule « de l'une deux choses », en tant qu'il fait apparaître du dissemblable dans l'apparence d'homogénéité. Cette perturbation apparaît de façon plus ou moins métaphorisante, selon qu'un des éléments joue comme une sorte de symbole, ou que le collage soit « pur » selon la catégorie d'Aragon, c'est-à-dire assumant « sa parfaite inutilité dans le développement du roman [pour nous : du film]¹¹⁵ ». Mais dans tous les cas, l'introduction de l'élément fait surgir une discordance dans l'image.

Dans *Sauve qui peut*, c'est le cas par exemple de l'irruption de la voiture de course rouge dans la scène de la gare. Le véhicule totalement incongru paraît venir d'un autre espace-temps, exactement comme s'il avait été découpé dans un magazine publicitaire et collé sur l'image de la station-service, sans rapport avec l'unité narrative de la scène des gifles. Néanmoins, collé au procédé du ralenti que Godard applique à la scène répétitive des gifles, la vignette de la voiture introduit alors une autre modalité de réel, la vitesse, dans la plus grande dimension de cliché qu'elle peut revêtir, celle du véhicule rutilant signe extérieur de richesse et rêve ordinaire. Ici le collage joue à la fois par le collage de deux registres : un travail de modification de l'image (le ralenti)

¹¹⁴ Cette notion plus tardive d'Aragon apparaît comme titre d'un texte de 1964 qui se présente comme fragment de roman (*Les collages*, *op. cit.*, p. 95-126) puis est reprise dans le texte de 1965 « Collages dans le roman et dans le film » (*ibid.*, p. 132.).

¹¹⁵ L. Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages*, *op. cit.*, p. 127.

et une image clichée de vignette publicitaire (la voiture de course), et d'autre part de manière réflexive entre deux rapports perceptifs : aller vite et aller lentement. Il joue aussi de manière analogique entre deux types de consommation : le désir compulsif de richesse, et le désir violent de s'approprier les femmes.

On peut repérer par ailleurs deux autres collages dans le film, qui ont chacun plusieurs occurrences : le collage de personnages de prostituées, et celui de la famille de musiciens au bord de la route. Dans le premier ensemble on peut mentionner la prostituée au bar, qui détonne par son habillement et le cadrage qui l'isole de l'espace du bar, et surtout l'apparition de la prostituée en fourrure¹¹⁶ qui passe sur un chemin de campagne en longeant un pâturage. Sur l'échange en *off* de Nathalie Baye avec Piaget à propos de la question du salaire, est monté alors le plan de la prostituée, dont l'incongruité, par l'association du paysage campagnard et de la vache avec la tenue luxueuse en fourrure et talons, rappelle les images valorisées par le surréalisme. La phrase d'Aragon décrivant les collages de Max Ernst : « le drame est ce conflit d'éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse. Cela a été dessiné pour ressembler à un homme, mais ceci qui est un paysage sans malice ne tolère que si on lui fait violence, d'être hanté par cet homme-là¹¹⁷ », nous semble très évocatrice de ce qui se passe dans les deux plans de Godard : une sorte de dépaysement de différents éléments de réel. Le personnage de la prostituée « hante¹¹⁸ » en effet le film, fonctionnant comme rappel inquiétant du commerce, qui en l'occurrence hante également les propos de Denise dénonçant à la fois dans la tirade précédente la réduction de l'homme à une machine en affirmant son désir de liberté dans l'écriture, et revenant en même temps à la prégnance de la contrainte économique dans la demande angoissée des termes du contrat. Ce type de collage nous semble extrêmement proche de l'image surréaliste comme « rapport » introduisant dans le réel un merveilleux étrange qui en rompt l'apparence consensuelle.

C'est également le cas du collage du groupe familial au bord de la route, qui ressemble à une vignette qu'on aurait découpée et collée sur un livre d'image, et qui cette fois n'entretient aucun rapport métaphorique avec la scène et apparaît comme

¹¹⁶ Voir annexes, p. 38. Ce personnage peut apparaître aussi comme simple bourgeoise mais dans les deux cas l'accent est mis sur la présence de l'argent à travers les habits.

¹¹⁷ L. Aragon, « La peinture au défi », *Les collages*, *op. cit.*, p. 67

¹¹⁸ Alain Bergala emploie le terme en relevant la récurrence de la figure de la « jeune femme élégante », *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 233.

collage « pur »¹¹⁹. Cette insertion rapatrie une imagerie de Tour de France sur l'image de Denise à vélo, comme une résurgence des images de la télévision passées au rang d'inconscient collectif. Au niveau de la métastructure du film, on peut la considérer comme le pendant populaire caricatural de la symphonie finale au sein du tissage thématique autour de la musique. Dans le plan, ce collage introduit un déraillement, pour filer la métaphore du vélo, qui fait dévier le sérieux de la figuration de Denise, où pourrait s'exprimer une certaine liberté du mouvement, en un sentiment de malaise. Dans ce collage joue encore une fois le ressort d'un mélange de registre qui produit une « inquiétante étrangeté ».

Il faut ici mentionner la notion d'« association libre », au cœur de la conception surréaliste de l'image, à la fois chez les poètes et les plasticiens comme Ernst, qui nous semble régir plusieurs des collages « poétiques » godardiens. Que le rapport entre les deux éléments collés soit métaphorique ou « pur », il nous semble qu'on peut observer des fonctionnements semblables aux principes de l'automatisme psychique. Dans *Sauve qui peut (la vie)*, certains collages semblent reposer sur une sorte d'inconscient du langage. C'est le cas notamment d'un réseau d'images autour de l'idée de trafic, qui fait par exemple s'enchaîner le plan où l'ancienne amie d'Isabelle lui propose un travail dont le mystère semble recouvrir un trafic illégal, et un plan du trafic automobile qui revient à plusieurs reprises, à la fois comme image du mouvement mais aussi du trafic au sens d'une vie de petites « combines », comme Isabelle le dit en citant Bukowski¹²⁰. De manière plus complexe, dans une des scènes de prostitution, un montage parallèle enchaîne les plans sur Isabelle regardant par la vitre d'une fenêtre tandis que son client regarde et caresse ses fesses, avec ceux de femmes faisant du « lèche-vitrines » dans la rue. Il nous semble que cet assemblage repose sur un jeu de mots tendancieux qui entraîne l'association d'images : dans l'enchaînement fenêtre/vitrine/fesses, le mot « lèche » constitue le référent caché de la métaphore associant consommation et prostitution, mettant en lien les femmes respectables dans la rue et la prostituée en chambre. *A posteriori*, cette association apparaît comme le déploiement, en deux éléments mis en rapport, d'une première image explicite, qui apparaissait également comme une sorte de collage par son incongruité : celle de la scène à la ferme où l'agricultrice, dans une posture semblable, et portant un pull de même couleur

¹¹⁹ Voir annexes, p. 38.

¹²⁰ C. Bukowski, « La machine à essorer les tripes », *Nouveaux contes de la folie ordinaire*, op. cit., p. 251.

qu'Isabelle, se faisait lécher le postérieur par les vaches¹²¹. On voit ici comment une image matrice peut constituer le ferment d'une germination d'associations qui reviennent plus tard, mettant en rapport autant les images entre elles que les mots avec les images. S'il s'agit ici davantage d'un collage par le montage, il nous semble néanmoins appartenir au collage poétique à la Ernst, commandé par une association libre qui constitue une sorte d'inconscient de la séquence. Cela nous rappelle la proximité des déclarations de Godard disant aimer les mots comme « des lutins », que Didi-Huberman commente en ajoutant « libres de droit et libres de leurs mouvements¹²² », et du projet lyrique bretonien de laisser vivre les mots dans leurs affinités secrètes. Ce jeu d'éléments qui s'organise indépendamment de la construction dramatique nous semble en effet proche de la conception bretonienne d'un lyrisme comme germination sensible et autonome de l'image.

Dans *Prénom Carmen*, on retrouve la même thématique sexuelle traitée par le collage, auquel répondent ensuite d'autres éléments en association libre. Il s'agit de la scène des toilettes de la station-service, où Godard fait sur-jouer à Jacques Villeret une dégustation de purée Blédina avec les doigts tandis qu'urine Carmen surveillée par Joseph. Cette scène apparaît d'abord comme une incongruité par l'insistance sur un personnage qui n'apparaît qu'une seule fois et qui n'est pas en lien avec l'action. Mais elle constitue aussi un collage par le chassé-croisé des lieux : ayant volé la nourriture le personnage de Villeret est contraint de manger dans un lieu qui est le contrechamp tabou de l'espace social. Cette collision de la nourriture avec le lieu caché de l'évacuation des déchets organiques provoque une image malséante qui joue sur les tabous, ceci étant renforcé par la pulsion scopique du personnage évoquant le stade infantile de la sexualité. Cette image étrange ressemble ainsi à une image de rêve, dont une seconde couche d'inconscient serait une imagerie publicitaire, celle des réclames Blédina où des bébés stéréotypés font gicler partout leur purée. Ici, par le truchement de l'acteur dont l'apparence constitue une sorte de court-circuit entre le gros bébé et l'adulte vieilli, le détournement rend flagrant l'élément de frustration sexuelle et de régression en jeu dans les espaces de consommation.

Cette scène-collage constitue alors un pivot pour tout le fil qui court dans le film autour de la sexualité, en particulier anale, par l'association entre les doigts et la

¹²¹ Voir annexes, p. 34.

¹²² Cité par G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op. cit.* p. 18.

« merde ». Les doigts dans la purée Blédina nous rappellent en effet le dialogue entre Carmen et Joseph « — Est-ce que ton cul est propre ? — Moi oui, et toi ? — Moi non. — Et si je te mets les doigts dedans ? [...] — Et qu'est-ce que ça ferait ? C'est pas nous la merde, c'est le monde ». Ici, deux sens sont associés, l'échange à caractère sexuel et la clôture métaphorisante qui renverse le tabou porté sur le sexe en critique de la fausse valeur du monde moderne. Cette thématique se retrouve déployée dans le film par une germination langagière qui peut faire penser au mode du cadavre exquis. On peut citer notamment l'érotisme anal obsédant de l'oncle Jean qui demande à l'infirmière-scripte « si je vous mets le doigt dans le cul... » et la formule du malade qui affirme au début du film « quand la merde aura de la valeur, les pauvres naîtront sans cul ». Comme dans l'écriture automatique, par les échos entre les mots qui se répondent de manière indépendante du drame et des personnages, ces associations font remonter un sous-texte irrationnel, un inconscient sexuel tabou du film, que la mise en scène explicite et insère paratactiquement dans le drame dans la scène avec Villeret. Par les déclinaisons, le sens propre érotique varie entre critique de la régression au stade infantile du monde moderne, et critique à valeur politique de la fausse valeur.

On voit ainsi comment certaines mises en rapport d'images fonctionnent sur un modèle de germination autonome, qui rappelle la façon dont les automatismes psychiques surréalistes faisaient surgir soit un inconscient caché des images et des mots, soit des confrontations dialectiques qui en changeaient le sens. Le collage fonctionne alors de manière ludique comme opérateur d'images.

4.1.3.2. *Le collage-montage : dialectique de l'homogène, dialectique de l'hétérogène*

Si le collage « poétique » chez Godard semble ressortir davantage à une mise en scène où prime un modèle intérieur, d'imagination ou d'automatisme, il nous semble qu'on peut distinguer un autre type de collage sur le plan du montage. Ce dernier nous semble plus proche, comme l'écrit Aragon, de l'idée de « la personnalité du choix préférée à la personnalité du métier¹²³ » selon une conception de l'artiste comme agenceur. Le lyrisme se déplace alors de la mise en scène au montage, d'un modèle intérieur à un modèle constructiviste, objectif. Néanmoins, on peut distinguer entre nos deux films des principes différents. Si dans *Prénom Carmen* le montage associe des

¹²³ L. Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages, op. cit.*, p. 120.

éléments tout à fait hétérogènes, dans *Sauve qui peut (la vie)*, les procédures de montage utilisent des éléments homogènes, mais en les faisant jouer contre la continuité narrative.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, le montage godardien fait jouer la ressource du collage entre plans ressortissant au même monde fictif. Si l'on observe la généralisation d'un montage elliptique, qui enchaîne les espaces-temps de manière paratactique, sans les articulations d'une connexion vraisemblable, deux occurrences montrent un usage du plan qui se substitue à la mise en scène, par l'usage de la répétition. Au moment de la rencontre entre Paul et Isabelle, le montage enchaîne un plan de Paul marchant dans la rue, avec le son synchrone de la circulation, à un gros plan du visage d'Isabelle dans l'ombre¹²⁴, sur lequel reprend en *cut* la musique de la scène précédente. Puis un plan large montre la queue devant le cinéma où s'est inséré Paul en retrouvant le son synchrone, et Isabelle qui surgit du fond pour observer les hommes de la file. À ce moment-là est réinséré le même plan d'Isabelle, qui se poursuit sur sa question à Paul « vous avez envie d'aller au cinéma ? ». Ce court-circuit temporel fait retrouver le paradigme spatial statique du collage, en rendant ostensible le geste du montage comme déplacement des plans. La discontinuité du son empêche toute atténuation de l'opération pour présenter plutôt des blocs autonomes qui donnent chacun une sensation différente. La musique de la première occurrence du gros plan semble alors introduire le nouveau thème. Ce geste se substitue ainsi à l'articulation narrative : pour introduire un personnage, un plan tiré de sa première scène est déplacé avant. L'idée du collage comme « personnalité du choix » plutôt que « personnalité du métier » apparaît rendre compte de cette manière de forger la narration par la succession formelle des éléments. On pourra observer le même type de montage lors de la chaîne sexuelle dans le bureau du PDG, où la reprise du même plan redouble le visage d'Isabelle, contemplant la scène sur le seuil.

Dans *Prénom Carmen*, le principe-collage change, en jouant sur la confrontation cette fois d'éléments tout à fait hétérogènes, d'une manière qui semble plus proche du collage cubiste puisque plusieurs éléments divers et sans commune mesure sont associés de façon énigmatique. L'ouverture du film est en cela exemplaire. On peut en effet y observer un autre type de régime figuratif, où sont tissés des éléments isolés qui n'ont pas de rapport apparent entre eux. Accolés sans justification sémantique

¹²⁴ *Sauve qui peut (la vie)*, 00:40:26. Voir annexes, p. 35, premier et dernier plan de la colonne de gauche.

ou narrative par le montage, ils sont ensuite déclinés comme thèmes. Les premières minutes du film apparaissent ainsi comme une pelote hétéroclite dont les fils seraient tirés pour supporter le tissage du film, et éventuellement former d'autres nœuds. Comme le soulignent Leutrat et Liandrat-Guigues¹²⁵, l'ouverture du film présente des thèmes généraux et sommaires, qui n'ont pas de signification symbolique à ce moment du film, mais valent en soi comme matières premières : la mer, le ciel, la gamme musicale, une voix de femme, la ville comme espace de circulation avec les voitures et les rames de métro¹²⁶. Ces éléments premiers reviendront au long du film, à la fois tels quels, et déclinés : la gamme sera reprise par un de membre du gang répondant à Joseph : « – Carmen n'est pas là ? – Do ré mi fa sol la », par l'air d'« Au Clair de la lune », par la mélodie de la « Habanera » sifflée par un malade, et surtout par la musique de Beethoven. La mer sera utilisée comme lieu narratif d'une séquence mais surtout comme contrepoint récurrent, élément paratactique décliné, comme le ciel dans *Passion*, selon des variations météorologiques. Enfin le motif de la circulation dans la ville sera réutilisé comme matérialisation des flux, à la fois du régime d'existence moderne mais aussi des « transports » affectifs comme le suggère Godard¹²⁷, ainsi que des croisements et lignes de fuite des personnages. Au son, le montage paratactique de la voix, des cris de mouettes sur les vagues et des sons urbains de la ville, sera systématisé comme procédure de collage sonore. Les mots prononcés par Carmen, l'enjeu du prénom et du nom de « celle qui ne devrait pas s'appeler Carmen », ainsi que les « vagues » en un sens à la fois métaphorique et propre, deviendront également des fils conducteurs. Si Leutrat et Liandrat-Guigues interprètent ces éléments primaires comme représentatifs d'une « confusion originelle¹²⁸ » à partir de laquelle s'organise ensuite l'histoire, il nous semble que ces éléments, plutôt que d'être des éléments certes premiers, mais aussi secondaires en tant que points de départ d'une construction plus complexe et raffinée, continuent plutôt de jouer pour eux-mêmes tout au long du film, qu'ils deviennent à la fois les briques qui bâtissent le film, mais aussi qu'ils excèdent le drame en continuant à exister comme matière première. Il n'y a pas pour nous de hiérarchie symbolique. Par ailleurs, nous pouvons souligner la parenté de cette

¹²⁵ J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Godard, simple comme bonjour*, op. cit., p. 150.

¹²⁶ Voir annexes, p. 46.

¹²⁷ « Et qu'est-ce que le cinéma ? C'est un transport « en commun, au sens affectif », phrase des *Histoire(s) du cinéma*, citée par G. Didi-Huberman, qui commente l'usage de la métaphore « pour signifier à la fois le progrès dans les communications urbaines et la passion amoureuse, voire l'acte sexuel lui-même ». *Passé cités par JLG*, op. cit., p. 40.

¹²⁸ J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Godard, simple comme bonjour*, op. cit., p. 151.

exposition avec le modèle musical que nous avons étudié à propos de *Césarée*¹²⁹, où les thèmes initialement exposés sont ensuite développés en thèmes principaux et secondaires – et où ici les termes « principal » et « secondaire » ne renvoient à aucune axiologie puisque nous sommes hors du régime symbolique –, et que commande ici la clé figurative de la composition beethovenienne. Tout se passe comme si l’ouverture du film présentait les éléments bruts à disposition, dont la réutilisation au cours du film constituera une trame première, et dont les déclinaisons et réassemblage feront varier le sens. La dialectique est alors sensible, elle ne repose pas sur un régime de signification mais sur le jeu des sensations, ce qui en fait pour nous un des moteurs du lyrisme objectif tel que nous le développerons par la suite.

Nous voyons ainsi que le principe du collage godardien se déploie sur différentes modalités : à la fois sur un mode « poétique » au niveau du plan, comme nous l’avons vu précédemment, où le collage fonctionne comme ajout interne qui fait dévier le consensus de l’image en la perturbant par un élément rapporté, et sur un mode objectif comme geste de montage. Dans ce cas, soit l’opération de montage est exhibée comme opération d’assemblage qui fait dévier la vraisemblance de la continuité narrative et provoque la rupture de l’illusion de continuité entre les plans, soit le montage rapproche des éléments hétérogènes et lointains qu’il traite comme matériaux de construction pour le film, c’est-à-dire comme des blocs sensibles dont la signification est laissée en suspens, et dont le tissage forme un réseau de temps forts et de contrepoints qui concurrence le fil narratif. Mais si le collage apparaît dans ces opérations particulières, il constitue également un principe métastructurel dans nos deux films, ce qui nous invite à un troisième type de lecture.

4.1.3.3. *Le collage comme système : le « thème secondaire »*

La construction en blocs affrontés préside à la période godardienne à laquelle appartiennent nos films¹³⁰ : à chaque fois, deux unités dramatiques qui n’ont *a priori* rien à voir sont juxtaposées en alternance, de manière déconnectée, puis se croisent,

¹²⁹ Pour une analyse approfondie du motif de la circulation à partir de l’exposition, voir H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma : *Prénom Carmen*, de Jean-Luc Godard », dans Françoise Zamour (dir.), *La musique au risque des images*, Sampzon, Delatour France (Filigrane, 2), 2014, p. 141-159. Voir également, pour une interprétation au plan de la nature de l’image godardienne pensée comme mouvement, S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 49.

¹³⁰ C’est aussi le cas dans le film *Passion* (1982), qui présentent deux histoires en parallèle, celle du tournage du film de Jerzy, et celle de la grève dans l’usine.

souvent incidemment et sans véritable développement dramatique. Néanmoins, on note une évolution entre *Sauve qui peut (la vie)* et *Prénom Carmen*. Dans le film de 1979 évoluent en parallèle le drame amoureux et existentiel d'un couple de la petite bourgeoisie intellectuelle, Denise et Paul dont les enjeux sont soulignés par un chapitrage confrontant l'« imaginaire » et la peur », avec la trajectoire d'Isabelle, prostituée en situation de précarité et de dépendance forcée à des souteneurs, prise dans les rets du « commerce ». Dans *Prénom Carmen*, ce ne sont pas deux récits qui s'affrontent, mais le drame de Carmen et Joseph et les répétitions des quatuors de Beethoven par le quatuor Prat, c'est-à-dire deux blocs hétérogènes, deux réalités dont le rapport est particulièrement « lointain ». Mais dans les deux cas, le collage est hissé au rang de ce qu'Aragon appelle « thème secondaire », défini comme ce qui « relèv[e] d'un système pour donner sens à ce qui profondément agite les personnage, *leurs arrières-passions dont ils ne sauraient eux mêmes être que les porteurs passagers et peut-être inconscients*¹³¹ » et qui « éclaire¹³² » l'œuvre. Si Aragon décrit ce système chez Godard comme allant du collage-citation à « l'emprunt d'une pensée *toute-faite*, introduite d'un autre art que le cinéma lui-même¹³³ », il nous semble que le Godard des années 1980 met particulièrement en œuvre cet usage du « thème secondaire » au niveau structurel des films.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, on n'observe pas d'effets de rupture aussi marqués que dans *Prénom Carmen*, puisque l'on reste dans un statut narratif au sein des deux unités affrontées et parce que l'alternance de ces dernières dans le montage est moins serrée, et rendue plus lisible par les chapitres. On peut ainsi considérer l'histoire d'Isabelle comme ce qui « éclaire » la narration Denise-Paul, et pour reprendre les termes d'Aragon, comme ce qui incarne les « arrières-passions » non seulement des autres personnages mais du monde contemporain, sur un mode qui pourrait sembler allégorique mais qui est plus complexe. En effet, d'une part la déliquescence du couple rongé par les rapports de domination à la fois internes et extérieurs est éclairée de façon analogique par le personnage d'Isabelle qui, en les incarnant dans son corps, rend compte de ces rapports de domination. On pourrait ainsi lire la prostitution comme métaphore des rapports sociaux, dans une veine mizoguchienne transposée à l'ère thatchérienne. Néanmoins, nous ne sommes plus dans la fable symbolique de *Vivre sa*

¹³¹ L. Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages, op. cit.*, p. 133.

¹³² *Ibid.*, p. 134.

¹³³ *Ibid.*

vie. En effet, l'image du couple vampirisé par leur rapport à l'économie et au travail est également éclairée par différenciation par celle d'Isabelle, notamment par rapport à l'argent : si Isabelle entretient un rapport de commerce avec l'argent, que Godard qualifie de « plus sain¹³⁴ » en tant qu'elle ne lui accorde pas plus de valeur que celui de l'échange marchand, le rapport à la dimension symbolique de l'argent est plus complexe dans les rapports du couple. En tout état de cause, la construction double n'explicité pas de comparaison mais déploie les deux termes de l'image, par un montage paratactique des deux blocs qui reste prédominant. L'absence d'articulation discursive qui opérerait par exemple une comparaison – procédé anti-poétique selon Reverdy – entre les deux histoires, maintient l'*image* véritable de cette confrontation de deux régimes d'existence dont l'écart conserve une part d'informulé et surtout varie entre la ressemblance et la différenciation. Ce qui compte alors, c'est ce que produit le frottement entre les deux blocs : l'espace variable où peut se poser la question de ressemblances et différences entre le couple d'intellectuels artistes et la trajectoire de la prostituée, mais dans une optique déroutante parce qu'elle laisse le spectateur y naviguer. Comme le souligne Marc Cerisuelo, la question du rapport entre les deux histoires est ainsi une affaire de *distance* : il ne s'agit pas d'identifier quelque chose à quelque chose, mais de « situer » les unités par rapport autre autres, plus ou moins proches ou éloignées selon les moments. En cela, son interprétation de la prostitution comme une mesure, comme ce qui « rend *compte* des rapports entre les sexes », et, par rapport à l'art, comme ce qui pose la question de « s'expose[r] sans faillir [tout en devant] faire face aux exigences d'un marché¹³⁵ », nous semble juste. L'enjeu se révèle alors plutôt dans les oscillations qui montrent que les identifications et les oppositions ne sont pas forcément là où on les attend, mais aussi révèle ce qui résiste à la comparaison.

On peut alors analyser comme un autre thème secondaire la problématique de la vitesse et du mouvement, qui figure justement comment la perception des rapports entre les choses apparaît comme affaire de distance et de vitesse. Dans *Sauve qui peut (la vie)*, on peut en effet observer sur le principe des associations mentales une suite de collages d'images autour de cette problématique¹³⁶. On a déjà cité la voiture de course rouge, on peut y associer le camion. Comme la voiture de course, si l'apparition du

¹³⁴ « Travail-amour-cinéma », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 457.

¹³⁵ Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard*, Paris, L'Herminier/Éditions des quatre-vents, 1989, p. 204.

¹³⁶ Voir annexes, p. 39-40.

camion répond au parafilm de la filmographie durassienne sur le mode de la *private joke*¹³⁷ en lien avec la séquence de la non-intervention de Duras, il apparaît comme image autonome non raccord, collée par un effet de montage. Ces images semblent appelées par la matrice du nœud problématique de la vitesse qui s'incarne dans le film par les différences de rapport au temps, à la fois travaillées thématiquement entre les personnages, à travers les images de Denise parcourant la campagne à vélo et de Paul faisant claquer les portières de sa Fiat, et structurellement par le recours au ralenti comme outil de questionnement de la perception. Il nous semble que c'est en particulier la perception en régime moderne technologique et capitaliste qui est problématisée, régie par la vitesse imposée¹³⁸ et provoquant une perception tronquée ou déviée du réel. Nous examinerons plus tard en détail la figuration de cette question par la proposition godardienne du ralenti, qui fait varier ce que l'on voit par le changement de vitesse. Mais par ailleurs, il faut noter comment cette problématisation du temps prend également en charge une problématisation politique. Les différentes vitesses apparaissent également dans le film comme marqueurs sociaux, à travers le motif des véhicules. Ainsi quand Isabelle est arrêtée par les souteneurs, un plan met en évidence la confrontation de sa Renault rouge avec la Mercedes des souteneurs¹³⁹. D'autre part, les différents véhicules se répondent dans le film comme différents modes de circulation dans le réel : les tanks transportés par train semblent ainsi constituer le pendant guerrier du tracteur paysan en surimpression, et les collages des camions apparaître comme image d'un véhicule prolétaire, disgracieux et lourd, qui s'opposent à la voiture de course. Ce que nous soulignerons ici, c'est comment la problématique ne se constitue pas à partir d'une symbolisation *a priori*, mais par les associations que le spectateur tisse entre des images isolées qui produisent des échos. Dans la perception du spectateur, ces images brutes non articulées explicitement entre elles constituent ainsi des indices conduisant à la découverte de l'énigme centrale¹⁴⁰.

¹³⁷ Godard affirme par ce plan vouloir faire de la critique et de la publicité pour le film de Duras et « soutenir un confrère qui me soutient », « Propos rompus », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 470.

¹³⁸ Godard mentionne le fait d'avoir voulu aussi travailler l'accélération de l'image, mais que l'effet burlesque provoqué par le surcodage de l'emploi de l'accélération, ainsi que les possibilités limitées du travail de la vitesse en 35mm, contrairement à la vidéo, l'avait incité à se concentrer sur le ralenti. « Propos rompus », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 464-465.

¹³⁹ Voir annexes, p. 33.

¹⁴⁰ On peut songer à l'intérêt que Breton soulignait au jeu du cadavre exquis : « Ajoutons qu'une énigme considérable, en chemin, se trouve soulevée, énigme posée par la très fréquente rencontre d'éléments ressortissant à la même sphère au cours de la production à plusieurs de la même phrase ou du même dessin. » S'il ne s'agit pas de comparer

Au sein de la figuration de ce thème secondaire, il nous semble qu'un des éléments qui la composent soit une sorte de cristal problématique, le plan du camion, objet importé issu de la filmographie durassienne¹⁴¹. Pour nous, il fait exemplairement le lien entre la figuration de la problématique de la vitesse, et le système de l'image, où s'associe le principe-collage cubiste, l'image surréaliste conçue comme rapport, et l'héritage rimbaldien du principe de la vision. Le plan d'un camion circulant dans la rue intervient à trois reprises¹⁴² dans le film en montage *cut*, lors de l'intervention universitaire de Paul Godard sur l'image et autour de Marguerite Duras, puis lors de la conversation entre Isabelle et sa sœur. La première fois, Paul explicite une lecture de cette image, à partir du refus de Marguerite Duras d'apparaître devant les étudiants : « À chaque fois que vous verrez un camion, pensez que c'est une parole de femme qui passe. ». Si l'affirmation établit un lien entre le camion et la parole de femme, à la fois le raccord *cut* maintient la déconnexion des deux entités, et le rapport sémantique reste énigmatique : il n'y a aucun rapport analogique entre le camion et la parole de femme¹⁴³. L'image apparaît comme remplacement, substitut visible d'un invisible, qui transforme l'absence – de Duras notamment – en présence. Il nous semble en tout cas que le montage image donne un sens qui est tout sauf symbolique, mais bien de l'ordre de la sensation comme le suggère Godard en soulignant le caractère « lourd » et « puissant » du camion, faisant du « bruit », et faisant « peur¹⁴⁴ ». C'est bel et bien un principe rimbaldien qui est à l'œuvre ici, celui de la voyance comme le fait de voir une chose « à la place » d'une autre chose comme on le trouve formulé dans la *Saison en enfer* : « je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine [...] un salon au fond d'un lac¹⁴⁵ ». Il nous semble que dans l'image du camion, qui lorsqu'elle

¹⁴¹ M. Duras, *Le Camion*, 1977. Notons d'ailleurs que dans ce film aussi, Duras utilise la musique de Beethoven, en l'occurrence les « Variations Diabelli ».

¹⁴² Voir annexes, p. 40.

¹⁴³ S'il y en a un, ce serait une boutade grinçante caractérisant les énoncés féminins, à la fois lourds et justes, en forme d'obus, comme celui que Denise lance à Paul « pourquoi tu fais toujours tout à ma place !... ». Mais sur ce point nous serions plutôt encline à croire Godard lorsqu'il affirme : « on m'a souvent dit que sur le plan du camion qui passe on ressent une certaine agressivité envers Marguerite Duras ou envers les femmes, et comme pour moi c'est tellement manifestement le contraire. [...] comment peuvent-ils penser qu'on se moque de quoi que ce soit ? Un camion ça fait du bruit, c'est gros, c'est lourd... je vois pas... c'est puissant, on a un peu peur. Ça vient dans un chapitre qui s'appelle "La peur". », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 469

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ « Je m'habituais à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! », « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 265. Dans ce passage, Rimbaud fait un retour rétrospectif critique

reviendra lors du dialogue entre Isabelle et sa sœur, sera cette fois totalement déconnectée, sans même la parole pour annoncer le collage d'image, Godard affirme l'abandon du symbolisme au profit du montage-collage des « deux réalités » dont le rapport est alors particulièrement lointain, où il n'y a plus de commune mesure au niveau du discours. La justesse pourrait être selon nous à chercher dans la sensation provoquée, la trivialité malséante, anti-sublime de cette circulation lourde et ingrate, qui néanmoins transporte, dans tous les sens du terme. Le collage du camion n'est ainsi pas pour nous le thème secondaire en lui-même, mais en constitue la clé de voûte, à la fois formellement et sensiblement.

Dans *Prénom Carmen*, le thème secondaire nous semble s'émanciper de façon encore plus assumée de la logique discursive de la dialectique et se rapprocher d'une image de type surréaliste, c'est-à-dire d'une dyade formée de réalités éloignées, sans commune mesure. Dans le film, la trame d'une passion sur fond de braquage est associée aux séquences des répétitions d'un authentique quatuor à cordes – à l'exception du personnage de Claire qui y est intégré –, le quatuor Prat. À une fiction qui se fonde sur une multiplicité de registres, surcodée par les références et saturée d'effets, de décors et d'effets d'irréalité, répond une unité quasi documentaire, filmée de façon transparente dans une unité de lieu et déconnectée de l'unité de temps de l'action, à l'exception de la dernière séquence du film. Mais même si le personnage de Claire puis le moment du faux tournage à l'Intercontinental font le lien entre les deux unités, le sens de leur croisement ne réside pas dans l'articulation scénaristique, comme dans le cas des films choraux à destins croisés, mais dans la collision des deux entités, sur le principe du collage et du rapport entre deux éléments lointains. Dans le montage, le passage d'une unité à l'autre se fait en effet toujours *cut*, sans articulations qui expliciteraient par exemple le changement d'espace-temps, provoquant un effet de faux-raccord généralisé qui brise l'attente d'intelligibilité. Lorsqu'une répétition du quatuor est enchaînée *cut* à un plan plein cadre de mer par exemple, tout s'oppose entre les deux plans : à la fois le lieu, la température de couleur qui fait passer de la dominante jaune tungstène au bleu de la mer, la sensation donnée par les plans, passant de corps humains au travail à un plein cadre qui met valeur une matière naturelle, mais aussi le

sur sa production poétique passée, selon le paradigme de la folie, et élabore le programme poétique qui débouchera sur les *Illuminations*.

statut des plans, puisque s'enchaînent un moment que nous pouvons qualifier de documentaire et un plan quasiment abstrait, de pure sensation. S'affirme ainsi un refus du rapport symbolique entre les deux blocs.

Ce travail de collage se fonde alors sur une multiplicité de rapports : les séquences de répétitions du quatuor jouent à la fois comme figuration d'un principe formel musical qui commande le film entier, et comme matière musicale sensible. D'une part, le principe de la composition beethovenienne est substitué à celui de Bizet par un jeu de vases communicants. En effet, si « *Carmen* n'existe pas sans musique » comme le dit Godard¹⁴⁶, l'opéra est néanmoins vidé de sa substance musicale au profit de sa mince trame, et la musique réapparaît par l'œuvre de Beethoven, en tout point opposée à elle musicalement. Ainsi, « la première [œuvre] vaut pour son histoire mythologisante ; la seconde pour l'idée de musique qu'elle contient¹⁴⁷ ». Si l'on peut repérer un rapport entre l'histoire de *Carmen* revue par Godard et la musique de Beethoven qui pourrait tirer vers le métaphorique, dans l'association de l'affrontement entre harmonie et dissonances sur lesquels se construisent les derniers quatuors et de la dialectique passionnelle d'une histoire d'amour, de coups et de cris¹⁴⁸, le statut que donne Godard à la musique de Beethoven est à la fois celui d'une matière existant pour elle-même, comme pur sensible résistant à l'intelligibilité comme l'est la musique, en même temps que clé matricielle ou théorématique, sur un plan qui n'est pas seulement celui de la réflexivité, mais de la figuration sensible. Lorsque Godard affirme qu'il avait besoin d'une musique « fondamentale », on peut y déceler l'idée d'une musique qui établit un système inédit, système par et dans lequel se construit le film. Comme l'écrit Hervé Lacombe : « la musique est érigée en modèle, en objet et en horizon : modèle dont on s'inspire ; objet que l'on filme ; horizon vers quoi l'on tend. Elle est un idéal d'art de la composition et aussi un idéal d'expression du sublime¹⁴⁹ ». Si nous ne souscrivons pas à la perspective kantienne des derniers termes, et que nous reviendrons

¹⁴⁶ « C'est une idée admise que *Carmen* n'existe pas sans musique. *Hamlet* existe sans musique. *Antigone* existe sans musique. *Electre* existe sans musique. *Carmen* non. La musique fait partie de l'histoire de *Carmen*. Du reste, le roman de Mérimée n'a jamais été célèbre. Il l'est devenu une fois seulement que Bizet l'a mis en musique. », J.-L. Godard, « Conférence au Festival de Venise », *Cinéma 84*, 301, janvier 1984, p. 33-37.

¹⁴⁷ H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité, p. 143.

¹⁴⁸ Ce qui peut conduire par exemple à des analyses analogiques soulignant par exemple la dimension de « corps à corps » (voir par exemple J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op. cit., p. 148) de la forme quatuor, reposant, à la différence de la forme concertante, sur l'harmonie collective des différents sons, et le rapport ainsi entretenu avec l'histoire d'amour, ou bien l'analogie de forme entre le geste du bras de l'instrumentiste et les gestes d'un amoureux autour d'un corps.

¹⁴⁹ H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité, p. 142

de manière approfondie sur le statut de la musique de Beethoven dans le film, il nous semble que l'articulation des trois statuts concourt effectivement à dépasser de loin l'analogie et le symbole, pour établir les répétitions du quatuor comme clé de voûte où s'associent principe formel abstrait de composition théorématique, exemplification en acte du travail sensible de la matière, et sensation de cette matière. Ce qu'il faut souligner ici, c'est que les rapports cachés que l'on peut trouver entre les éléments juxtaposés ne sont jamais figurés : ils restent cachés, et ne peuvent se formuler que dans un hors film, chez le spectateur. De la même manière que l'image s'opposait pour Reverdy à la comparaison qui lie explicitement par l'articulation du « comme ». Ici, les différents blocs sont associés sur un mode paratactique. Comme dans le collage et l'image surréaliste, la fracture entre les deux éléments est conservée, comme creuset énigmatique du sens. Au niveau du montage de la bande sonore, si l'utilisation de la musique des quatuors en train d'être répétés sur des séquences de fiction pourrait être relativement banale, les effets de *cut* a-musicaux, ou d'écrasement du son *in* pour laisser entendre la musique, comme par exemple les parties de dialogue entre Joseph et Carmen dans la maison à Trouville, empêchent systématiquement un effet de musique de fosse. Ces procédés assument ainsi l'artificialité du montage en exhibant la coupe au lieu de la rendre inaudible, afin de rendre ostensible la rencontre de matières hétérogènes. Le modèle de collage ici est celui qui repose sur l'exhibition de la découpe et non pas celui qui fait surgir une image unitaire sous la modalité du merveilleux.

Ce que nous avons voulu montrer dans ce développement, en prenant l'angle interprétatif du collage, c'est la constitution d'un système qui, soit par l'utilisation d'éléments extérieurs au film, soit par la mise en avant d'un constructivisme de la matière de l'image, privilégie comme l'écrit Aragon le « choix » au « métier » et déplace ainsi fondamentalement le lieu du lyrisme, habituellement compris comme expressivité d'une subjectivité. L'image chez Godard ne fonctionne plus sur un mode monadique, comme entité signifiante en soi-même *produite* par une *subjectivité*, mais sur le mode d'une dualité *agencée* par un *geste*. C'est alors à la fois l'entité de la subjectivité de l'auteur qui est subvertie, mais aussi la figuration générale du film. Quand Deleuze écrit que chez Godard, « la méthode du ET [...] conjure tout le cinéma de l'Être = est¹⁵⁰ », nous reconnaissons la ressource lyrique dans la production de

¹⁵⁰ G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 235.

dissensus au sein des identités, dans une perspective politique de critique des images. En cela, la poétique de Godard proclame, tout comme le surréalisme, l'emprunt d'éléments extérieurs comme geste lyrique, parce que ce geste réalise de façon matérialiste la « vision » rimbaldienne du « salon au fond d'un lac », c'est-à-dire le principe de voir quelque chose à la place d'autre chose, de façon non articulée symboliquement ou discursivement. L'absence de synthèse subjective fonctionne alors comme opérateur de multiplicité.

Dans le débat ouvert par Didi-Huberman entre résolution dialectique autoritaire et conservation des tensions irrésolues chez Godard, il nous semble que l'angle du collage permet de constater la superposition de diverses opérations de mises en rapport. Cette confrontation sensible d'éléments prend alors des formes différentes, selon le coefficient d'articulation ou d'espacement entre les éléments, plus ou moins lointains ou proches et de natures plus ou moins différentes. L'intentionnalité signifiante, est ainsi plus ou moins mise en avant. Mais ce qui nous semble important de souligner c'est que dans nos films, les différents procédés sont massivement *superposés*. Par un jeu de curseur, le geste de rapprocher des éléments tantôt fait éclater la synthèse d'éléments homogènes, tantôt propose une force liante d'hétérogénéités radicales qui conservent néanmoins leur écart. Parallèlement, tantôt des fonctionnements qui apparaissent classiquement dialectiques comme les deux récits de *Sauve qui peut (la vie)* se révèlent irréductibles à une synthèse, tantôt les processus de mise en rapport prennent ostensiblement une forme fantaisiste qui fait jouer l'image dans un engrainement autonome, tantôt enfin la confrontation d'éléments hétérogènes s'affirment immédiatement comme échappant à toute logique intelligible au profit d'une logique de la sensation. Dans ce cas, prime la collure ostensible, non effaçable, provoquant par les moyens de la sensation une rupture du consensus de ce qui est montré. Ainsi, notre thèse est que, plutôt que deux natures dialectiques en conflit, opposant la conclusion discursive par une logique autoritaire au suspens comme seul geste d'émancipation, il s'agit chez Godard, dans les films de notre corpus, de mener de front plusieurs processus, superposés et entremêlés : une logique de germination de l'image sur un principe associatif, de façon horizontale et fantaisiste, un processus vertical de confrontation dialectique, et un principe systémique de mise en rapport qui résiste à la synthèse.

4.2. Triple aspect de la dialectique : perturbations et déploiement du lyrisme

À partir de notre étude du traitement des sujets et de la pratique du collage, nous avons pu voir l'association entre un mouvement d'abstraction dans les principes de composition et une pratique matérialiste de l'image comme matériau sensible. Nous avons également constaté qu'outre la dynamique fondamentale du montage comme force de prolifération et non d'unification, par le fait qu'il s'appuie sur la collure comme écart entre les images, apparaissait dans le détail une superposition de procédés divers, qui mettaient parfois en jeu les mêmes éléments, mais différemment reliés. Ainsi des logiques de germination horizontale des images, sur un mode associatif rhizomatique pour reprendre une terminologie deleuzienne, sont mêlées à des logiques verticales de confrontation paratactique entre éléments hétérogènes. Cela nous pousse à examiner comment le lyrisme fonctionne dans l'entremêlement de ces différents réseaux, alors qu'il apparaît parfois intuitivement très fort – le visage de Carmen sur un accent de Beethoven par exemple –, et parfois inexistant – la discussion entre Isabelle et sa sœur sur le travail de prostituée par exemple. Mais cette intuition repose sur une conception de l'image comme monade, ce à quoi nous nous sommes opposée en repartant de la théorie de l'image reverdienne reprise par Godard. Si l'on prend acte de la conception duelle de l'image, comme rapport et mouvement, cela nous met sur la piste du lyrisme objectif tel qu'il apparaît chez Godard, dans son articulation avec la critique politique.

Le lyrisme fonctionne chez Godard sous *deux formes superposées* : d'une part il prend une forme romantique à laquelle s'oppose fortement la critique, dans une dialectique entre contraires, et d'autre part, il prend une forme « objective », c'est à dire qu'il produit le troisième terme de la critique sous une positivité nouvelle qui intègre la critique. Dans ce cas s'opère un passage entre une logique dialectique discursive à une logique dialectique sensible, notamment par la transposition d'un jeu dialectique de langage à un jeu d'espaces comme le suggère Rancière¹⁵¹. Ce passage correspond selon lui à deux conceptions d'une politique du cinéma : d'une part un cinéma qui « transfère aux anonymes la puissance théâtrale de la querelle sur l'injustice¹⁵² », par les corps et par le langage, d'autre part un cinéma qui transforme la querelle en projection d'image lumineuse en révoquant la prétention du théâtre à s'identifier à la vie. Dans cette

¹⁵¹ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 135-136.

¹⁵² *Ibid.*, p. 135.

deuxième voie, qu'il appelle la « sagesse de la surface¹⁵³ », l'illusion d'un modèle de causalité qui prétend lier des modes de perception, des formes de savoir et des affects mobilisateurs et trouver les signes de la justice à la surface des choses, est remplacée par la manière dont les « questions de la justice sont *mesurées* selon des impératifs de justesse¹⁵⁴ ». Le modèle dialectique change alors, depuis le paradigme du discours, à un paradigme perceptif. Comme le souligne Amengual, alors que le montage des attractions faisait masse chez les Russes, parce que l'image était liée à une dénotation, comme symbole dans le cadre d'une démonstration, le montage des attractions godardien, que nous avons appellerons plutôt le collage de l'hétérogène, détruit le drame et montre le jeu des signes par la critique de la production de ces signes. Alors que dans le cinéma dialectique des Russes, la totalité du sens est toujours accessible, comme révélateur d'une logique profonde du monde, la dynamique de prolifération du montage chez Godard éclate le sens en autant de perceptions. Ce qui se passe est alors la possibilité d'une nouvelle articulation entre lyrisme et critique : là où *logos* et sensation s'affrontaient, la dialectique déplacée de la justice à la justesse permet de faire de la critique par l'affirmation d'une positivité de la sensation de justesse. Cette articulation nous apparaît comme une des voies possibles de la mise en œuvre de ce que Benjamin concevait comme « juste tendance¹⁵⁵ », c'est-à-dire l'articulation d'une forme qui se pense en elle-même dans les rapports de production tout autant qu'elle propose une critique idéologique.

Pour examiner la place du lyrisme dans ce qu'on peut appeler, en reprenant l'expression de Daniel Morgan, la « politique par d'autres moyens¹⁵⁶ », nous examinerons dans un premier temps comment le lyrisme apparaît combattu par la critique dans nos films, notamment dans la déconstruction du traitement romantique des thématiques révolutionnaires ou politiques¹⁵⁷. Puis le second temps de notre étude sera consacré à montrer comment ce lyrisme dénoncé se transforme, dans un passage à la seconde forme de dialectique, en un lyrisme du déplacement et du mouvement. Le

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁵ W. Benjamin, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁶ Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2013. Nous traduisons le titre de chapitre : « Politics by other means », p. 120. Si Morgan se concentre sur un corpus plus tardif que le nôtre, à partir de *Soigne ta droite* (1987), nous reprenons à notre compte cette expression pour nos films.

¹⁵⁷ Ces thématiques recourent en partie celles que nous avons étudiées chez Garrel. Nous en verrons ici un traitement complètement différent, et parfois même opposé.

lyrisme godardien se construit ainsi lui-même comme rapport et comme va-et-vient entre ces deux modalités d'apparition, sur un mode sensible dont Daney nous rappelle le principe : « matérialiser l'émotion, toujours¹⁵⁸ ». Enfin, une troisième partie en forme d'appendice s'intéressera à ce que Rancière appelle « le destin ironique de la dialectique » chez Godard, que nous identifierons à la notion de « dévoiement » chez Scarpetta. Dans cette dimension apparaîtra simultanément une limite du lyrisme et de la dialectique chez Godard.

4.2.1. Une dialectique post-romantique : la critique et le lyrisme affrontés

Le travail de collage chez Godard porte d'une part l'héritage brechtien d'une critique se devant de briser l'adhésion sensible et acritique du spectateur à ce qui lui est montré. Contrer la puissance d'adhésion de l'image pour révéler le discordant, les luttes, semble bien être un aspect du travail de Godard, qui n'est pas contradictoire avec la production d'un autre type d'adhérence à l'image que nous étudierons par la suite. Dans ce premier temps de notre parcours, nous prendrons acte d'une logique binaire, qui procède par jeu d'oppositions et de différenciations. Ce que critique cette méthode dialectique est alors un lyrisme conservateur, conditionné par un certain romantisme que Godard a pu activer dans certaines parties de son œuvre¹⁵⁹, mais qu'ici il déploie en en faisant une critique moderne, à partir des rapports de force sociaux et politiques à l'heure du film. En effet, l'une des caractéristiques du lyrisme objectif que nous avons défini et qu'illustrent les deux films, est le traitement de la modernité, à la façon rimbaldienne du « il faut être absolument moderne¹⁶⁰ » contre l'idéal de l'âge d'or romantique. Nous pointerons ainsi trois branches de la dialectique fondamentale de Godard : la critique de l'amour par la révélation de la violence de la réification, la critique de l'art par la notion de travail, la critique de l'idée de l'art dans la vie par la dialectique de l'amour et du travail. Nous verrons comment cette critique se fait par des moyens dialectiques, c'est-à-dire ce que le formaliste russe Piotrovski préconisait en cinéma comme le fait de « mettre des choses en oppositions et non les enchaîner

¹⁵⁸ S. Daney, « Petit bagage pour Passion », *Ciné-journal*, vol. 1, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 147.

¹⁵⁹ Notamment dans la première partie de sa filmographie, nous renvoyons à notre article, « Jean-Luc Godard et l'influence romantique : contrariétés du lyrisme », art. cité, 2015.

¹⁶⁰ A. Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 280.

linéairement, développer la lutte permanente des éléments entre eux¹⁶¹ », à la fois au niveau du montage binaire, et au niveau de l'affrontement généralisé entre son et image. Il s'agira aussi de montrer les effets de rupture produits par le montage chez Godard correspondent moins à une esthétique de la fragmentation sur le mode romantique, c'est-à-dire dans laquelle la fragmentation vaudrait comme principe en elle-même, qu'à un travail de mise en confrontation des éléments passant nécessairement par la rupture des effets de fascination de l'image.

4.2.1.1 *La critique de l'amour par son envers, la violence*

À la mystique de l'amour que nous avons pu étudier chez Garrel, à la fois sous la forme du couple et du triangle familial biblique, Godard oppose une lecture matérialiste. Il fait d'abord une critique de l'amour inauthentique comme fausse valeur, en le confrontant avec ce à quoi il devrait s'opposer mais dont il prend les formes et les mécanismes : la violence, la réification, le commerce. Aux images de l'amour tel qu'il pouvait être pensé à la fois par le romantisme traditionnel, mais aussi par le romantisme révolutionnaire, images devenues clichées à l'heure de la culture de masse, Godard oppose des images déconstruites, qui ne semblent laisser apparaître que leur valeur d'envers. Son opération est ainsi de briser la transparence de l'amour pour en montrer le caractère non-naturel, afin de pouvoir penser sa perméabilité à des logiques de domination à la fois symbolique et économique, comme le révèle la confrontation au paradigme prostitutionnel qui révèle ce que Paola Tabet a récemment appelé le « continuum des échanges économiques-sexuels¹⁶² ».

Dans l'espace du couple d'abord, il s'agit de montrer les rapports de pouvoir et de violence symbolique¹⁶³ dissimulés au sein des rapports amoureux. L'exemple le plus fort est le traitement de l'étreinte de Denise et Paul devant les locaux de la télévision au début de *Sauve qui peut (la vie)*¹⁶⁴. On assiste à un *topos* du cinéma, les retrouvailles amoureuses. Si l'on compare cette scène à celle des retrouvailles dans *Liberté, la nuit*, lorsque Gémina rejoint Jean en Bretagne, on peut constater que dans les deux scènes, le son direct est coupé au profit de la musique dans un effet de focalisation lyrique sur

¹⁶¹ Adrian Piotrovski cité par F. Albéra, *Poétique du film*, op. cit., p. 17.

¹⁶² Paola Tabet, *La grande arnaque : sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, l'Harmattan, 2004.

¹⁶³ Pierre Bourdieu, « Sur le pouvoir symbolique », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2011, p. 201-211, et *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁶⁴ Voir annexes, p. 32.

le geste, mais dans deux directions opposées. Alors que chez Garrel, l'effet produit par cette déréalisation est une plénitude absolue de l'harmonie visuelle et sonore, par le consensus de tous les éléments dans une même intentionnalité, chez Godard, l'effet de déréalisation introduit un écart. D'une part la musique électronique crée un effet de dissonance, mais surtout l'étreinte est arrêtée dans son mouvement par le ralenti, qui décompose mécaniquement ce que le lyrisme romantique a tendance à montrer comme naturalité, comme tout indivisible. Le ralenti dénature les gestes, en montre l'étrangeté et impulse à la scène la torsion qui aboutit au dialogue entre les personnages. L'échange qui suit le moment de l'étreinte en constitue alors un miroir inversé, qui révèle les dessous de l'image en formulant les enjeux de pouvoir qui conditionnent le couple :

— Alors pourquoi tu décides à ma place? [...]

— Mais ça revenait au même y a rien de changé, tu peux quand même faire ce que t'as décidé non?

— C'est pas à toi de décider si oui ou non ça revient au même! Je peux penser oui? Pourquoi tu veux toujours penser à ma place? Si je quitte la télévision c'est moi qui l'ai organisé. C'est pas pour que tu la remplaces la télévision, je suis pas ton spectateur [...]

Denise dénonce ainsi la dépossession de son pouvoir décisionnaire et le déni de sa faculté de penser par Paul, dans une analogie critique avec l'image télévisuelle comme ce que l'on regarde en spectateur passif sans penser. Le producteur de télévision est alors dénoncé comme celui qui produit de la dépossession. On peut dans cette scène constater une opération de contestation de l'image lyrique : à l'étreinte répond ce qui apparaît ensuite dans le dialogue comme critique analytique de la situation : une violente distance est créée qui creuse l'écart entre ce qui est montré et la sensation qui en découle. De l'image d'un plein auquel le spectateur adhère, les retrouvailles amoureuses, on passe au négatif de l'envers du couple.

De manière structurelle dans *Sauve qui peut (la vie)*, le montage entre l'histoire d'Isabelle et l'histoire du couple apparaît comme un moyen de questionner le modèle amoureux. Si les deux unités ne se superposent pas selon un modèle symbolique, l'histoire d'Isabelle fonctionne comme une clé de déverrouillage lyrique de la représentation du couple : les échos des scènes avec Isabelle qui reviennent au spectateur dans le film permettent en effet un décollement de la lecture de la seule histoire du couple. L'attention du spectateur est ainsi orientée vers le sous-texte qui affleure dans leurs dialogues, et vers les ambiguïtés des gestes que révèlent les ralentis, comme c'est le cas de manière exemplaire dans l'empoignade finale de Denise et Paul,

où devient indiscernable la frontière entre l'agression et l'étreinte. Par ailleurs des images se superposent, comme celle de la dispute entre Paul et Denise dans la rue et la scène où Isabelle est rattrapée par les souteneurs¹⁶⁵. La sensation du spectateur est ainsi toujours double, suivant le modèle que Godard énonce dans *Eloge de l'amour* : « quand je pense à une chose, en fait je pense à autre chose, on ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose. Par exemple vous voyez un paysage nouveau pour vous, mais il est nouveau pour vous parce que vous le comparez en pensée, à un autre paysage ancien, celui-là, que vous connaissez¹⁶⁶ ». De la même façon, quand on voit l'histoire de Denise et Paul, on pense à l'histoire d'Isabelle. Dans l'image de l'amour en train de mourir se font voir en filigrane la part sociale et politique de cet échec, incarnée par les dominations économiques et par la violence. Ce caractère double empêche la mélancolie ou le sentiment tragique d'un lyrisme traditionnel car il est une mise en mouvement des éléments entre eux, et non une image fixe. La question posée est alors le rapport entre la violence symbolique, psychologique, prise dans l'espace affectif, et la violence de la domination sociale et économique. À la fois les deux fonctionnent en interdépendance dans les rapports hommes-femmes, et en même temps comme le dit Godard, la relation de la prostituée à l'argent semble plus saine, alors que la dépendance au sein du couple apparaît plus sournoise et difficile à déjouer. *A contrario*, la violence subie par Isabelle la condamne de surcroît socialement et affectivement à la solitude, comme elle le dit à sa sœur en confessant n'avoir pas « d'histoires », tout en l'enfermant dans une situation matérielle où ne s'offrent pas beaucoup de possibilités de sortie. Comme l'écrit Kristensen, si Isabelle Huppert raconte que Godard lui a demandé « le visage de la souffrance », cette souffrance apparaît comme impassibilité, comme une souffrance « qui ne fait pas forcément mal mais qui est une situation où l'on est dépossédé de son corps. [...] L'absence à soi et aux autres qui en résulte est une souffrance bien plus dure que la douleur, qui est toujours momentanée¹⁶⁷ ».

Deux autres scènes complètent la déconstruction d'une représentation romantique de l'amour. La scène des gifles et la scène du couple devant le cinéma où Isabelle rencontre Paul, apparaissent en effet comme contestations critiques de la lyrique amoureuse. Dans la première, la scène de violence physique produit une sorte de retournement du thème de l'amour impossible en figurant l'instauration forcée d'un

¹⁶⁵ Voir annexes, p. 33.

¹⁶⁶ J.-L. Godard, *Éloge de l'amour. Phrases, sorties d'un film*, Paris, P.O.L., 2001, p. 66-67.

¹⁶⁷ S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 86.

régime d'impossibilité, où le choix imposé ne peut pas se faire puisqu'il n'y a pas de réelle alternative. À une violence se substitue une autre violence, dont l'image révèle la cruauté et la laideur. Sous les larmes romantiques, Godard montre la morve et le sang des coups. Dans la seconde scène, la violence apparaît de façon normalisée, sous l'image pacifiée d'un rapport de couple régi par l'indifférence, et au sein duquel le rapport sexuel est placé au même plan qu'une séance de cinéma, comme divertissement face à l'ennui¹⁶⁸. Si dans le premier cas, l'image est creusée par le travail du ralenti pour ne plus laisser voir que la violence et la mort à l'œuvre, dans le second, l'image est travaillée comme pure surface lisse. C'est alors le son qui révèle la violence. En effet, le plan apparaît comme tableau, construit symétriquement autour d'un pilier central, avec des acteurs immobiles qui ne se regardent pas. Sur cette image qui ne laisse pas apparaître de violence au premier abord se pose en dissonance la violence des paroles. L'horreur de ce qui se dit sans en avoir l'air, effet renforcé par le jeu blanc des acteurs, est ainsi figurée par une césure entre l'image et le son. Dans nos deux exemples, l'effet produit est une démythification brutale qui empêche la jouissance du spectateur et crée un désir de s'arracher de l'image, soit parce qu'elle est positivement cruelle soit parce qu'elle apparaît comme surface illusoire insupportable.

Dans *Prénom Carmen*, la représentation de la passion est revisitée par un dépliement des conditionnements sociaux à l'œuvre dans les rapports humains et amoureux. Le déplacement de l'histoire de Carmen, ouvrière d'une usine de tabac chez Mérimée, à la société des années 1980 est l'occasion de montrer ce qui est ordinairement caché sous l'image de la passion. Le contraste entre Carmen et Claire apparaît ainsi comme un contraste social. Si la première reconduit un topos de la femme fatale qui échappe à l'ordre établi, marquée au sceau de la tragédie comme Electre et passée du côté du hors-social, la seconde apparaît comme insérée dans cet ordre. On comprend notamment par plusieurs indices qu'elle est issue d'une famille plutôt bourgeoise. L'évocation d'un dîner de famille auquel le frère de Claire invite Joseph – « Madame ma sœur demande si tu viens dîner samedi » –, la présence du père à la cafétéria et la proposition adressée à Joseph d'un travail à la SNCF, ainsi que son activité de musicienne cultivée vont dans ce sens. Si dans l'espace de la musique, elle est autre chose, dans l'espace de la fiction, c'est une jeune fille de bonne famille qui

¹⁶⁸ Il nous semble par ailleurs que la scène peut revêtir une dimension parodique d'un cinéma politique des années 1960, évoqué notamment par les habits du jeune homme, en forme de retour critique sur une esthétique triste de l'amour.

tente de récupérer Joseph dans son univers¹⁶⁹. La phrase de Joseph à Carmen : « je connais une fille mais elle est trop différente » scelle alors un fossé. Face au personnage de Claire, Joseph et Carmen sont en effet associés dans leur parcours social. Dans la discussion après la nuit d'amour, le récit de Joseph qui évoque ne pas avoir fait d'études rappelle la voix de Carmen annonçant également à l'ouverture du film « Je n'ai pas fait d'études, mais je sais que le monde n'appartient pas aux innocents ». Si Joseph est montré au début du film dans toute sa dimension de « petit soldat » de l'ordre financier et policier, son personnage apparaît ainsi après sa désertion dans les déterminations sociales de son histoire. Face au sentiment d'inadaptation au modèle social qu'il évoque dans le dialogue avec Carmen, la proposition faite par la famille de Claire de le réinsérer par le travail à la SNCF apparaît dérisoire, comme une résignation dont l'individu devrait de surcroît se réjouir. La tonalité régressive de l'insistance de Claire pour qu'il accepte, « tu veux bien dis ? » accentue alors la dimension oppressive de la charité. À partir d'une situation de rouage reproduisant un dispositif policier, le personnage de Joseph se complexifie : sacrifié face au gang qui a les armes que lui n'a plus, arrêté lui-même par la police, il reproduit néanmoins sur Carmen la violence qu'il reçoit. Ces détails introduisent ainsi l'arrière-plan des classes sociales et des logiques de répartitions des places à partir desquelles se construit la fiction, quand bien même celle-ci pourrait apparaître comme simple histoire d'amour.

Par ailleurs, les procédures du film opèrent un travail encore plus net de minage de la lyrique amoureuse, notamment par le jeu de césures du montage. À plusieurs reprises dans le film, Godard fait appel au ressort lyrique d'une adhésion très forte à la positivité de l'image, en construisant des plans répondant à des canons traditionnels de la beauté. Ses cadrages du visage de Marushka Detmers¹⁷⁰ sont par exemple travaillés comme réminiscence des visages de stars hollywoodiennes, minutieusement éclairés et leur durée excède la fonction dramatique pour favoriser une pure contemplation esthétique. Les scènes dans la maison au bord de la mer montrent également un traitement des différents éléments, les lumières sur les visages des acteurs, les dialogues, la musique utilisée en appui harmonique de l'image, en rapport de symbiose.

¹⁶⁹ Cet aspect pourrait faire penser à la problématique de Vicente Minelli, chez qui la fiction du film est constituée par la concurrence entre les fictions des personnages, entre leurs univers fantasmatiques. Parfois un univers essaie d'en rejoindre un autre, parfois la fiction d'un personnage absorbe celle d'un autre. Voir Deleuze, *L'image-mouvement, op. cit.*, p. 167 et l'entrée « I comme Idée », *L'Abécédaire*, DVD Éditions Montparnasse, 2004.

¹⁷⁰ Voir annexes, p. 47 notamment.

Certaines lignes narratives ou visuelles sont également des rappels de stéréotypes de l'amour lyrique au cinéma : le couple d'amants en fuite évoque des films noirs comme *They live by night*¹⁷¹, et la thématique de la réunion amoureuse dans la mort peut faire apparaître le final de *Duel in the sun*¹⁷² comme modèle de la scène à la banque où les acteurs sont filmés rampant à terre l'un vers l'autre. Par ailleurs le visage relevé de Carmen lorsqu'elle agonise rappelle la posture de Jennifer Jones à terre¹⁷³. Mais dans presque tous les cas, le montage vient interrompre ces moments et briser l'adhérence lyrique à l'image. C'est le cas de façon exemplaire dans la scène de la banque au début du film : le moment de l'étreinte des amants à terre est suivi du gros plan sur le visage altier de Detmers, qui fixe l'image comme une icône fascinante¹⁷⁴. L'enchaînement en faux-raccord, qui redouble le moment où l'actrice relève la tête, renforce le geste de grandeur de l'héroïne en même temps que l'effet star. La musique fonctionne de concert avec le plan, dans une coïncidence harmonique. Mais assez vite, le plan est raccordé à une valeur plus large qui reconnecte l'union des amants dans le registre quasi burlesque de la scène puisque Joseph détache son ceinturon pour lui nouer les mains. Dans les séquences au bord de la mer, certains dialogues sont interrompus par une suspension du son que relaient les cris des mouettes. Dans la mise en scène, les moments de calme entre les deux personnages sont systématiquement rompus par un mouvement brusque, un déplacement dans l'espace, une parole agressive, tout comme les mouvements musicaux de Beethoven sont traités systématiquement selon un principe de *cut* amusical. Que ce soit au montage ou dans la mise en scène, un travail de césure rythmique empêche ainsi toujours le rapport harmonique de se poursuivre. Si l'on compare les gros plans du visage de l'actrice chez Garrel et chez Godard, on voit que l'un pousse le plan le plus longtemps possible dans une même dimension, et l'autre soit l'interrompt par un collage sonore ou visuel, soit fait dévier le registre. En fait, le lyrisme traditionnel est toujours interrompu par un élément qui en constitue l'envers : les amants criminels se transforment en acteurs d'une farce macabre, le désir passionnel de Joseph se transforme en abus, les paroles d'amour se changent en babillage méprisant, les gestes tendres débouchent sur un rejet brutal.

¹⁷¹ *Les Amants de la nuit*, Nicholas Ray, 1949.

¹⁷² *Duel au soleil*, King Vidor, 1946.

¹⁷³ Voir annexe, p. 47.

¹⁷⁴ Voir annexe, p. 47

La modalité ordinaire de l'amour est ainsi montrée comme une guerre, mais une guerre qui n'est pas mythifiée comme chez Garrel par une essentialisation des rapports entre hommes et femmes qui transforme la douleur d'une harmonie impossible en beauté mélancolique, mais affirmée comme guerre profondément pathétique qu'il s'agit de dépasser. Pour cela, la lyrique ancienne doit être perpétuellement mise en question, pour élaborer une analyse contemporaine des rapports d'amour au prisme des logiques sociales et économiques de l'époque, en l'occurrence les rapports marchands.

Pour finir, on peut voir qu'au-delà du couple, l'amour familial fait également l'objet d'une critique anti-lyrique, à travers à la fois la thématique de la marchandisation mais aussi celle de l'inceste. À la relation méprisante, sur un modèle gestionnaire, que Paul Godard entretient avec son ex-femme, répond la relation avec sa fille contaminée par les logiques économiques, qui font de la famille un lieu de violence au lieu d'un espace préservé. Dans la scène de l'anniversaire de Cécile, après le passage de main en main du chèque de la pension alimentaire, Dutronc échange le cadeau d'anniversaire de sa fille contre la possibilité de voir ses seins, en lui jetant des T-shirts publicitaires à la figure. Si une logique de profit intéressé apparaît chez chacun, c'est aussi la violence d'une logique prostitutionnelle forcée qui s'impose, par la quantification du corps réduit à sa valeur d'échange. Dans le film s'affronte ainsi une image lyrique du commencement que représente la jeunesse, comme l'image de Cécile avec sa moue boudeuse dans la voiture où plane la voix *off* de Duras évoquant en miroir la fin du monde, et un désenchantement de la jeune fille imitant le modèle de ses parents, en lorgnant le chèque par-dessus l'épaule de sa mère et en normalisant la violence du père¹⁷⁵. L'apparition du thème de l'inceste se retrouve dans *Prénom Carmen* entre l'Oncle Jean et sa nièce. La relation incestuelle est à la fois évoquée gestuellement par lui, par l'amorce d'une caresse esquivée, et évoquée en paroles par elle, lors d'une conversation avec Joseph qui d'ailleurs ne relève pas¹⁷⁶. Dans *Prénom Carmen*, la relation incestuelle est thématisée en même temps que celle du travail, par le jeu

¹⁷⁵ La scène de prostitution avec Monsieur Personne donnera une traduction théâtrale du fantasme incestueux.

¹⁷⁶ Ce détail nous semble important à souligner car si la furtivité de l'enchaînement de cette évocation et de l'absence de réaction pose question, elle ouvre à notre sens avec subtilité l'idée du tabou et de la parole féminine sur la violence. Si Carmen provoque la « terreur » par la beauté, elle est aussi parole empêchée, non écoutée dans ce qui échappe à la construction de son image et de son être comme beauté absolue. Le « trou » noir évoqué dans le film et qui évoque en général une conception idéaliste de l'inconnu féminin, apparaît ici comme secret gardé sur l'étendue des violences subies. On note l'évolution de la représentation par Godard des femmes, en comparaison avec des films comme *Vivre sa vie*, où la femme est à la fois sublime et victime de manière absolue.

référentiel avec la personne Godard qui laisse apparaître en filigrane la question du rapport incestuel entre le metteur en scène et la jeune actrice, comme métaphore des rapports de domination symbolique entre l'homme et la femme et de domination matérielle entre le patron et l'employée¹⁷⁷. De manière très éloignée de Garrel, la famille est montrée comme unité non évidente, lieu sacralisé mais corrompu, lieu de la violence et du chantage car sa modélisation bourgeoise est calquée sur le modèle économique.

De façon générale, on observe ainsi une mise en confrontation de l'amour et de la violence, le dernier terme prenant massivement le pas sur le premier. La figuration de cette dialectique passe alors par la mise en défaut d'un lyrisme traditionnel en tant qu'il naturalise et absolutise l'amour. Chez Godard un premier pan de la critique s'opère alors comme déconstruction et mise à jour d'une illusion qu'il s'agit de déplier par la révélation la plus radicale de son envers : la réification des rapports humains, au premier rang desquels l'amour, par la domination économique ou symbolique, ainsi que les rapports de pouvoir qui les régissent par la violence.

4.2.1.2. *La critique de l'art par le travail et le spectacle*

Au premier couple d'oppositions que nous avons relevé entre l'amour lyrique et la déceptivité d'un envers de violence, s'ajoute chez Godard la mise en confrontation d'un autre thème du lyrisme romantique, celui de l'art, avec la notion de travail au sens de l'industrie. Il s'agit de sortir la question de l'art du domaine séparé de l'esprit et de toute mystique pour en examiner l'inscription dans l'industrie du spectacle, à la fois au plan des représentations dans un questionnement sur les images que produit cette industrie, et d'autre part au plan pratique de la fabrication. Ainsi, Godard opère à la fois une mise en confrontation du travail du cinéma avec le travail en général, en replaçant l'art dans l'économie globale, et une mise en confrontation des images entre elles, entre

¹⁷⁷ Dans *Prénom Carmen*, il est frappant de voir comment cette thématique est finalement laissée un peu en suspens. Nous ne sommes plus dans la dénonciation provocante de *Sauve qui peut (la vie)*, et la façon dont Godard effleure le sujet sans y revenir de manière explicite n'est pas habituelle. Le fait qu'il ait eu un projet de film sur le sujet de l'inceste non réalisé rend la question encore plus mystérieuse. Peut-être le fait que Godard tienne le rôle lui-même met en jeu un rapport trouble avec le tabou, qu'il évoque assez clairement dans un entretien avec Philippe Sollers : « Enfin si j'avais une fille, et heureusement pour elle que je n'en ai pas, et pour moi aussi, je pense que ce serait elle que j'aimerais, à l'âge d'être aimée normalement... Et si tu veux je n'arrive pas à échapper à ce fantasme, qui m'écrase complètement au point que je me demande... », Godard ne finit pas sa phrase. *Art press*, 88, janvier 1985, p. 8. Voir aussi J.-L. Drouin, *Jean-Luc Godard, Dictionnaire des passions, op. cit.*, entrée « Inceste », p. 200-202, et A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 612 et suiv.

images aliénées et images libres, en posant la question de la possibilité pour le cinéma de se dégager de ses propres conditionnements représentationnels, et d'inventer des images authentiques et libres pouvant déconstruire celles de la télévision.

Tout d'abord, Godard apparaît bien tributaire de la leçon marxiste de l'avant-garde dont l'objectif était de rendre visible le travail caché. Le plan où Joseph cherche Carmen dans la suite de l'hôtel et découvre, en ouvrant la porte de la salle de bain, la femme de chambre en train de faire les carreaux est exemplaire de ce travail de révélation¹⁷⁸. Mais l'exploration de la figuration du travail va plus loin. Comme l'écrit Daney : « Travail. Le maître-mot. Lorsqu'il le prononce, Godard y met toutes les connotations du monde. Les artistes, le bois, les travailleurs, les prostituées, le rêve, les amants, le langage ; tout cela *travaille*. La paresse n'a aucun droit¹⁷⁹ ». On observe alors, comme le souligne Guy Scarpetta de manière très juste¹⁸⁰, un dépassement de ce principe qui déjoue la « fétichisation avant-gardiste » du travail en complexifiant le traitement du travail au delà de son seul modèle prolétarien. D'où, comme l'écrit Scarpetta, « la confrontation du travail à ce qui, en apparence, s'y oppose le plus : la sexualité, l'art ». Ce qui nous intéresse alors, c'est comment cette critique prend la forme d'un anti-lyrisme en rabattant ce qui semble pure dépense sublime, l'art ou le sexe, au prisme du travail.

Tout d'abord, l'image de l'art selon le modèle romantique est perpétuellement déconstruite. Dans un entretien, lorsque Dominique Païni suggère que « la question pour [lui] [serait] celle du cinéma comme œuvre d'art, du cinéma dans son rapport à l'art », Godard répond : « Oh non, pas du tout. Moi je me dis que je voudrais faire du cinéma une activité normale, une activité normale à trois ou quatre personnes... Une activité [...] de technique, comme ça...¹⁸¹ ». Si dans *Sauve qui peut (la vie)*, ce souci apparaît comme on l'a vu dans la confrontation au modèle du producteur, dans *Prénom Carmen*, le cinéma est également sorti de la représentation romantique de l'art, que ce soit par la figure du cinéaste gâteux et bricoleur dans *Prénom Carmen* ou par la présentation d'un tournage de film comme alibi pour un enlèvement. Le cinéma est guetté de ringardise d'une part, relégué dans le hors-monde de l'asile, et de complicité

¹⁷⁸ Voir annexes, p. 51.

¹⁷⁹ S. Daney, « Petit bagage pour *Passion* », art. cité, p. 150.

¹⁸⁰ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 43-44.

¹⁸¹ Entretien avec D. Païni, G. Scarpetta, « Jean-Luc Godard, la curiosité du sujet », *Art press* spécial Godard, *op. cit.*, p. 6.

avec le règne de l'argent de l'autre. L'évocation potentiellement lyrique de la figure de l'artiste ou de l'art est ainsi contrée par le grotesque ou le burlesque.

Face à cette représentation du cinéma, les répétitions du quatuor montrent une image de l'art comme travail. Ce travail laborieux de répétitions, de corrections, de réflexion, s'oppose au modèle de l'inspiration. Une manière de filmer quasi documentaire prend alors en charge la figuration de ce travail. Par ailleurs dans *Sauve qui peut (la vie)*, à l'industrie audiovisuelle de la télévision, s'oppose le désir de littérature de Denise. Cette évocation du versant littéraire de l'art, romantique par excellence, pourrait, sous les auspices de Rimbaud, ouvrir sur la représentation d'un espace artistique authentique mais le film présente aussi ce désir comme naïf, en tant que Denise rêve de l'art de l'écriture comme d'un ailleurs, et se trouve confrontée à son inscription dans des logiques économiques et symboliques qui l'empêchent. En cela on peut aussi interpréter l'histoire d'Isabelle comme déconstruction du désir de Denise Rimbaud, dont les plans répétés sur ses déplacements à vélo constituent le cœur de la figuration de l'élan lyrique, ou du « comportement lyrique » que définissait Breton comme tentative de mise en conformité de la vie réelle avec la poésie sur le modèle de la « liberté libre¹⁸² ». Face à l'espoir de Denise de faire coïncider son imaginaire et sa vie et d'accomplir son désir dans son existence, répond la figuration d'Isabelle, scindée en deux entre la réification de son corps et sa vie intérieure, qui révèle les conditionnements sociaux et politiques qui percutent cette aspiration.

Dans les deux films, mais également dans *Passion* de manière particulièrement aboutie, il s'agit donc de penser l'art en opposition avec sa représentation comme ailleurs social, ou comme surplomb face à l'espace social. Au contraire, comme le préconisait Benjamin, il s'agit de penser l'art au prisme du travail, à la fois parce qu'il est soumis comme les autres aux logiques capitalistes, dans sa production mais aussi dans les modèles qu'il diffuse, mais aussi parce qu'il apparaît comme travail singulier qui échappe en partie au modèle prolétarien et au salariat. Il n'y a ainsi aucune idéalisation sur le modèle romantique, mais plutôt un travail de déhiérarchisation entre les images de l'art et celles du travail, pour permettre une confrontation dialectique.

Ainsi, *Prénom Carmen* est saturé de représentations du travail, comme s'il y avait un enjeu d'exhaustivité pour Godard dans la réponse à apporter à la critique formulée par Isabelle Huppert dans *Passion*, notant « qu'on ne montre jamais le travail

¹⁸² A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 337.

des gens au cinéma ou à la télé ». Trois catégories se dessinent alors : le travail « artistique » de la musique, le travail prolétaire, le faux travail du gang. Ce dernier est en permanence qualifié comme travail par le chef de la bande par son exclamation « on est des professionnels » et sa reprise en litote « on n'est pas des amateurs », alors que c'est un travail qui ne produit rien. Contrairement à la révélation du travail caché dans la musique, le supposé travail du gang reste d'ailleurs invisible¹⁸³. Lorsque le chef s'énerve devant l'absence d'efficacité du groupe en disant « on improvise », on peut entendre sous le clin d'œil au modèle musical que c'est parce que le chef est justement un imposteur qu'il fait porter une telle dimension péjorative sur le mot, là où la dimension improvisée ne constitue pas un modèle rédhibitoire en musique. L'exclamation « on est des professionnels » renvoie en tout cas à une conception du travail comme catégorie sociale, où la question de l'objet de ce travail est éludée, par la seule fonction sociale formelle que ce travail est supposé représenter. *A contrario*, lorsque l'Oncle Jean dit avoir fabriqué sa caméra sonore avec les « ouvriers de la cuisine » de l'asile, est réintroduite dans l'espace de sa folie-fantaisie la présence d'une véritable classe laborieuse, le nouveau prolétariat du tertiaire. Si cette dernière est néanmoins laissée hors-champ, *Prénom Carmen* présente un panorama assez étendu des classes sociales du travail, de la femme de ménage de la banque qui nettoie les taches de sang à l'avocate du procès de Joseph, en passant par le valet de l'hôtel, la femme de chambre, ou Joseph lui-même montré au début du film dans son travail de vigile. À chaque fois ces images du travail sont montrées de façon double, sur un mode pathétique et sur un mode burlesque, ce qui provoque un effet d'humour noir. Cet effet s'oppose à tout lyrisme et à la dimension épique des images du travail qui pourraient faire la spécificité d'un cinéma d'avant-garde politique. La femme de ménage apparaît ainsi dans toute son aliénation, la poursuite imperturbable d'une tâche qui absorbe toute l'attention de l'ouvrier en même temps qu'elle nécessite l'absence à ce travail. Qu'il s'agisse de gouttes de café ou des mares de sang, l'opération de nettoyage est menée de la même manière, donnant l'idée effrayante de la déresponsabilisation individuelle face au sens du travail. Par ailleurs l'image inverse du zèle excessif, témoignant d'une intériorisation des catégories policières, est donnée par l'échange entre Joseph et son collègue : « — T'appelles si y a du pas normal ! — C'est quoi du pas normal ? — Euh,

¹⁸³ À l'exception d'une scène de réunion où rien ne se dit. On peut noter la parenté avec le travail à la télévision de Paul Godard qui n'est pas non plus montré.

je sais pas... tout ! ». Mais dans la scène de la femme de ménage, l'exagération de la dimension burlesque du corps imperturbable, provoque un effet d'humour noir, qui loin de rendre comique l'oppression, reconnecte le pathétique avec l'artificialité du film. Aux taches de sang font écho en effet la fameuse phrase de *Week-end* : « ce n'est pas du sang, c'est du rouge », qui nous semble ici renvoyer à la dimension de décor que le film exhibe, comme s'exhibe la fausse valeur du capitalisme. Dans sa dimension de jeu, le film montre à la fois les oppressions et se montre lui-même dans sa marge de liberté face à elles, par le recours à son propre artifice. Comme l'écrit Scarpetta :

Tout se passe, en somme, comme si Godard se situait sur la frontière même, délimitée par Bataille, entre le travail (productif) et la dépense (improductive) [...] ce qui lui permet tout à la fois de *faire voir* qu'il y a du « travail » chez Beethoven et Delacroix [...] mais aussi (contre le dogmatisme d'avant-garde) que ce travail-là n'est pas réductible à sa version marxiste (qu'il implique aussi de la perte, du jeu, du « luxe » – et de la sensualité, du désir)¹⁸⁴.

Dans la scène du procès, il est aussi à noter que la plaidoirie de l'avocate, image d'une classe plus élevée, est également travaillée sur un double registre, celui d'un lyrisme tribun anti-capitaliste et libertaire, et celui d'une caricature des effets de manche de l'oratrice prenant depuis son piédestal la défense des faibles et reproduisant les clichés d'un romantisme bon marché élevant la passion comme valeur absolue. Face à ces images, il faut noter néanmoins un personnage à part, celui du valet de l'hôtel qui reprend la figure du jardinier de l'*Electre* de Giraudoux pour devenir l'ange psychopompe accompagnant la mort de Carmen par l'évocation du Jugement dernier et de la résurrection. Personnage marginal, travaillant dans le luxe mais en bas de l'échelle sociale, il conjugue par ses répétitions insistantes de « Oui Mademoiselle / non Mademoiselle » l'obséquiosité attendue par la bourgeoisie chez ses serviteurs, avec la distanciation de sa diction blanche qui peut faire penser au jeu d'un Alain Cuny dans *Les visiteurs du soir*¹⁸⁵ par exemple. Il acquiert ainsi un statut extérieur à l'espace de la fiction qui affranchit le personnage de la répartition des tâches sociales tout en conférant néanmoins la fonction cruciale du passeur à une figure de travailleur intermédiaire, le valet servant les riches. La représentation du travail est donc principalement opérée sur un mode critique qui fonctionne à chaque fois comme empêchement d'un traitement lyrique, qu'il soit un lyrisme pathétique des oppressions ou un lyrisme révolutionnaire de type avant-gardiste.

¹⁸⁴ « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 44.

¹⁸⁵ Marcel Carné, *Les visiteurs du soir*, 1942.

Enfin, le domaine des représentations est le plan sur lequel la critique de l'art par la pensée du travail est opérante, en tant qu'elle empêche une adhésion lyrique naïve aux images produites par le spectacle. *Prénom Carmen* est ainsi fondé à partir d'une dialectique entre le faux film de l'enlèvement et le vrai film de Godard, sur une relecture de la culture de masse qui fonctionne sur une adhésion lyrique. C'est le cas bien sûr du mythe de *Carmen*, celui de l'amour à mort, mais aussi du lyrisme révolutionnaire caricaturé en romantisme du gangster hors-la-loi, qui évoque dans le réel des années 1980 les groupes armés révolutionnaires. À l'époque du film, Godard présente une jeunesse obsédée par les représentations, les « enfants [qui] jouent à *Carmen*¹⁸⁶ », mais éprise d'argent et de luxe. Or cela nous paraît être montré par Godard comme effet des représentations, de la même manière que Benjamin soulignait que « l'appareil de production bourgeois peut assimiler quantités de thèmes révolutionnaires sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède¹⁸⁷ ». C'est exemplairement le cas du *topos* cinématographique, puis télévisuel du romantisme révolutionnaire, glorifiant les aventures de jeunes héros rebelles. Le traitement de Marushka Detmers selon les codes de la star renvoie à ce *star system*, à la fois en assumant cette image de beauté, et en l'écornant. Un jeu binaire oppose alors au spectacle de ces images appelant une adhésion positive du spectateur des images de démenti, malmenant une actrice en la filmant aux toilettes ou en culotte et collants, et présentant la femme fatale sous l'angle de la jeune fille versatile et velléitaire.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, c'est une dialectique entre images cinématographiques et images de la télévision qui est mise en œuvre, par le jeu avec les codes télévisuels, le ralenti, les images du sport – le cyclisme, le match de hornuss et l'entraînement de Cécile –, mais aussi avec les codes cinématographiques : dans le film, les femmes maquillées comme au cinéma ou comme à la télévision sont toutes des prostituées. Si *Prénom Carmen* pose la question dans la citation reformulée de Rilke de la dimension de terreur de la beauté en jouant avec la valeur iconique de l'image, *Sauve qui peut (la vie)* travaille ainsi avec la laideur, celle introduite en masse par la télévision : contrairement à *Prénom Carmen*, magnifiquement éclairé selon les codes cinématographiques, les lumières du film de 1979 paraissent ou bien blafardes ou bien

¹⁸⁶ *Des enfants jouent à Carmen* est le premier titre du projet. Voir A. de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 616.

¹⁸⁷ W. Benjamin « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 132-133.

trop artificielles, les couleurs soit trop ternes, soit trop criardes, les espaces sont ou bien des intérieurs standard comme les chambres d'hôtel, ou bien des lieux impersonnels et inconfortables, comme le café où Paul retrouve sa femme et sa fille. Les gangsters qui se servent du cinéma comme alibi dans *Prénom Carmen* s'associent métaphoriquement avec les gens de la télévision qui se servent des images du cinéma comme clichés infiniment reproduits et dégradés.

En même temps que le cinéma se doit de prendre position face à l'image télévisuelle, tout lyrisme naïf de l'image cinématographique est alors suspect. Le traitement de certains détails semblent figurer la perversion des codes consensuels de la beauté. Dans la scène de la chaîne sexuelle de *Sauve qui peut (la vie)*, le bouquet de fleur entre le visage d'Isabelle et celui du PDG¹⁸⁸, apparaît comme cliché dérisoire d'une beauté réduite à l'ornementation selon le goût bourgeois et aseptisé d'un bureau de patron, mais aussi comme contrepoint baroque à la mise en scène mécaniste de la chaîne sexuelle sur le modèle industriel fordiste. On peut y voir un jeu sur une référence à la fois sérieuse et ironique au kitsch et au modèle des vanités, qui à la fois active cet héritage culturel et le dégrade. Cet exemple est par ailleurs représentatif d'un dispositif récurrent dans les deux films : la perturbation de l'image par un élément au premier plan, qui masque partiellement la scène par un flou, comme pour empêcher une immédiateté de l'image de l'art qui la rapprocherait de la transparence de l'image pornographique, fabriquée pour que le spectateur « voit tout ».

Les dispositifs de Godard semblent ainsi opérer une critique de l'art comme menacé de perversion à travers une pensée technique du médium. D'une part l'art doit exhiber son travail, comme Godard le fait avec les répétitions des quatuors, afin de ne pas rendre transparentes les autres images du travail qu'il donnent à voir. D'autre part, il doit assumer la responsabilité de certaines représentations produites par le spectacle, notamment dans un usage abusif du romantisme, dans la dégradation de l'image, soit en pornographie, soit en outil de l'hégémonie au sens de Gramsci, diffusant les fausses valeurs d'un système soumis à l'argent. Contrairement à ce qu'on pouvait observer chez Garrel notamment, Godard semble indiquer qu'on ne peut plus faire du lyrisme romantique dans les années 1980, que ce soit dans le traitement de l'amour comme dans celui du travail comme artisanat. L'art ne peut se penser que par son inscription dans

¹⁸⁸ Voir annexes, p. 41.

une critique du travail et des représentations, aussi bien celles de la culture industrielle de la première moitié du XX^e siècle et de l'Hollywood de l'âge d'or, que celles des nouveaux flux cathodiques.

4.2.1.3. *La critique de la notion d'art dans la vie : la dialectique de l'amour et du travail*

Pour compléter la critique des rapports de pouvoir au sein de l'amour et des rapports entre l'art et le travail, il faut examiner maintenant la confrontation primordiale autour de laquelle Godard a opéré un tournant dans les années 1970, celle des rapports entre l'amour et le travail. Comme l'écrit Daney : « Ce trop beau scénario où amour et travail ne s'opposeraient plus, c'était (c'est toujours) le vrai gauchisme de Godard. Ça ne marche jamais, bien sûr, mais ce n'est pas fait pour ça, c'est fait pour faire marcher. Nuance¹⁸⁹ ». Il s'agit dans cette confrontation de repenser le modèle de l'amour au sein de l'espace social et politique, à partir du constat de ce que Deleuze et Guattari avaient mis en évidence : la double aliénation dans le travail et le désir, celle du « travail abstrait aliéné dans la propriété privée qui reproduit les limites intérieures toujours élargies », et celle du « désir abstrait aliéné dans la famille privatisée qui déplace des limites intériorisées toujours plus étroites¹⁹⁰ ». Loin de l'idée d'un amour défiant en soi les règles sociales, tout comme le poétique serait en soi politique, Godard pense au contraire le travail que nécessite l'amour à la fois en tant qu'élaboration de lui-même et en tant que producteur. De l'autre côté, l'amour « à réinventer¹⁹¹ » serait un amour émancipé des logiques économiques et machiniques, et égalitaire au sens où il se dégagerait d'un modèle où la femme est soit fatale, soit muse, soit « potiche », c'est-à-dire soumise aux partitions de la sphère de la reproduction. Cette dénonciation est au centre de la révolte de Denise traitant Paul de « facho ». L'histoire de *Prénom Carmen* quant à elle retourne alors le modèle de la passion pour la femme fatale, en montrant *a contrario* un amour qui se détruit faute de constituer une alliance vers un horizon commun, et *Sauve qui peut (la vie)* s'enfonce dans une radiographie contemporaine d'un amour qui meurt sur le terreau d'une impossibilité du couple à travailler ensemble ou même à se laisser travailler seul, puisque Paul s'ingère dans les décisions de Denise.

¹⁸⁹ S. Daney, « Petit bagage pour *Passion* », art. cité, p. 142.

¹⁹⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I, L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit 2012, p. 43.

¹⁹¹ A. Rimbaud, « Vierge folle », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 260.

Penser l'alliance de l'amour et du travail serait ainsi travailler à déconditionner à la fois l'un et l'autre de leur conditionnement par les logiques de pouvoir.

Il s'agit donc d'une part de penser un travail libre, qui s'émancipe du modèle d'exploitation, de rendement, de soumission que peuvent incarner les exemples de la femme de ménage ou du travail de vigile de Joseph dans *Prénom Carmen*, ainsi que de façon exemplaire le récit fait par Robert Linhart de sa découverte de l'usine :

Quelque chose, dans le corps et dans la tête, s'arc-boute contre la répétition et le néant. La vie : un geste plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement, [passage sauté dans le film] ; tout ce par quoi, dans ce dérisoire carré de résistance contre l'éternité vide qu'est le poste de travail, il y a encore des événements, même minuscules, il y a encore un temps, même monstrueusement étiré. Cette maladresse, ce déplacement superflu, cette accélération soudaine, cette soudure ratée, cette main qui s'y reprend à deux fois, cette grimace, ce « décrochage », c'est la vie qui s'accroche. Tout ce qui, en chacun des hommes de la chaîne, hurle silencieusement : « Je ne suis pas une machine! ¹⁹² »

Dans la scène de l'imprimerie, le ralenti sur les images de la main de Piaget disposant les caractères dans le composteur, coïncide alors avec l'évocation du temps « monstrueusement étiré », rendant explicite la tâche que Godard se donne de montrer les « milliards de possibilités, [les] tas de mondes différents à l'intérieur du mouvement ¹⁹³ ». Ce qu'incarne le personnage de Denise Rimbaud, qui observe le travail de l'imprimerie, c'est en effet la volonté de s'affranchir du carcan de rationalisation qui cherche à gommer les irrégularités de la vie et du désir, en posant une frontière entre le travail et la vie. Cette séparation, dont les plans fragmentés de *Sauve qui peut (la vie)*, coupant les corps en deux entre l'imaginaire et le travail, comme dans le plan d'Isabelle Huppert chez Monsieur Personne, est ce que Godard dénonce en disant « on distingue l'amour du travail, la maison de l'usine, les vacances du loisir ; mais pour moi, il n'y a pas de différence entre le travail et le loisir, c'est comme si on parlait des temps forts et des temps faibles d'une mélodie ¹⁹⁴ ».

Dans la phrase de Godard, il s'agit d'élaborer un modèle du travail artistique pour penser le travail en général. Il nous semble que les problématiques soulevées par Godard sont proches de la formulation rimbaldienne du travail. D'un côté le poète attaquait les littérateurs et la modernisation capitaliste de la société dans la *Saison en enfer* : « J'ai horreur de tous les métiers. La main à plume vaut la main à charrue. Quel siècle à mains ! Je n'aurai jamais ma main ¹⁹⁵ », par laquelle il s'agissait d'aller contre

¹⁹² R. Linhart, *L'établi*, op. cit., p. 14.

¹⁹³ « Propos rompus », *JLG par JLG*, op. cit., p. 462.

¹⁹⁴ « Travail-amour-cinéma », *JLG par JLG*, op. cit., p. 449-450.

¹⁹⁵ A. Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 247.

l'illusion de l'identité du moi avec une fonction, que celle-ci soit imposée par la spécialisation des tâches opérée par l'Etat dans le cas des prolétaires, ou intériorisée par vanité ou vacuité dans le cas des artistes. L'adoption du modèle professionnel par les artistes était aussi dénoncée à l'aune de la Commune, sur le plan moral et politique d'une impossible équivalence de sort entre les littérateurs et les travailleurs opprimés. Rimbaud affirmait alors en regard la nécessité d'un travail et d'une discipline personnelle dans la poursuite de son œuvre, contrepartie nécessaire à une sortie de l'ordre imposé et à la « grève » contre les logiques guerrières de la société – si à l'époque de Rimbaud, la guerre est celle de l'écrasement de la Commune et du colonialisme, chez Godard c'est celle du libéralisme et de l'imposition d'un modèle économique à la vie intime. Chez Godard, s'il existe une idée très forte de la discipline personnelle et du travail artisanal, il n'est pas pas mythifié sur un modèle primitiviste comme chez Garrel, mais pensé sur un modèle moderne techniciste, nécessaire en cinéma puisque c'est l'industrie qui en détermine les formes artistiques. Godard affirme ainsi à plusieurs reprises¹⁹⁶ la nécessité de penser les films d'un point de vue de producteur, pour s'émanciper le plus possible de la dépendance aux logiques de l'industrie, ainsi que comme technique au sein des rapports de production. Faire du cinéma à deux, comme c'est le cas avec Anne-Marie Miéville, et comme Denise et Paul échouent à le faire à la télévision, c'est fabriquer une petite usine libre, où la maîtrise des outils de production permettrait de s'affranchir des patrons et d'être son propre producteur. D'autre part il s'agirait de déjouer l'illusion de l'autosuffisance de l'artiste à lui-même.

Face à cette utopie, *Sauve qui peut (la vie)* présente dès le début une opposition brutale. Lors d'une conversation téléphonique entre Denise et Paul, où cette dernière déplore qu'ils n'aient jamais « compté ensemble », deux plans successifs opposent les espaces où ils se trouvent chacun : Denise à la fenêtre dans la dominante chaude de son espace imaginaire campagnard, et Paul dans la régie de télévision, avec le fond visuel et sonore des machines électroniques et la dominante verte de l'éclairage artificiel¹⁹⁷. D'un côté un imaginaire incertain, de l'autre le travail qui immobilise, dans deux plans qui sont l'un contre l'autre, qui comptent sur l'autre, mais pas avec. Cette asymétrie autour d'un seuil qui ne se résorbe pas est au fondement du fonctionnement amoureux.

¹⁹⁶ Notamment dans « Travail-amour-cinéma », *JLG par JLG, op. cit.*, p 451

¹⁹⁷ Voir annexes, p. 37.

Malgré le désir de Paul formulé par Denise : « t'as toujours voulu que l'amour vienne du travail, des gestes qu'on pouvait faire ensemble et pas seulement la nuit », l'ingérence de Paul dans le travail de Denise révèle que la femme est condamnée à n'être que petite main ou muse immobile, ouvrière ou objet de fascination, et empêchée d'être sujet du travail. La femme aimée ne peut ainsi pas être un partenaire égal. De manière complémentaire, quand Denise reproche à Paul de penser « que la nuit venait du jour et jamais le contraire », c'est la privation des ressources du désir et de l'imaginaire qu'elle relève au sein d'un modèle fétichiste du travail, sans dimension poétique et érotique. L'association entre Denise et Paul figure ainsi l'asymétrie d'une domination, où l'homme décide pour la femme et finit par mépriser ses aspirations : « si tu crois qu'il suffit d'acheter un vélo et d'aller dans la montagne pour changer de vie... [...] Toi et ton vélo... tu dis que c'est des mouvements, mais c'est des mots ». La communication manquée apparaît de façon pathétique.

Le revers de cette image, c'est la femme fatale mystérieuse, qui dans la transposition qu'en fait *Prénom Carmen*, se dérobe à l'homme sous le motif du travail : l'expression qui revient à chaque fois lorsque Joseph tente de retenir Carmen dans la deuxième partie du film est « je dois aller travailler », « Carmen doit travailler ». Le travail du gang est systématiquement ce qui arrache Carmen à Joseph, après le moment hors-social de la bulle au bord de la mer. Les préparatifs auxquels Carmen doit participer se constituent comme faux travail séparé, qui érige un alibi pour l'éloignement amoureux. De ce travail, Joseph est en effet exclu malgré ses demandes réitérées « Et moi mon travail ? Pourquoi vous ne me faites rien faire ? », à la fois par Carmen et par Jacques, celui avec qui elle partage son activité. Le critère rédhitoire formulé par Jacques « - Vous avez fait des études ? - Non pas vraiment – Bah voilà ! », associe alors de façon signifiante le gang à la société moderne en traduisant une généralisation du mépris de classe. Déserteur pour Carmen, Joseph n'intègre par pour autant le gang des hors-la-loi, qui fonctionne sur le même mode que la société de laquelle il s'exclue, et reste un corps inemployé et désœuvré, condamné lors de la dernière scène à regarder sur le pas de la porte, et à servir pour finir de bras armé au commissaire qui lui fournit l'arme pour tuer Carmen.

L'image complémentaire et inversée de cet échec est celle d'Isabelle, dont la personne est au cœur du travail, mais comme objet, et dont l'échange marchand porte sur l'acte sexuel, détaché cette fois de l'amour. La femme est partenaire d'un échange

commercial, mais sans amour. Encore une fois travail et amour ne vont pas ensemble. Il nous semble que le modèle de la prostitution permet ainsi à Godard de dé-lyrifier la représentation de l'acte d'amour : à la fois il le sort d'une sphère morale qui le sacralise, et il le soumet au prisme de la notion de travail. Dans la scène de passe avec Dutronc, il inflige un violent démenti à toute représentation fantasmée de la prostitution en faisant sur-jouer à Isabelle Huppert la simulation, que Paul interrompt d'un « te fatigue pas ». Par ailleurs, le gros plan continu du visage d'Isabelle exclue Paul. En refusant de montrer les deux personnages ensemble, le cadre affirme l'absence d'un contact réel. Dans cette scène se joue alors paradoxalement une authenticité de la relation, entre Paul qui n'est pas dupe du simulacre et Isabelle qui comme le dit Godard est « le seul personnage qui sait ce qu'il veut » et qui fait ce qu'il peut pour l'obtenir. La scène peut être mise en regard de la scène de la douche dans *Prénom Carmen*, dont le début reprend les codes classiques de la scène torride de passion amoureuse pour finir par la plongée montrant Carmen, cachée par ses cheveux, gisant sur le carrelage. Il s'agit là de retourner ce que le cinéma donne illusoirement pour le contraire de la pornographie, l'esthétisation de l'acte sexuel, en se confrontant au contraire aux codes du genre pour montrer la violence ou le caractère contractuel que peut recouvrir l'acte sexuel. Ce qui est véritablement pornographique, c'est l'illusion de l'amour et le cinéma qui en donne le spectacle. On ne reviendra pas sur l'analyse de la scène de la chaîne sexuelle dans *Sauve qui peut (la vie)*, métaphore de la mise en scène où le réalisateur-patron règle l'image puis le son, qui a déjà été amplement commentée¹⁹⁸, si ce n'est pour souligner que dans cette image du travail du sexe se joue un rapport exemplaire au lyrisme : Godard désamorçe en effet l'attente du spectateur d'un final où la chaîne fonctionnerait et où il pourrait avoir la jouissance d'un véritable spectacle pornographique. Or la chaîne est grotesquement décevante, le son est mal réglé, les acteurs jouent faux car ils ne font pas semblant de prendre du plaisir et Godard escamote les gros plans de sexes qui satisferaient la pulsion scopique du spectateur. L'impression d'usine à gaz est à la fois donnée par la matérialisation décevante du fantasme, mais aussi par le geste cinématographique, qui déjoue tous les registres pouvant solliciter l'adhérence du spectateur, le pathétique, l'épique, le pornographique, par un grotesque triste.

¹⁹⁸ Voir notamment A. Bergala, *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 109 et p. 128, J.-P. Fargier, « La face cachée de la lune », art. cité, p. 23.

La phrase que dit Huppert dans *Passion*, « les gestes du travail sont les mêmes que ceux de l'amour, mais pas à la même vitesse » est ainsi à entendre en un premier sens ici : effectivement les gestes du travail de prostitution sont les mêmes que ceux de l'amour, mais la chaîne en montre une vitesse différente, la rationalisation rend tout un peu plus ralenti, un peu plus saccadé. Il n'y pas de fluidité, mais pas de crise non plus. En revanche, les ralentis du film provoquent artificiellement d'autres types de saccades dans les gestes de l'amour entre Denise et Paul, qui lui ne se donne pas comme travail, mais qui recèle la crise et la violence. L'amour n'est pas rationalisable, mais il n'est pas non plus une entité échappant à l'analyse. De même, si l'art ne peut se soumettre strictement au modèle mercantiliste, il n'en est pas non plus une sphère séparée. L'anti-lyrisme de Godard l'empêche alors d'en adopter le modèle, celui d'une image pornographique, à la fois quand elle rejoue illusoirement un modèle romantique à l'heure moderne, et quand elle se plie aux logiques télévisuelles du profit économique ou symbolique.

On voit ainsi comment une part du travail de Godard consiste à affronter des couples conceptuels en opposant différentes modalités figuratives. Ce pan méthodologique, qui vise à montrer l'envers du décor, à faire voir « comme sont vraiment les choses », provient selon nous d'un réinvestissement de l'héritage du cinéma dialectique militant, dans une perspective de déconstruction des illusions. Autour des principaux thèmes romantiques, l'amour et l'art notamment, le lyrisme est à la fois provoqué sous sa forme traditionnelle donnant lieu à une jouissance par le spectateur de l'harmonie des différentes composantes de l'image, et empêché soit par des effets de rupture au montage, soit par des sortes de contre-images qui en font dévier la compréhension ou la sensation. Sous l'amour apparaît la violence et les rapports de pouvoir, sous les rapports interpersonnels la logique de réification et de commerce, sous l'art des images la pornographie et le flux télévisuel de l'hégémonie capitaliste, sous le fantasme romantique de la conjonction entre l'art et la vie, la brutale séparation entre l'intériorité et le travail. À ce fonctionnement s'ajoute néanmoins une autre méthode, une pédagogie de la perception qui double ces affrontements verticaux de jeux de déplacement et de superposition, remettant en question l'idéalisme avant-gardiste de l'existence d'une « image vraie » à opposer aux « images fausses¹⁹⁹ ».

¹⁹⁹ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 43.

4.2.2. *Une mise en tension sans résolution : politique du mouvement, lyrisme du geste*

Pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, Godard conjugue avec la méthode dialectique anti-illusionniste une « sagesse de la surface²⁰⁰ », qui travaille à rendre visible ce qui est caché par des opérations de variations autour de certains motifs, à débusquer les oppositions sous les apparences du même et les identités sous les apparentes contradictions. L'image se conçoit alors comme « déplacement²⁰¹ », selon la formulation de Kristensen. Cette manière de passer de l'idée de rendre justice à celle de rendre compte avec justesse, suspend dans une certaine mesure le troisième terme de la dialectique marxiste, parce qu'elle abandonne l'idée d'une résolution stable sur un modèle discursif pour celle d'une multiplicité dynamique qui questionne le plan perceptif. Plusieurs motifs traités selon cette méthode constituent les fils souterrains des deux films : la notion de répétition, la dialectique du même et du différent, le passage de frontière et de seuils, ou encore le motif du contact. La figuration des croisements, intersections et différenciations transforme la résolution en intersections multiples qui prennent acte de l'impossibilité du stable. Les interstices dans les variations s'opposent alors au stable et à l'homogène, et permettent des glissements de sens qui ne sont pas forcément résolus. C'est l'occasion d'un réinvestissement du lyrisme, rendu possible dans une forme non naïve par la démultiplication des motifs.

4.2.2.1. *Répétition et circularité : polysémie du geste*

Dans les deux films, Godard déploie un réseau de motifs régi par le jeu entre le même et le différent, ou pour reprendre Deleuze, entre la différence et la répétition²⁰², à la fois dans le montage et dans la mise en scène. Comme l'écrit Daney, *Prénom Carmen* est notamment le « règne du *re* » : « la mer ressasse, les musiciens répètent, les corps rechignent²⁰³ ». Ces variations sans résolution constituent ainsi l'envers d'une dialectique des contraires, et met en avant la « polysémie » des gestes, qui rappelle le jugement de Chklovski relevant la polysémie comme propriété de « l'image

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 49 et suiv.

²⁰² G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

²⁰³ S. Daney, « Prénom : Buster », art. cité, p. 712.

poétique²⁰⁴ ». Le multiple ainsi figuré permet une remotivation lyrique dynamique, qui ne se fixe pas sur une conclusion, mais donne à sentir la variation des écarts entre les motifs.

La question godardienne de la polysémie des gestes s'incarne notamment dans la dialectique de l'identité et de la différence des gestes de l'amour et du travail, que formulait l'ouvrière dans *Passion* : « les gestes du travail sont les mêmes que ceux de l'amour, mais pas à la même vitesse ». On a pu voir aussi l'ambiguïté entre les gestes d'amour et les gestes de violence. Un certain nombre de gestes acquiert ainsi dans les films de Godard une dimension de motifs archétypaux, dont la répétition est le support d'un déchiffrement et d'une fouille visuelle. La main posée sur le corps de l'autre revient ainsi de façon obsédante²⁰⁵. Dans les deux films, le traitement du motif par déclinaison et répétition apporte alors, par rapport au jeu d'oppositions dialectiques, une figuration de l'inscription de contraires au cœur des mêmes gestes : ce qui apparaît alors n'est pas la bataille entre l'amour d'un côté et la violence ou le travail de l'autre, mais une coprésence à des intensités variables dans des gestes ou des mouvements où ce qui domine est parfois indécidable, comme le démontre le dernier ralenti de Paul et Denise dans *Sauve qui peut (la vie)*. Dans la dernière séquence du film, on trouve le geste de la main décomposé par le ralenti : au moment de dire au revoir à sa femme et sa fille, Paul posait successivement sa main sur l'épaule de sa fille, puis sur le bras de son ex-femme. La première fois il rejoint sa fille dans un geste doux, que les précédentes scènes pourraient marquer au sceau d'une ambiguïté latente mais dont l'image laisse cette fois présager un régime plus apaisé. La seconde fois, le geste brutal de tirer à soi maintient une certaine violence dans la proposition de retrouvailles adressées par Paul à son ex-femme dans la suite de la scène. Dans *Prénom Carmen*, le motif de la main sur le corps est central, à la fois en ce qu'il incarne une sorte de guerre de position entre les deux personnages, et en ce que c'est autour de lui qu'est figuré le passage de l'amour à la violence. La main de Carmen sur la cuisse de Joseph, qui revient trois fois au début du film, est ainsi d'abord attrapée brusquement par Joseph à la banque pour la lier à la sienne, puis devient le geste plus doux de Carmen dans la voiture pour demander au vigile de la « détacher », et enfin le geste de pouvoir de Carmen, appliquant violemment sa main à l'entrejambe de Joseph au moment où elle affirme :

²⁰⁴ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », art. cité, p. 60.

²⁰⁵ Voir annexes, p. 42 et 48.

« [je veux montrer] ce qu'une femme fait à un homme ». Ce balancement entre douceur et geste de domination sera décliné tout au long de l'histoire entre Carmen et Joseph, de la part de la première comme du second, jusqu'au geste sexuel de pénétration dans la cuisine, mais aussi repris par Jacques dans le giron duquel revient Carmen à la fin du film, comme figuration ambivalente de l'amour et de la propriété ou de l'envie de possession. Cette déclinaison du motif de la main *sur* l'épaule ou la cuisse rappelle la formule de Denise au téléphone avec Paul : « on dit toujours compter sur, moi j'aurais voulu compter avec, [...] nous on a jamais compté ensemble²⁰⁶ ». En cela, on peut considérer l'unique moment où des mains se rejoignent, dans un geste que rappellera la fameuse citation de Michel-Ange de *Nouvelle Vague*²⁰⁷, comme véritable moment de l'amour : à l'aurore, dans la chambre, la main de Carmen et celle de Joseph s'appuient l'une contre l'autre dans un équilibre des forces²⁰⁸. L'insistance du plan dont la beauté est renforcée par le contrejour qui fait apparaître les corps en ombres chinoises propose alors un suspens lyrique fixant cet équilibre précaire. On pourra voir dans la main négative de Joseph sur l'écran de télévision brouillé un reflet inversé de ce moment. À la fois l'image reprend cet équilibre entre négatif et positif, présence et absence de l'image, comme l'écrit Scarpetta : « est-ce la main qui cache l'écran, qui fait écran à l'écran, ou l'image qui inverse la main ? Est-ce l'écran qui a besoin qu'on le cache pour se faire percevoir en tant qu'écran, – ou la main qui devient irréaliste, qui rentre dans le simulacre ?²⁰⁹ ». Mais cette fois, dans son association à l'écran, la main propose l'image d'une irrémédiable solitude. Si dans *Sauve qui peut (la vie)*, le ralenti fouillait le geste, dans *Prénom Carmen*, c'est davantage la déclinaison par variation du même motif qui en décompose les symptômes, en cherchant moins à en fixer un dernier mot qu'en instaurant l'idée d'un recommencement perpétuel, d'une ligne de crête sur laquelle l'équilibre n'est jamais stable.

L'idée de boucle, déclinant la répétition des motifs, apparaît également dans les images de gestes circulaires. Un parallélisme central dans *Prénom Carmen* associe deux figures : celle du bras de Claire qui, sans jouer, mime le geste de poser son archet puis de le lever en un geste circulaire²¹⁰, et celle du bras de Carmen, relevant Joseph couché

²⁰⁶ *Sauve qui peut (la vie)*, 00:14:37.

²⁰⁷ On peut aussi rapprocher de cette image celle de la main s'approchant du ventre de Marie sans toutefois le toucher dans *Je vous salue Marie*, qui apparaît également comme figure d'équilibre.

²⁰⁸ Voir annexes, p. 48, dernière image en bas à droite.

²⁰⁹ G. Scarpetta, « *Sur plusieurs plans* », art. cité, p. 43.

²¹⁰ *Prénom Carmen*, 00:26:40

contre elle en décrivant un demi-cercle avec son bras²¹¹. Dans les deux cas, le même geste est répété plusieurs fois, donnant l'image même de la répétition musicale et du travail du geste, mais aussi celle de la relation amoureuse où s'associent rapprochements et écartements, envie de fusion et rejet, médiatisé ici par la femme fatale qui repousse. Tout se passe comme si le geste disait à la fois le « se tourner autour », le « tourner en rond », le « tourner en boucle », à la fois du travail de la musique et de l'amour. Par ailleurs, nous ne pouvons manquer de penser au geste du désir par excellence glosé par Breton dans *L'Amour fou*, à partir d'une description d'une statue en train d'être réalisée par Giacometti « L'étreinte du vide », et qui représente une forme humaine dont les bras se tendent en rond devant elle autour d'un vide²¹². En évoquant cette statue qu'il a « tenue pour l'émanation même du *désir d'aimer et d'être aimé* en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance²¹³ », il identifie son émotion à l'« *objet invisible mais présent* sur quoi se centre l'intérêt de la figure et que ces mains tiennent ou soutiennent²¹⁴ ». Si dans la scène de Godard, l'objet est tantôt l'alto tantôt le corps de Joseph, l'emphase du geste excède ostensiblement l'objet autour duquel il tourne comme pour en désigner l'ailleurs, la « douloureuse ignorance » du désir. En dehors du parallélisme des gestes de la musique, tantôt saccadés, tendus et dissonants, tantôt lents, tenus, et harmonieux, et des mouvements de l'histoire d'amour, ce mouvement circulaire semble exemplaire du lyrisme du mouvement du film, où plus que la résolution c'est le flux et les sens dans lesquels vont la dynamique qui priment, comme figuration du jeu de ce qu'on l'on serre contre soi et qui nous échappe. En cela on peut réinterpréter les plans de circulation automobile comme image des flux, qui recouvrent certes la part négative de la circulation de l'argent et du trafic comme « combine », mais aussi le flux des passions comme images des « transports » dans la polysémie amoureuse et citadine du terme que lui donne Godard. Ces images semblent ici, comme l'écrit Rancière à propos de la *Chinoise*, proches du « procédé surréaliste de littéraliser de la métaphore²¹⁵ », tout en portant en soi une positivité de la sensation, celle de la ville et du flux, qui en fait alterner la violence et la douceur.

²¹¹ *Ibid.*, 00:39:24. Voir les deux séries d'images dans les annexes, p. 49.

²¹² A. Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, photographie de la statue p. 695.

²¹³ *Ibid.*, p. 698.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ J. Rancière, « Le rouge de la Chinoise, politique de Godard », *La fable cinématographique*, p. 189.

Enfin, l'idée de répétition du geste peut être étendue au geste du montage, qui joue de la réintroduction de mêmes plans, en en faisant varier la modalité d'apparition. Dans *Prénom Carmen*, on observe un mouvement qui fait circuler certains plans dans le montage, comme le retour d'une vague. C'est le cas dans une des premières séquences de la maison de Trouville : entre deux plans de la mer, un plan sur le visage de Carmen est inséré sans le son synchrone²¹⁶, Carmen articule des mots et l'on entend le bruit des vagues – ce à quoi fera référence Joseph à la fin en disant à Carmen « c'était pas ta vraie voix, y avait pas le son de la mer avec » –, ainsi qu'un fragment de l'adagio du quinzième quatuor. Puis Godard monte de nouveau le même plan sur Carmen, qu'il prend avant et avec le son. On se rend compte qu'il s'agit du même plan lorsqu'on entend cette fois les mots articulés par Carmen qu'on avait pu deviner sur ses lèvres : « je vous attire » et, après le « oui » hors-champ de Joseph, « peut-être, moi aussi », et quand on reconnaît la main de Joseph qui entre dans le champ pour se poser sur l'épaule de Carmen. L'impression donnée de manière quasiment inconsciente à première vue est une rêverie du plan avant qu'il advienne, comme si le montage donnait l'idée d'un commencement qui se poursuit plus tard et accomplit la puissance qui y était contenue. De la même manière, le plan du ciel avec la lune reviendra en étant remotivé. Présent dans l'ouverture du film²¹⁷, il réapparaît à la fin de la séquence d'amour de nuit dans la maison. Ce retour lui fait acquérir une valeur intensifiée : de matière première dans l'ouverture du film, il constitue la seconde fois une grande respiration lyrique autour de la sensation de l'« aurore », comme s'il trouvait enfin sa place dans le canevas du film, au moment où les différents éléments s'accordent en jouant harmoniquement ensemble. Dans ce type de procédure apparaît la puissance de la répétition soulignée par Agamben : « la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. [...] Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible²¹⁸ ».

On voit comment aussi bien dans les motifs que dans les procédures de montage, le geste godardien joue de la répétition que Chklovski soulignait comme caractéristique du « cinéma de poésie »²¹⁹. En jouant du même et du différent, Godard manifeste une

²¹⁶ Voir annexes, p. 50.

²¹⁷ Voir annexes, p. 56.

²¹⁸ G. Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire, op. cit.*, p. 70.

²¹⁹ V. Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », *Textes sur le cinéma, op. cit.*, p. 60.

polysémie de l'image qui prend en charge la figuration des ambiguïtés des gestes qu'il montre dans la fiction.

4.2.2.2. *Allers-retours et bégaiement : de l'obstacle au franchissement*

La figuration du mouvement et sa conquête donne par ailleurs lieu à une réutilisation du motif de la répétition, mais comme bégaiement dans le montage, qui matérialise par le seuil de la coupure du montage, le dispositif général d'obstacles mis en place par un monde marqué par le régime de la séparation. Tout comme la matière du film s'organise autour de coupures, de raccords qu'il s'agit de construire ou bien de franchir, la figuration des mouvements des corps s'organise autour de seuils. Allers-retours des objets entre les personnages, allers-retours dans l'espace, impossible fluidité dont le montage porte la marque bégayante, tout comme le sera la parole de l'Isabelle de *Passion*, tous ces heurts sont signes d'une dénaturalisation du mouvement qui vise à en faire voir les ressorts et les empêchements, et donnent lieu à un lyrisme tantôt enthousiaste, tantôt pathétique.

Si dans les deux films, Godard utilise abondamment le motif de la fenêtre, dans *Prénom Carmen*, celle-ci apparaît comme personnage à part entière, à la fois comme séparation entre les personnages et comme médiatisation de leur contact. Comme l'objet de relation en psychologie, elle sépare en même temps qu'elle relie, figurant un état de la relation. C'est ce que matérialise une scène dans la maison à Trouville, où dans un ballet général entre rapprochement des corps et violence du repoussement, Joseph et Carmen se renvoient la porte-fenêtre à la figure, dans un mouvement d'aller-retour que rappellera la gifle réciproque dans la chambre d'hôtel, avant la scène de la douche²²⁰. Cette figure rappelle sur un mode négatif le geste sportif de « renvoyer la balle », analogie qu'utilise Godard pour parler des relations humaines : « c'est comme quand on se quitte, on dit : « explique-toi au moins, [...] fais un geste, renvoie la balle quoi²²¹ ». Là encore, si le geste est signe de collaboration ou de prise de contact, il peut aussi apparaître comme fin de non-recevoir lorsqu'il est violent et définitif. La médiation apparaît alors dans ses deux faces, de lien et séparation, comme le formulait pathétiquement la phrase de *Sauve qui peut (la vie)* : « on a envie de se toucher mais on n'y arrive qu'en se tapant l'un sur l'autre ». L'image de l'Oncle Jean éprouvant par le

²²⁰ Voir annexes, p. 50.

²²¹ « La star, c'est le film », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 586.

contact avec les objets sa présence au monde en était également une figuration. Comment éprouver l'amour, dans les deux sens du terme, et comment créer le contact, sans en passer par la violence ?

Le motif de l'aller-retour acquiert par ailleurs une importance croissante dans les déplacements des corps au long du film. Présent dès la première séquence de la maison de Trouville, il se généralise dans les scènes à l'hôtel Intercontinental, et en particulier celle où Joseph poursuit Carmen qui dit vouloir dormir et qui passe d'un espace à l'autre, se couche, se relève, avant d'aller se doucher : si les déplacements incohérents semblent pouvoir porter au début le mouvement de l'approche amoureuse, ils deviennent ensuite la figure de l'enfermement dans une chambre qui ressemble à une cage. À ces déplacements incessants, les plans fixes de Joseph se laissant tomber assis, dans les dernières scènes, opposeront une image de fatigue et d'abandon. De l'aller-retour heurté comme contact à l'aller-retour incohérent comme perte de direction, en passant par l'aller-retour de la gifle comme manifestation de la crise, c'est bien par la sensation charnelle donnée par les déplacements des corps dans l'espace que se donne à voir l'enjeu de l'élaboration des relations.

Dans le montage, si l'on a vu la répétition de certains plans comme pouvant amener à la fois une remotivation évolutive, on observe un autre motif que, pour reprendre Deleuze, nous appellerons le bégaiement²²². Si le philosophe en fait une définition du style comme travail véritable de l'écrivain qui « [fait] bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif et non plus une affection de celui qui parle²²³ », il serait possible d'englober sous ce concept les motifs que nous avons vus précédemment. Mais il nous semble que Godard en donne une incarnation particulièrement littérale dans les deux films, sous la forme de ce que nous nommerons les « faux-raccords lyriques²²⁴ ». Avant d'en donner quelques exemples, il faut

²²² G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 135 et suiv., repris dans *Dialogues*, avec Claire Parnet, op. cit., p. 10, où Deleuze cite d'ailleurs en exemple Godard.

²²³ G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 135.

²²⁴ On trouve l'expression sous la plume de Barthélémy Amengual dans son article de 1967, « Jean-Luc Godard et la remise en cause de la civilisation de l'image », art. cité, p. 141. Dans le chapitre sur *Les carabiniers*, il énumère les types de raccords eisensteiniens employés par Godard : « ...le montage intellectuel (un soldat salue un artiste), le montage harmonique (les séquences sont « réparties » en séries selon les thèmes, la plastique, le climat affectif), le contrepoint audio-visuel (partout où les bruits de la guerre ne « jouent » pas, c'est le leitmotiv musical), le faux-raccord dramatique (les moutons, le viol), le faux-raccord lyrique qui dilate le temps (la fille qu'on décoiffe en plan moyen est encore coiffée en plan rapproché). » Nous reprenons cette expression en en conservant l'insistance sur la valeur expressive de la perturbation de la temporalité.

souligner que pour Deleuze, le bégaiement est ce qui travaille la langue plutôt que la parole :

Tout dépend plutôt de la manière dont on considère la langue : si l'on extrait celle-ci comme un système homogène en équilibre ou proche de l'équilibre, défini par des termes et des rapports constants, il est évident que les déséquilibres ou les variations n'affecteront que les paroles (variations non-pertinentes du type intonation...). Mais si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer, sans se confondre pourtant avec la parole qui n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres ou ne prend qu'une direction. Si la langue se confond avec la parole, c'est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue²²⁵.

Il y a dans ce passage plusieurs points de contact particulièrement frappants avec le « style », au sens deleuzien, de Godard. D'une part la distinction faite entre la parole et la langue, que nous rapprochons de l'interrogation godardienne sur ce qui vient avant le nom : ce que Deleuze nomme langue peut correspondre à ce que Godard nomme lui parole au sens de la « parole poétique » de Deleuze, c'est-à-dire une matière et non pas seulement une « position variable parmi d'autres ». Pour nous, c'est bien le langage comme matière que Godard travaille, de la même façon que l'image comme matière. D'autre part, cette « parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation » apparaît comme une formulation de ce que nous dégageons chez Godard comme lyrisme du mouvement, de la « ligne de fuite²²⁶ » et de la multiplicité dynamique.

Dans *Sauve qui peut (la vie)*, plusieurs raccords ostensiblement faux se présentent comme de véritables bégaiements du montage. Dans la même scène, l'enchaînement entre un plan et un autre ne se fait pas dans la continuité mais dans un chevauchement temporel : le deuxième plan fait ainsi revoir et réentendre la fin de celui qui précède. Dans la scène de discussion entre Isabelle et sa sœur par exemple, le retour au plan sur Isabelle après le contrechamp sur sa sœur raccorde en reprenant la dernière réplique « Mais quoi alors ? »²²⁷. Tout se passe comme si les deux plans ne jointaient pas, qu'on recollait grossièrement les deux morceaux sans prendre la peine de gommer l'écart entre eux. La procédure exhibe l'artificialité du champ-contrechamp. À plusieurs reprises, ce procédé provoque une répétition des mêmes éléments, en l'occurrence des mêmes répliques, produisant une dialectique qui matérialise la frontière perceptive : on entend la même chose mais différemment.

²²⁵ G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 136.

²²⁶ G. Deleuze, *Dialogues*, op. cit., p. 10.

²²⁷ *Sauve qui peut (la vie)*, 00:51:11.

Dans *Prénom Carmen*, Godard systématise cette logique de faux-raccords. Au lieu d'être elliptiques ou illusoirement continus, ils apparaissent comme des augmentations, des retours en arrière débouchant sur la poursuite de la scène. À la fin du film, ces faux-raccords prennent une importance fondamentale notamment dans leur utilisation en harmonie avec le son et notamment avec le faux-raccord musical, qui leur fait acquérir une puissance lyrique démultipliée par l'accentuation dynamique de la sensation donnée par l'image. Ici, la logique du faux-raccord bégayant semble rejoindre la formulation deleuzienne de la parole poétique comme effectuation d'une puissance. Le retour en arrière, comme si l'on appuyait sur la touche arrière d'un magnétophone ou d'un magnétoscope, pour revoir et réentendre, mais différemment, incarne alors l'essence dynamique du lyrisme godardien dans sa « sagesse de la surface ». Si le plan où Carmen relevait la tête, après l'étreinte à terre avec Joseph au début du film était construit déjà sur ce faux-raccord reproduisant de manière intensive le geste, les dernières scènes dans l'hôtel entre Carmen et Joseph en sont exemplaires. À partir de la séquence ouverte par *Ruby's arms*, un changement du système de raccord sonore survient : alors que de façon générale, les blocs musicaux étaient traités de façon unitaire, la chanson de Tom Waits donne lieu à un certain nombre de coupes qui renchaînent la musique en faux-raccord. Dans un premier temps, la musique est traitée comme musique de fosse, dans la scène de la main sur le téléviseur, puis au moment où Carmen revient et que les deux personnages s'embrassent en gros plan dans l'unique moment de baiser hollywoodien du film. La musique est alors continue sur les raccords image. À partir du moment où Carmen demande à Joseph de la laisser, la musique est utilisée en alternance en son *in* et en musique de fosse. Les raccords image donnent alors systématiquement lieu à des faux-raccords au son, où sur le même modèle que les bégaiements que nous avons vus à l'image, le second plan sonore débute avant la fin du premier. La sensation donnée est celle d'un patinage qui produit un lyrisme pathétique. Le troisième faux-raccord, avant que la réplique de Joseph « faut qu'on se parle » n'entraîne une coupe dans la chanson, propose quant à lui non plus le faux-raccord bégayant, mais un fondu enchaîné, qui redouble ostensiblement la discontinuité. Cette logique aboutit alors à la fin de la scène à l'irruption d'une autre musique, le premier mouvement du seizième quatuor, qui se mêle à *Ruby's arms*, parfois dans une alternance exclusive, parfois dans une superposition. Le final de cette montée intensive de la déstructuration logique de la musique en même temps que de sa

valeur expressive est enfin le geste de Claire en gros plan, dont la levée de l'archet, entraîne l'extinction totale des deux musiques. Du faux-raccord ostensible à l'illusion magique, on voit ainsi un tour de force qui opère un chassé-croisé entre distanciation et spectaculaire : Godard donne à croire à l'illusion dans ce qui est le plus artificiel, la conjonction entre une musique de fosse et un plan muet, et fonde par ailleurs une positivité sensible sur la construction d'un artificiel au sein d'une continuité apparente.

Cette logique se retrouve enfin dans la séquence de clôture du film, dans une généralisation des raccords a-musicaux, qui interviennent non plus seulement au moment des raccords image, mais à l'intérieur d'un même plan : sur le plan du quatuor, les deux derniers mouvements du seizième quatuor se mélangent et s'intercalent, et ce magma sonore se poursuit sur le plan de Claire renonçant à jouer. Dans cette séquence, le faux-raccord musical et le faux-raccord image sont utilisés ensemble. Les deux plans de Joseph dans l'encoignure de la porte, enchaînés en raccord dans l'axe, produisent la répétition du même mouvement de l'acteur baissant la tête, et le plan montrant Claire qui abandonne sa partition en pleurant semble être le même que le plan précédent qui la montrait immobilisée dans son geste, à la différence qu'il est pris plus tard. Cette séquence se construit ainsi sur l'utilisation expressive du faux-raccord qui ralentit la progression, dilate et perturbe la perception temporelle, ce qui a pour effet de provoquer une intensification de la sensation donnée par les différents éléments, et par leur discontinuité elle-même. C'est ainsi la sensation du passage qui est survalorisée par le système du montage, et en particulier de la « difficulté » de ce passage, en accord avec le titre donné par Beethoven au dernier mouvement du quatuor : « la décision difficilement prise ».

Si le faux-raccord lyrique incarne une torsion expressive qui s'installe dans le moment difficile du franchissement dans *Prénom Carmen*, on peut y reconnaître une modalité de ce que Deleuze relevait en écrivant : « Le but de Godard : “voir les frontières”, c'est à dire *faire voir l'imperceptible*²²⁸ ». S'il insistait sur l'interstice, il nous semble que l'on peut y trouver une figuration du passage de frontière. Le modèle poétique évoqué par Agamben nous semble alors pouvoir caractériser le lyrisme critique du mouvement godardien : « La seule chose qu'on peut faire dans la poésie et pas dans la prose, ce sont les enjambements et les césures. Le poète peut opposer une

²²⁸ G. Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990, op. cit.*, p. 66.

limite sonore, métrique, à une limite syntaxique. Ce n'est pas seulement une pause, c'est une non-coïncidence, une disjonction entre le son et le sens²²⁹ ». Le modèle géométrique que l'on a examiné dans l'étude des lignes de fuite des personnages, prenant en charge dans un mouvement d'abstraction la figuration des trajectoires existentielles au sein des champs de force du réel, est alors associée à cette figuration du passage de seuils, dans un lyrisme sensible. À la construction dialectique qui oppose à un lyrisme plein l'envers d'une critique par le négatif, se superpose ainsi la construction d'un lyrisme du mouvement qui, plutôt que de fixer un dernier mot de la déconstruction analytique, fonde sa puissance sensible sur une politique du déplacement et du franchissement.

4.2.2.3. - *Les arrêts de la dialectique : la question de la beauté comme terreur*

À ce travail de variation qui a recours à une dimension mouvante de l'image, Godard intègre un questionnement sur ce qui fait arrêt à ce mouvement et qui bloque toute possibilité de dialectique. Autour du motif du seuil en tant que tel, conçu non comme frontière mais comme point d'observation, la problématique se déplace à un plan perceptif : la question éthique de « ce qui nous regarde », selon la formule récurrente de *Sauve qui peut (la vie)* est posée cinématographiquement à la fois du point de vue d'une puissance de l'image comme « terreur », et d'une puissance du regard comme question. Comme l'écrit Scarpetta à propos de *Sauve qui peut (la vie)* :

[Le film] n'implique pas "un" regard, mais *des* regards. Il y a le regard-vidéo, tremblé, décomposé, et le regard-cinéma, massif et articulé. Le regard frontal et le regard qui fuit [...]. Il y a des regards enchaînés, étalés, et des regards segmentés, discontinus. Des regards dans le vide, et des regards flottants, et des regards-parcours²³⁰.

On a constaté en effet dans nos deux films une récurrence à la fois des images de personnages sur des seuils, et de gros plans montrant leur regard muet sur une scène. Joseph dans *Prénom Carmen* et Isabelle dans *Sauve qui peut (la vie)* apparaissent chacun dans la position du spectateur qui regarde à la porte²³¹. Plus que leur vision subjective, c'est la vision objective de leur regard qui fait image, renvoyant tantôt au flottement d'une attention désespérée à ce qui échappe dans le cas du premier, tantôt à une situation d'extériorité impassible dans le cas de la seconde. Les gros plans répétés

²²⁹ G. Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire, op. cit.*, p. 72.

²³⁰ G. Scarpetta, « Le regard-Godard », *L'impureté, op. cit.*, p. 131.

²³¹ Voir annexes, p. 51.

sur les regards de Nathalie Baye dans *Sauve qui peut (la vie)*²³², complètent différemment le *leitmotiv* : à chaque moment où son personnage est déplacé et découvre un nouveau monde, la scène se conclut ou se centre sur l'image du regard. À l'imprimerie, après le plan sur les mains de Piaget, les plans restent centrés sur Nathalie Baye jusqu'au gros plan sur son visage qui observe, le regard tourné vers l'extérieur dans une posture de découverte. À la ferme, devant le spectacle obscène de l'agricultrice, la scène se conclut en revanche sur ses yeux baissés qui se détournent de la scène. Le choix d'axer le plan sur l'observateur plutôt que sur la scène observée semble figurer alors comment se constitue la relation d'un corps à un espace physique et la question éthique qu'elle contient : est-ce que cela me regarde, est-ce que j'ai quelque chose à faire là ? L'insistance de Godard à isoler le gros plan de regard constitue alors un traitement matérialiste d'une question éthique : c'est l'escamotage ou du moins la mise au second plan du contre-champ par rapport au champ que constitue le regard qui recentre l'image sur la situation en équilibre du regard, ni d'un côté ni de l'autre, et dont l'intériorité est indéfinissable. Dans cette situation de seuil d'observation, la mise en scène choisit alors d'insister sur la question plutôt que sur le dernier mot d'une réponse. Le moment le plus insistant sur ces regards sans réponse est le plan du visage d'Isabelle, mangé par l'ombre, lorsqu'elle rencontre Paul devant le cinéma. Un ralenti décompose le balayage produit par le passage du corps de Paul devant elle, ne laissant plus apparaître finalement qu'un œil, obstinément fixé sur Paul, dans une impassibilité qui ne permet aucune lecture psychologisante du regard. Que se passe-t-il quand on voit, que voit-on ? La question est posée de manière abstraite par la décomposition de la scène, à la manière de Marey, comme si Godard tentait l'analyse physique d'une opération perceptive. Ce traitement reporte alors l'analyse de l'opération chez le personnage, en termes psychologiques, à la sensation de l'opération chez le spectateur lui-même. Voir quelqu'un regarder²³³ n'organise plus ici une interaction entre deux personnages en champ-contrechamp, mais suscite l'incidence du regard du spectateur sur la perception donnée à voir. La question posée par *Sauve qui peut (la vie)* s'adresse alors au spectateur dans ses variations : si lorsque Denise disait à Paul, « ça ne te regarde plus », il y avait quelque chose d'une prise d'indépendance et

²³² Voir annexes, p. 35.

²³³ On peut rapprocher cette figure de la théorie du montage fondée sur le raccord regard développée par Godard dans son texte de 1956 « Montage mon beau souci » (repris dans *JLG par JLG, op. cit.* p. 92-94), et que commente G. Didi-Huberman dans *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 38 et suiv.

d'un refus du droit de « regard » comme instrument de pouvoir de la part de Paul, le « ça ne nous regarde plus » de son ex-femme devant sa mort, scelle un détournement terrible des yeux et le refus d'envisager la puissance du regard comme acceptation d'un monde commun. Le film semble alors se tenir entre les deux, entre une résistance à la manière dont une image s'impose, et la nécessité d'aller y regarder quand même de plus près. Dans la scène des gifles de la gare, le regard de Denise sur la scène maintient alors l'ambiguïté d'un regard-caméra : le plan la montre à la fois observer la scène et le spectateur, englobant ce dernier dans la problématique du « ça nous regarde » devant la scène de violence.

La grande difficulté du regard se formule également dans la question de la beauté comme terreur, que Godard repose en citant Rilke, sur un gros plan du visage de Carmen dont la très grande beauté apparaît comme possible archétype d'un sublime en cinéma. La citation « La Beauté est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter²³⁴ », évoque les deux faces d'une même image, dont un versant est jouissance et l'autre effroi et écrasement. La beauté comme image immobile qui n'appelle que la contemplation est ainsi le contrechamp de l'arrêt dialectique que propose la focalisation sur l'opération pure de perception à travers les plans de regards. Mais alors que les regards posent la question sans réponse de comment ce qui est vu est vu, la beauté est dangereuse car elle ne pose aucune question, elle s'impose, elle écrase et laisse sans voix. La beauté est ainsi anti-discursive, d'une manière qui peut être créatrice, mais aussi autoritaire. Dans la glose qu'il propose de la problématique de la beauté traitée par Godard dans les *Histoire(s) du cinéma*, Jacques Aumont propose d'abord une compréhension métaphysique de cette « valeur équivoque » de la beauté en lien avec la mort, que désigne le cinéma comme art du passage du temps : « Les Romantiques mêmes, dont Godard est souvent l'héritier, n'ont su faire du beau qu'une valeur lumineuse, trop vite assimilée à la vérité. Ce que découvre Godard [...] c'est que le beau, à raison exactement de sa proximité avec l'érotisme, a partie liée aussi avec la mort²³⁵ ». Puis, il déploie sur le plan de l'esthétique la cristallisation sur la figuration de la femme de la recherche de la beauté en art : « En concurrence avec la version terroriste

²³⁴ Rainer M. Rilke, « Première élégie », *Les Élégies de Duino*, Lausanne, Mermod, 1958, p. 11, traduction d'Armel Guerne : « Car le beau n'est rien autre que le commencement du terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore ; et si nous l'admirons, et tant, c'est qu'il dédaigne et laisse de nous anéantir. » (« *Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, / uns zu zerstören.* »)

²³⁵ J. Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 30.

et terrorisante d'une beauté divine au pouvoir d'annihilation, Godard maintient [...] une autre version [:] le cinéma partage le sort des autres arts de la représentation qui a attaché la beauté à la figuration des femmes²³⁶ », parce que l'image du beau était image de l'« altérité absolue²³⁷ ». Or au lieu « de les exalter [les beaux corps], il en a fait de la chair à désir, il les a pornographiés [...]. Le cinématographe, l'art de la vue et de la lumière, aurait pu diriger son effort consciemment vers la mise en forme du regard comme désir, comme levée du secret des beaux corps ; or quand le cinéma a parlé de désir, il l'a séparé de cet effort de symbolisation de la beauté²³⁸ ». Pour échapper à la pornographie dans l'image de la femme et du beau, il faut alors un détour, celui d'un art qui se fonde sur l'« impur » au sens de Bazin, et dont la poétique, fondée sur le passage du temps, ne se construit pas seulement sur la beauté mais sur « la douleur du désir de posséder la beauté²³⁹ ».

La question du désir nous fait revenir au lyrisme, avec lequel nous en avons posé l'analogie formelle, comme poétique non pas de la propriété – celle de la subjectivité de l'énonciateur ou de la capture de l'image immobile – mais du mouvement, épousant la dynamique de la construction de l'image dans la vision. Lorsqu'Aumont, reprenant Warburg, souligne l'invention par Godard d'une nouvelle forme pathique qui « ne déguise pas l'émotion entièrement sous la fiction et les personnages, mais fait saillir une énergétique pure²⁴⁰ », il nous semble que l'on peut rapprocher cette qualité de l'essence de son lyrisme, qui tente de conjurer la tendance romantique pointée par Aumont d'identifier rapidement la beauté à la vérité, en refondant un lyrisme du beau sur le détour, sur la dynamique au sens de la « puissance de bifurcation et de variation » que mentionnait Deleuze à propos du style, sur la rupture du consensus provoqué par la beauté. La puissance pathique était également relevée chez Hölderlin par Adorno, dans le maintien de la césure et du traitement des mots comme vestiges, en opposition avec une conception idéaliste d'un accès aux essences par les phénomènes terrestres. Le « pathos de l'idéalisme » qu'identifiait Adorno était produit par la conscience de l'illusion que pouvait représenter l'idée d'une immédiateté de la langue. Ce matérialisme nous invite à compléter la compréhension métaphysique de la citation de Rilke par une compréhension politique chez Godard, celle du potentiel

²³⁶ *Ibid.*, p. 87

²³⁷ *Ibid.*, p. 90

²³⁸ *Ibid.*, p. 93.

²³⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

devenir fasciste des images, la « terreur » comme totalitarisme, que l'on trouvera développé dans les *Histoire(s) du cinéma*, à travers notamment la séquence sur le « montage-fusil » de Riefenstahl. C'est la question posée par le lyrisme dans son rapport avec la critique : comme seule puissance d'adhésion, il porte en germe une terreur, frappant d'enthousiasme le spectateur dans une déliaison des affects et des opérations de pensées. La seule façon de conjurer cette menace est d'intégrer à la structure même du lyrisme tout ce qui rompt l'apparence d'unité, d'homogénéité naturelle, et permet de verrouiller le consensus entre l'image et son sens. Or c'est exactement ce que fait Godard.

En effet, si le gros plan de Carmen qui supporte la citation de Rilke, brille, dans sa qualité intrinsèque et sa durée, d'une beauté d'astre solitaire, il n'est pourtant pas qu'une entité solitaire, unique et absolue. Le tour de force de Godard, c'est de le réutiliser : après avoir pointé le point d'équilibre précaire et dangereux de cette beauté, il renchaîne la même image différemment. Du statisme de l'astre solitaire, l'image repasse dans l'espace commun. Ce n'est alors pas un hasard que cet enchaînement se fasse justement par une succession de raccord regards. Dans un enchaînement de plans fixes²⁴¹, on passe ainsi de Claire tournant la tête vers la droite à Joseph à la porte, regardant à gauche puis baissant les yeux dans un raccord dans l'axe plan taille-plan rapproché. Puis, en plan serré, Carmen tourne la tête vers la droite, avant que l'on voit l'Oncle Jean, yeux baissés puis levés vers la droite. Le plan sur Carmen revient enfin boucler la scène. Cette succession de regards produit un arrêt suspensif dans le temps de la scène, isolant certes un moment de basculement dans le drame, avant la fusillade finale, mais fixant également une configuration perceptive, dont les nombreux yeux baissés donnent également une image intérieure. En fait, si la continuité des raccords est assurée en partie par la musique qui à ce moment s'émancipe des obstacles que l'on a pu examiner précédemment, les plans apparaissent déconnectés, comme si les raccords regards étaient purement artificiels. On perd la compréhension de l'espace pour se concentrer sur l'opération de montage, qui est le véritable geste lyrique : le renchaînement de ce qui dans l'action du film s'est totalement désarticulé, l'amour, le tournage rêvée de l'Oncle Jean. La composition apparaît alors comme un état de dilatation, mais cette fois-ci statique, dégagée de l'enjeu du mouvement au profit de l'image fixée d'un équilibre. Si l'équilibre entre l'image et la musique fonctionne alors

²⁴¹ Voir annexes, p. 52.

positivement, c'est une image aporétique des corps qui apparaît, dans une impossible relation des uns par rapport aux autres, et dans un retrait en soi-même face à cette impossibilité. Le montage touche alors ce qu'écrit Aumont du cinéma : « Sa fatalité éthique c'est d'avoir à ce point coïncidé avec une définition du désir qui l'attache à une conception douloureuse de l'exercice du regard²⁴² ».

Il nous semble peut-être que se constitue ici une des pierres d'achoppement de la dialectique pour Godard, dans une version pathique de l'image, qui ne sort de la menace de la terreur que dans un suspens sur l'affection de l'opération perceptive. Dans le traitement cinématographique matérialiste de la question éthique : cela me / te regarde-t-il ?, le balancement entre l'interrogation sur ce que les images nous font et celle sur notre façon de regarder est contraint par plusieurs menaces, celle de la pornographie, celle de la terreur, qui ne se résolvent que par la poursuite du mouvement. Comme le soulignait Scarpetta, la recherche avant-gardiste de l'« image vraie » apparaît désormais impossible, marquée au sceau du négatif et du discrédit du lyrisme par la catastrophe moderne. En effet chez Godard persiste toujours en contrepoint le versant mélancolique de la menace de l'anéantissement, qui provoque une version dégradée et nihiliste, ou pour reprendre le mot de Scarpetta « dévoyée », de la dialectique de la surface que nous avons examinée.

4.2.3 Le désenchantement post-révolutionnaire : le « destin ironique²⁴³ » de la dialectique

Dans un passage sur *Notre musique*, Jacques Rancière emploie l'expression de « destin ironique de la dialectique » chez Godard pour pointer le tournoiement dans lequel « la parole et l'image confrontent rageusement leur pouvoir de dénoncer sans fin et leur impuissance à trancher jamais²⁴⁴ ». Il développe en écrivant : « La dénonciation des stéréotypes de l'image leur soustrait leur pouvoir de parole. Elle le rend à la voix souveraine qui organise la confrontation sans fin entre les lieux communs du discours et la brutalité des images qui les interrompt, entre les stéréotypes visuels et la parole poétique qui en creuse l'évidence²⁴⁵ ». Ce jugement peut être rapproché de la façon dont Didi-Huberman pointait dans l'opération de « désautorisation » chez Godard un repli

²⁴² J. Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 97.

²⁴³ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 124.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 123.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

dans la figure autoritaire du *no comment*. Si Rancière caractérise comme « ironique » cette impression d’une mise en mouvement d’éléments finissant par faire du surplace et par tourner sur eux-mêmes, on peut y voir surtout la poussée du négatif en en distinguant deux formes différentes : une version ricanante qui fait planer le masque d’un certain cynisme, et une version douloureuse qui scelle la mélancolie romantique par l’image d’un gouffre indépassable. On retrouve également un écho baudelairien du romantisme tardif, associant le rire et le pathétique. Ce que relève le poète, « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l’esprit, comme les discordances aux oreilles blasées²⁴⁶ », semble pouvoir s’appliquer à une tournure godardienne qui noue le « coup d’œil individuel » et la « tournure d’esprit satanique²⁴⁷ », dans lesquels Baudelaire voyait les « deux qualités littéraires fondamentales ». Dans cette voie, se pose alors la question d’une nouvelle modalité d’un lyrisme confrontant toujours la critique au risque de son annulation, celui d’une mélancolie qui brise perpétuellement l’élan de la croyance, et celui d’un désespoir qui, contrairement à la poétique de Celan que nous avons évoquée, s’arrête à la diction de ce désespoir par les désignations tautologiques de l’absurde, du grotesque, de l’obsène. Au-delà de la problématique eschatologique de l’image godardienne au plan métaphysique, c’est bien le plan politique de la fin de l’horizon révolutionnaire et du discours idéologique que nous semble questionner cette dynamique aspirée par la négativité.

4.2.3.1. *La dégradation cynique*

À plusieurs reprises, Godard semble pousser l’enchaînement de ses images vers un nihilisme grinçant. Quoi qu’il dise « je n’aime pas l’humour, je n’aime pas la satire », le ton du cynisme se substitue parfois aux calembours légers. On observe alors une sorte de principe de dégradation, qui intervient en particulier autour des thématiques de l’avant-garde, comme le souligne Guy Scarpetta :

Ce qui frappe dans les films récents de Godard, c’est la façon dont certains thèmes canoniques de l’avant-garde (l’inscription du travail, la crise de la représentation, etc.) ne sont ni abandonnés, ni “dépassés”, mais, plus exactement, *dévoqués* ; c’est la façon aussi, dont ce dévoiement permet de sortir de toute position d’innocence (et il y a une innocence d’avant-garde aussi bien qu’une innocence académique) [...] ²⁴⁸.

²⁴⁶ C. Baudelaire, « Fusées », *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 661.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 658.

²⁴⁸ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 43.

Plusieurs procédures que nous avons pointées semblent confirmer cette analyse : le traitement du travail au prisme de la dépense et du luxe, celui de la crise de la représentation à la lumière post-moderniste du travail des simulacres, la mise en question de l'idéologie à travers le statut dénaturalisé du discours, en particulier à cause de la citation, et enfin la retour sur la question du rapport entre les sexes par la critique du double puritanisme académique et avant-gardiste. Si comme nous l'avons vu précédemment, un véritable réinvestissement critique de ces thèmes est effectué, il nous semble qu'on ne peut évacuer une tentation de la pirouette chez Godard, au sens d'un mauvais esprit qui abandonne devant la difficulté, et qui pose question non pas de manière seulement morale, mais aussi esthétique et politique.

On peut par exemple ajouter un thème avant-gardiste à la liste de Scarpetta, celui de la jeunesse, qui fait l'objet d'une thématisation négative. Les déclarations de l'Oncle Jean dans *Prénom Carmen* parodient ainsi l'image de la jeunesse comme fer-de-lance du monde nouveau : « Quelle bande d'ordures ces jeunes, ils ont pas inventé la cigarette, pas le blue jean, rien ». À la réponse un peu bête de Jacques : « Ils ont inventé le chômage », il oppose « Pas vraiment. En tout cas ils l'ont pas cherché ». Le travail des jeunes est ainsi thématisé comme inauthentique et paresseux, dans une parodie du discours réactionnaire du type « c'était mieux avant » qu'appuie en creux la référence à Van Gogh comme figure d'une véritable recherche en art. Cette parodie a un versant sérieux, puisque l'esthétique de Godard se nourrit en partie de la référence à un âge esthétique classique et d'une réappropriation « d'une longueur d'onde culturelle ancienne²⁴⁹ » par opposition à l'obsession de la table rase de l'avant-gardisme, mais elle a également un versant aporétique puisqu'elle se borne à une formulation négative en forme de boutade absurde. Cette dernière rappelle la plainte du vieux directeur de théâtre opposé à la nouvelle génération dans *Les Enfants du Paradis*²⁵⁰ : « La nouveauté... Mais c'est vieux comme le monde la nouveauté ! ». On peut se demander alors la distance qu'entretient ici Godard à son discours, entre une bougonnerie auto-ironique qui réactive le discours eschatologique de la mort du cinéma, et une aigreur réelle devant les temps télévisuels. On peut ici repérer la dimension de syllogisme qu'analyse Didi-Huberman dans certaines procédures de citation et de montage chez Godard²⁵¹.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Marcel Carné, *Les enfants du paradis*, 1945.

²⁵¹ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 13 et suiv.

Outre la jeunesse, l'idéal de la justice, autre thématique de l'avant-garde, est également parodié dans le procès carnavalesque de Joseph. Le discours de l'avocate combine sur un fil précaire la boutade qui tombe juste – « la société ? la société générale oui ! » – et le ridicule général amené par le sur-jeu de l'actrice. Face à elle, apparaît comme complémentaire le jeu rhétorique citationnel des autres personnages autour du *Livre des Proverbes*. La confusion de tous les discours dans la parodie oblitère significativement tout enjeu thétiq ue de la scène, marquée au sceau de la bouffonnerie.

Dans ces deux exemples, c'est du statut ironisé du discours que provient l'ambiguïté : ce que Scarpetta relevait en écrivant « rien n'est jamais purement thétiq ue », ne prend plus ici l'aspect dynamique que produisait le discours citationnel en permettant une déhiérarchisation des éléments discursifs pour en provoquer la rencontre et le jeu, mais au contraire produit un effet de généralisation, par l'écrasement du sens sous le second degré de la dérision. La seconde manière semble témoigner alors d'un retour de la subjectivité mais sous une forme surplombante, là où dans le premier cas cette dernière s'effaçait devant les matériaux.

Enfin, la sphère sensible des rapports d'amour et de désir porte aussi la marque d'un travail de dégradation qui se fonde tantôt sur des ressorts burlesques, tantôt sur une sorte de désaffection froide et triste. C'est le cas notamment d'un versant pessimiste du traitement de la beauté et de la sensualité dans la figuration du corps. Aussi bien la scène des toilettes dans *Prénom Carmen* que la scène de la ferme dans *Sauve qui peut (la vie)*, devant laquelle Denise baisse les yeux, ou encore la chaîne sexuelle, présentent certes une critique positive, mais ce qui reste dans l'image, ce sont des corps dégradés : la solitude de la jeune agricultrice, coincée dans son travail à la ferme et ne trouvant d'érotisme que non humain, l'« attitude régressive des hommes²⁵² » incarnée par Villeret, l'impossibilité de trouver la jouissance que figure le spectacle machinique dés-érotisé de la chaîne. Si, malgré tout, des « moments sensuels [...] semblent surgir d'une débâcle sexuelle de fond²⁵³ », il n'en reste pas moins le tableau cynique de l'amour physique comme contrat, qu'il soit prostitution véritable pour Isabelle ou prostitution symbolique, comme dans la scène où Jacques donnent des billets à Carmen dans la chambre d'hôtel « tiens c'est pour toi ». La difficulté, que l'on retrouve aujourd'hui

²⁵² *Ibid.*, p. 47.

²⁵³ *Ibid.*

comme enjeu dans les nouvelles théorisations féministes²⁵⁴, est de sortir à la fois de la morale bourgeoise et de la morale révolutionnaire qui en recoupe parfois le dégoût du sexe. Enfin, il s'agit également de se libérer de la prolifération pornographique. Mais comme le souligne Rancière en écrivant que « la dénonciation des stéréotypes de l'image leur soustrait leur pouvoir de parole²⁵⁵ », comment faire pour briser d'un coup ces trois empêchements sans évacuer toute tentative d'image ? Si Godard y parvient parfois comme nous l'avons vu par exemple dans le traitement de la problématique de la beauté comme terreur, le versant complémentaire de ce difficile équilibre est un tropisme vers l'obscénité. Ayant valeur de scandale, l'obscénité relance à la fois la mise en question des normes morales et celle de la relation éthique de l'image au réel, mais au risque de s'abîmer dans l'impasse. Souvent liée à la question pornographique, elle est utilisée par Godard au delà de la représentation de la sexualité, qui n'intervient quasiment jamais de façon frontale. C'est une obscénité sans sexualité, ou alors une sexualité atrophiée, que Godard semble présenter comme horizon aux rapports humains et à l'image en régime télévisuel. Il en fait alors une métaphore qui associe la thématique excrémentielle aux images obscènes, et qui contamine également les discours idéologiques. On la retrouve en effet dans le petit discours sur le capitalisme moderne que Godard tient à l'infirmière au café :

Est-ce que vous pouvez me dire quelle est la nature de la crise actuelle ? On vit dans des *économies de merde*, des économies qui produisent des déchets. Le capitalisme classique avait pour mission de produire le meilleur des biens possibles. Dans le monde moderne aujourd'hui c'est pas possible de faire des bénéfices puisque y a la formidable puissance des machines. Les machines se sont mises à produire des biens qui correspondent à aucun besoin depuis... les bombes atomiques jusqu'aux gobelets en plastique. Personne n'a besoin d'une bombe atomique, ni d'un gobelet en plastique²⁵⁶.

On voit ici que la démonstration est plutôt assez pauvre discursivement par rapport à la critique que Godard développe par ailleurs dans le reste du film. Si la critique de l'amour au prisme de la prostitution avait une valeur heuristique parce qu'elle proposait des mises en rapports problématiques et non une analogie, la métaphorisation de l'économie et des relations humaines en général sur le mode de la

²⁵⁴ Nous pensons notamment au champ du féminisme pro-sexe et en particulier aux récentes tentatives d'analyse matérialiste du désir proposées par Morgane Merteuil « Le travail du sexe contre le sexe : pour une analyse matérialiste du désir », dans Félix Boggio Éwanjé-Épée, Stella Magliani-Belkacem, Morgane Merteuil, *et al.* (dir.), *Pour un féminisme de la totalité*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 387-403.

²⁵⁵ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit., p. 123.

²⁵⁶ *Prénom Carmen*, à partir de 00:55:20. Nous soulignons.

sexualité dégradée en obscénité apparaît comme dernier recours d'une fatigue désespérée.

L'envers de l'aspect constructiviste des deux films est ainsi un mouvement de dégradation qui semble aspiré par la négativité. La dénégation en est une autre figure. Comme coups d'arrêt qui heurte la parole, elle questionne mais sans ouvrir de voie. Dans *Sauve qui peut (la vie)* on observe une inflation des formules négatives qui arrêtent comme des couperets toute illusion d'un espoir, et noie ce dernier dans le magma de l'impossible. La formule « c'est pas ça la passion » vient notamment balayer chaque occurrence du mot pour en pointer le dévoiement dans le langage courant : « « ça m'a passionné », « c'est passionnant », « vous êtes passionné de sport ? ». La dénégation dénonce un affadissement du mot « passion » dans un espace sans lyrisme, mais fonctionne elle-même comme fermeture de l'espoir d'en retrouver la voie. Or elle tourne indistinctement entre les bouches de plusieurs personnages, d'abord Paul, puis Denise, puis Monsieur Personne, comme si seule la négative réunissait les points de vues et les prises de position. Mais la passion, elle, ne se trouve jamais. Ces formules négatives dressent une sorte de sort commun dans la misère. L'impossibilité générale d'en sortir constitue justement le *credo* que les souteneurs font répéter à Isabelle : « personne ne peut être indépendant : ni pute ni dactylo, ni bourgeoise ni duchesse ni serveuse », complété dans une hyperbolisation sadique et fétichiste par son collègue : « ni championne de tennis, ni collégienne, ni paysanne ». Si l'énumération concerne ici les femmes, nous sommes dans le règne du ni... ni..., sorte d'aplatissement qui ne permet ni le choix, le « ou bien... ou bien... », ni même la possibilité de penser l'alternative. La suite logique de ces coups de marteau discursifs advient dans une formulation paroxystique de la négativité, celle de la mort, qui se fait dans le film sous la forme de la blague de comptoir, image dégradée de la réflexion et de la communication. L'histoire drôle racontée par un client invisible à la prostituée « la bonne nouvelle c'est que vous irez au paradis, la mauvaise c'est que vous partez aujourd'hui », intervient non seulement en recouvrant le son de la conversation de Denise et Paul, dont les enjeux se noient dans ce final déceptif, mais n'amène comme réaction que la conclusion accommodante et blasée de son interlocutrice : « c'est des choses qui arrivent ».

Si pervertir l'optimisme de la dialectique et le positivisme de l'avant-garde politique est ainsi la brèche qui peut permettre un retour lyrique, celui du « coefficient

de sensualité²⁵⁷ » contre le puritanisme d'un côté et la pornographie de l'autre, mais également celui de la dépense et de la jouissance de l'art contre la distanciation, il semble que lorsqu'il est teinté d'humour noir, il fait signe vers la « confusion²⁵⁸ » que pointait Didi-Huberman, qui absorbe la pensée dans les formules rapides de la moquerie ou du désespoir. Le ton d'ironie cruelle se généralise alors pour teinter l'ensemble des discours et des gestes d'un soupçon d'inauthenticité. Elle n'est alors plus une force de frappe mais une malédiction qui empêche toute positivité. Mais ce pessimisme prend également une autre forme, dont l'immobilisme s'oppose à la spirale de la dégradation. La figure du trou noir apparaît comme aboutissement de la dépréciation sexuelle et comme point aveugle où le rire noir semble pourtant se transformer en un authentique pathétique où se retrouve peut-être une possibilité lyrique.

4.2.3.2. *Le trou noir*

La dimension eschatologique de la pensée de Godard a été souvent commentée²⁵⁹. Il nous semble que si elle s'accomplit parfois sous la forme de la mélancolie romantique, dont les *Histoire(s) du cinéma* en particulier porteront la trace, elle se cristallise dans nos films comme un point aveugle, qui n'est pas encore ressaisi comme « posture », au sens que Jacques Aumont donne au terme en le comprenant comme « attitude méditative²⁶⁰ », mais comme point d'énigme qui bloque la pensée et la fait achopper, en absorbant en lui toutes les fins que contiennent les films en négatif : la mort physique, la mort du cinéma, la mort d'un monde.

On trouve le trou noir figuré matériellement par deux fois à la fin de *Prénom Carmen*, sous l'image d'une volute de ferronnerie, qui s'imprime en flou au premier plan sur le plan d'un lustre en train d'être nettoyé par un employé²⁶¹. De manière évidente, le plan se construit en rapport d'opposition entre la lumière et ce trou noir, qui comme l'écrit Jean Douchet évoque celui des astrophysiciens, « par lequel s'engouffre la lumière et l'énergie de la matière²⁶² ». Cette image scelle la fin du drame,

²⁵⁷ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 46.

²⁵⁸ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 53.

²⁵⁹ Parmi les nombreux commentaires, on peut citer A. Bergala, « L'Ange de l'Histoire », *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 221-249, S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, op. cit., p. 123 et suiv., LA problématique est aussi centrale dans l'ouvrage de J. Aumont, *Amnésies*, op. cit.

²⁶⁰ J. Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 187.

²⁶¹ Voir annexes, p. 53.

²⁶² J. Douchet, « Le théorème de Godard », *Spécial Godard trente ans depuis*, *Cahiers du cinéma*, supplément au n°437, 1991 p. 12.

comme moment nécessaire d’engloutissement avant que des images de lumière réapparaissent, celle de l’« aurore » annoncée par le valet et celle de la mer dont les vagues continuent de ressasser. L’image du trou noir semble donner une figuration de la « scène primitive », pour reprendre la formulation de Frédéric Strauss²⁶³ celle de l’acte sexuel et de sa reproduction par l’image cinématographique. On peut en effet superposer à l’image du trou noir le plan centré sur le sexe noir de Carmen, dans la cuisine de la maison. Par ailleurs, l’usage de ce noir aveugle au premier plan se rapproche de l’utilisation par Godard d’éléments de décors au premier plan qui masquent une partie de l’image, et dont on a analysé le sens en termes d’empêchement d’une immédiateté de l’image. Dans la dernière séquence à l’hôtel notamment, il y a toujours une plante dans le champ qui empêche de « bien voir », comme le bouquet de *Sauve qui peut (la vie)*, matérialisant par le négatif le travail du regard et du faire voir, en mettant un filtre perturbateur qui sur-désigne l’image, tout comme le trou noir sur la lumière en désigne la contradiction. En rapport avec la thématique sexuelle, ce premier plan flou peut s’envisager comme filtre anti-pornographique. Mais le trou noir est également à l’image d’une aporie : d’une part les questions symétriques « Pourquoi les femmes existent ? » et « Pourquoi les hommes existent ? » restent sans réponse, d’autre part le film se clôt sur l’impossibilité du cinéma à donner une image satisfaisante de la scène primitive entre un homme et une femme. Si la formule lapidaire « il faut fermer les yeux au lieu de les ouvrir » suggère de manière programmatique un modèle intérieur et sonore, elle traduit en même temps, comme le souligne Strauss, une impossibilité de l’image devant l’échec de l’union sexuelle de l’homme et de la femme, qui n’aboutit qu’aux « jeux de mains²⁶⁴ », la masturbation de Joseph, les coups de Denise et Paul. La mise en rapport du « trou » et du sexe féminin par Joseph, qui évoque le *topos* du « continent noir » freudien en associant le corps féminin et la prison, propose alors une version aporétique de la femme. Elle reproduit un cliché essentialiste de la femme-mystère, là où comme nous l’avons vu, le film le traite par ailleurs de manière analytique et contextualisante, et oppose une fin de non-recevoir à la possibilité de penser l’échec. La proximité enfin de cette équivalence avec les figures scabreuses dans *Prénom Carmen*, nous évoque le tropisme tendancieux du Rimbaud des *Stupra*²⁶⁵ ou

²⁶³ F. Strauss, « La scène primitive », *ibid.*, p. 94-95.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁶⁵ A. Rimbaud, *Les Stupra, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 183. Il s’agissait de la plaquette obscène comprenant trois poèmes dont le fameux « Sonnet du trou du cul ».

d'« Accroupissements²⁶⁶ », pour faire de cette figure du trou noir la cristallisation définitive de la matérialité humaine et mettre un coup d'arrêt à la métaphysique.

Si l'on met par ailleurs cette figure en rapport avec la réflexivité godardienne sur le cinéma, on peut noter comme le suggère Jacques Aumont la connexion de cette thématique de la prison avec celle de l'aveugle, privilégiant contre la vision le toucher par les mains, comme le fait l'Oncle Jean avec les objets autour de lui, comme motifs figurant la problématique de la création²⁶⁷. À travers les figures de l'enfermement, en soi et dans l'espace, qui s'opposent au « banal désir d'évasion qu'on associe tellement au cinéma²⁶⁸ », c'est une conception de l'image comme procédant nécessairement d'un noir, qui apparaît aussi bien matériellement dans l'advenue de la lumière que dans la dimension messianique de la formule de Godard « l'image viendra au temps de la résurrection²⁶⁹ ». La fin de *Prénom Carmen* est en ce sens exemplaire de la phrase de Godard : « Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie²⁷⁰ ». Si l'on a pu voir dans l'image du trou noir la polarisation autour du premier terme de la phrase, il est intéressant de mettre ce motif en rapport avec une autre image de rond, lumineux cette fois, qui témoigne de cette « reconquête ». Lors de la scène d'amour lyrique entre Carmen et Joseph, deux occurrences du plan de la mer avec le soleil levant encadrent un plan où les deux amants apparaissent en ombre chinoise²⁷¹. Un *flare*, parasitage de lumière incidente dans l'objectif, reproduit alors quasiment exactement le soleil sur le noir du corps de Joseph, comme entrée de la lumière dans la scène. Si ce moment est celui où s'accomplit alors le plus fortement une version cosmique de la lyrique amoureuse, à la fin du film, seul l'élément marin, continue son mouvement, sans plus d'hommes dans le champ.

Pour proposer une dernière lecture du motif du trou noir comme ce qui matérialise dans le film une aporie radicale, malgré le présage d'une « résurrection »

²⁶⁶ « Accroupissements », *ibid.*, p. 123. Le poème est une renversement blasphématoire de l'agenouillement chrétien, que Rimbaud transforme en image de la défécation.

²⁶⁷ J. Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 214-215.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 215

²⁶⁹ Cette formule a été abondamment commentée, nous n'y reviendrons pas. Voir J. Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 198-199, qui justement en minore chez Godard la dimension messianique relevée par Giorgio Agamben (notamment dans « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, *op. cit.*), en posant la question : « si le temps de l'image était déjà (re)venu, parce qu'il n'a jamais cessé ? ». Mais il ne développe pas son propos.

²⁷⁰ « Le petit soldat: Jean-Luc Godard », entretien par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 27 novembre 1996, En ligne: URL: <http://www.lesinrocks.com/1996/11/27/cinema/actualite-cinema/le-petit-soldat-jean-luc-godard-11233062/>. Page consultée le 17 mai 2017.

²⁷¹ Voir annexes, p. 53.

ou, en termes physiques, d'une « aurore », nous pouvons en trouver une prémisse dans *Sauve qui peut (la vie)*. Le trou noir se présente alors sous une modalité humaine qui nous semble activer un versant politique de la figure. À la fin de la scène de la chaîne dans *Sauve qui peut (la vie)*, un gros plan du visage du PDG est accompagné de la voix *off* d'Isabelle : « Je regardais cette face d'ivoire et j'y discernais l'expression d'un sombre orgueil, d'une farouche puissance, d'une terreur abjecte, et aussi d'un désespoir immense et sans remède²⁷² ». Il s'agit d'une citation d'*Au Cœur des Ténèbres* de Joseph Conrad, qui mêle, par le titre du roman et par la qualification du visage d'« ivoire », le blanc et le noir pour forger l'image d'un abîme. Or l'association du visage avec le trou noir fait l'objet d'un commentaire de Deleuze qui écrit : « Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil²⁷³ ». Par une analyse du gros plan de visage en cinéma, qui fait du visage un réflecteur de lumière mais aussi un absorbeur d'ombres, Deleuze propose l'idée d'une machine trou noir-mur blanc, à la fois « sans dimension » et « sans forme » qui permet de produire le visage, qu'il appelle alors « conte de terreur²⁷⁴ ». Sans entrer dans le détail de la pensée de Deleuze, nous pouvons à partir d'elle analyser le plan sur le visage du PDG²⁷⁵. Dans un clair-obscur, la plan semble appeler le regard dans l'ombre du visage, sur laquelle se détachent les quelques taches claires des fleurs floues, dans une déclinaison obscure et brouillée du plan sur Isabelle, où les fleurs sont plus nettes et le regard plus clair. La « terreur » évoquée dans la citation de Conrad nous semble faire pendant à celle évoquée par Deleuze, dans la figuration par le visage d'un point d'abîme. Cette caractérisation du visage peut s'entendre en un sens politique, en rapport avec la terreur du monde tel qu'il est ici montré par Godard, celle du corps-machine. Quand Pascal Bonitzer écrit, dans son article sur *Sauve qui peut (la vie)* : « La terreur n'a pas de visage, elle ne vient d'aucun pouvoir défini. Le terrorisme moderne est sans visage parce que, à la limite, sans cause. Même si le film ne parle pas du terrorisme, il se situe à ce niveau de violence sans cause²⁷⁶ ». Si nous nous éloignons de son analyse au prisme du terrorisme, l'insistance sur la connexion entre visage et violence semble juste. Dans la scène, c'est le mur blanc

²⁷² J. Conrad, *Au cœur des ténèbres*, citation légèrement modifiée au début de la traduction de G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, (L'imaginaire), 1978, p. 236.

²⁷³ G. Deleuze, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2006, p. 206.

²⁷⁴ *Ibid.*.

²⁷⁵ Voir annexes, p. 41.

²⁷⁶ P. Bonitzer, « Peur et commerce », *Cahiers du cinéma*, 317, novembre 1980, p. 7.

de la « face d'ivoire » qui incarne le trou noir d'une terreur devant le monde moderne de la violence économique sur les corps, par l'arrêt aphasique de cette bouche entrouverte qui ne parle pas, de ces yeux mi-clos qui ne semblent pas voir, de cette chaîne qui n'aboutit sur aucune relation. La possibilité du sourire évoqué par le PDG, improbable porte de sortie du régime mécaniste et menaçant, s'écarte définitivement dans la durée du gros plan. L'image s'absorbe dans l'insistance sur le visage blême comme l'aboutissement sensible de la scène, qui retourne l'interrogation sur le rapport entre la beauté et la terreur en une association de l'abject et du désespoir comme image de terreur.

Ce qui nous intéresse dans notre interrogation sur le lyrisme, c'est la façon dont le gros plan sur le visage du PDG provoque une rupture de tonalité dans la scène. Après la séquence de la mise en place de la chaîne qui fonctionne sur une modalité distanciée, il fait sortir du registre burlesque qui se superposait au pathétique jusqu'alors. Le second degré disparaît, au profit d'une image de l'aporie « immense et sans remède » du désespoir. L'alliance évoquée dans la citation entre la puissance mégalomane et de la noirceur d'âme, entre veulerie et désespoir, transposée du personnage du collecteur d'ivoire Kurtz à celui d'un PDG du monde moderne, constitue une sorte d'horizon de la colonisation du monde par les puissances combinées du règne de l'argent et de la réification du sensible. Dans cette image de l'impuissance se retrouve alors un premier degré : le discours thétique n'est plus à trouver dans l'élaboration discursive, mais dans l'image sans mot et sans mouvement du pathétique le plus absolu. Paradoxalement, on peut y découvrir alors, comme aboutissement de la tonalité cynique et ironique, un Godard presque compatissant qui, au lieu d'enfoncer encore le clou du rire sur le tableau de l'horreur, s'arrête sur un lyrisme noir de la douleur, englouti dans le négatif. Cette tension semble proche du balancement entre la charité et l'ironie cruelle chez Rimbaud, entre l'ironie qui « corrompt le sens des mots, les retourne contre eux-mêmes et les transforme en armes fatales²⁷⁷ » et la charité, promesse de bonté en même temps que mensonge de l'amour. L'obscénité du début de la scène est ainsi retournée par le rapprochement jusqu'au gros plan, qui en resserre la fausse dynamique jusqu'au plan fixe, qui révèle le vide absolu et terrifiant dans la prolifération du dispositif.

²⁷⁷ M. Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 407 et suiv.

Au terme de notre examen des intrications entre la dialectique des confrontations et la « sagesse de la surface » chez Godard, nous voyons une utilisation de la ressource lyrique de multiples manières. D'une part, Godard organise une confrontation verticale par blocs, entre un fond romantique et une déconstruction de type avant-gardiste qui travaille de façon critique le lyrisme en le mettant à mal. Soit la dialectique politique arrête le lyrisme par les coups d'arrêts du montage dès qu'il semble naître, soit elle le perturbe par un travail de collage qui lui superpose des obstacles et des dénégations, par l'usage notamment du son. La dialectique apparaît sous une modalité sémantique, qui révèle les significations des choses. D'autre part, Godard superpose à ce travail de confrontations un travail cartographique de déplacements, fondé sur la variation des motifs gestuels et des figures du mouvement. La matière cinématographique est alors travaillée comme instrument de fouille de l'horizontalité de l'image à partir des propriétés médiumniques. Le lyrisme prend alors une propriété dynamique, de mise en tension perpétuelle des éléments entre eux contre l'effort thétique d'un dernier mot. Le sens s'élabore sensiblement par le travail de variation de l'image. Pour finir, apparaît un dernier aspect où cette mise en mouvement s'autonomise en une spirale ironique, et où le lyrisme se perd dans une distanciation noire qui interdit toute plénitude et toute adhérence possible, dans un jeu de dénégation permanente du premier degré. Dans cette dégradation, la seule ressource lyrique possible est celle d'un lyrisme pathétique et arrêté, englué dans une expérience de l'aporie. Comme l'écrit Michel Murat à propos de Rimbaud dans l'examen du passage de la satire à l'équilibre entre « audace et mélancolie », il est temps à présent de voir des exemples qui montrent comment Godard « surmonte la caricature et réconcilie [le cinéma] avec sa propre puissance créatrice²⁷⁸ ».

4.3. Le lyrisme objectif : la critique intégrée au lyrisme

Pour terminer notre étude des rapports compliqués et parfois contradictoires entre le lyrisme, partiellement issu d'un fond romantique, et la critique, issue d'une pratique militante, nous présenterons trois exemples qui proposent une remotivation de l'image lyrique. Dans ces exemples, l'image lyrique semble alors à la fois dégagée du

²⁷⁸ M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 155.

soupçon sur la jouissance qu'elle provoquerait de façon acritique, mais aussi émancipée de sa version conservatrice, marquée au sceau d'un romantisme dont Aumont relevait la compréhension positive du beau comme « valeur lumineuse » et comme « vérité²⁷⁹ ». Pour sortir de la double spirale de l'ironie empêchant toute positivité, ou de la mélancolie s'abîmant dans le négatif, à partir néanmoins de l'impossibilité de la plénitude lyrique romantique, Godard parvient parfois à trouver le troisième terme de sa dialectique contrariée, sous la forme de ce que nous appelions le lyrisme objectif à partir de Rimbaud. Plusieurs images, au sens poétique, combinent en effet une positivité sensible mettant en jeu une adhérence émotionnelle du spectateur, avec une rupture du consensus entre image et sens, qui introduit un écart empêchant un rapport immédiat à l'image. Ce lyrisme prend alors en charge la figuration sensible d'une pensée critique, réunissant dans un même geste la production d'une émotion et celle d'une pensée. En tant qu'elle se dégage du subjectivisme, l'image peut se proposer comme réappropriable, comme méthode d'appréhension du réel, en même temps qu'elle ne se perd pas comme image, puisqu'elle conserve une puissance sensible qui ne se réduit pas à un message rationnel et discursif.

Nos trois exemples montreront trois voies différentes de cette proposition. D'une part l'utilisation de plans de ciel et de mer déconnectés semblent proposer la relecture du concept de sublime dans une perspective matérialiste, d'autre part les procédures de ralenti dans *Sauve qui peut (la vie)* effectuent le retournement des images aliénées de la télévision contre elles-mêmes, enfin le modèle musical beethovenien opère le court-circuit figural de l'image cinématographique pour donner à sentir une « forme qui pense²⁸⁰ ».

4.3.1. *Les plans de mer : une « logique de la sensation » matérialiste²⁸¹*

Dans la définition par Käte Hamburger du lyrisme comme « énoncé de réalité²⁸² », le poids de réalité était défini comme étant dans le sujet plutôt que dans l'objet, c'est-à-dire portant sur « l'expérience de l'objet plutôt que sur l'objet de

²⁷⁹ J. Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 30.

²⁸⁰ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, vol. 3, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 99-101

²⁸¹ Pour cette partie, voir les annexes, pages 54 et 55, où nous avons présenté à la suite toutes les apparitions des plans de mer, à l'exception de celui où Carmen est dans le champ.

²⁸² K. Hamburger, « Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 239.

l'expérience²⁸³ ». En cinéma, où la logique ne peut être la même en vertu de l'absence de symbolisation discursive, nous postulons néanmoins une distinction entre les plans appartenant au monde du film, et des plans que nous appelions « à valeur de réel », qui apparaissent de manière déconnectée dans le montage pour venir « trouer » le monde du film. Chez Godard, la généralisation des plans de mer et, dans une moindre mesure dans nos films, de ciel, fonctionne à plein comme opérateur lyrique, dans la mesure où ces plans apparaissent comme énoncés de réalité, mais cette fois dans l'objet, émancipés de la ressaie symbolique de la narration. C'est la présentation de l'objet, la mer ou le ciel, qui porte le poids de réalité. Comme l'écrit Daniel Morgan : « Godard ne place pas ces images d'ouverture au sein du monde du film ; elles fournissent un cadre (*a frame*) au film sans réellement en faire partie²⁸⁴ ». Comment fonctionne alors cette rupture de statut de l'image ?

On a beaucoup interprété ces images de nature en les rapportant au modèle du sublime kantien, comme ce qui échappe à la fois aux catégories fondamentales de l'entendement et aux catégories imaginatives et distord ainsi les facultés, là où le beau les met en rapport harmonieux. C'est ce que Daniel Morgan rappelle : « La plupart des analyses sur les images de nature dans les films godardiens du début des années 1980 considèrent qu'elles sont utilisées pour accéder à et produire l'effet du sublime²⁸⁵ ». Il montre alors tout d'abord, en se fondant sur l'ouverture de *Prénom Carmen*, en quoi cette référence au sublime est convaincante, notamment par le fait que les images de nature dans les films du début des années 1980 interviennent en opposition au monde humain, « au-dessus et contre les plans de l'activité mondaine²⁸⁶ », et que l'image de la mer associée au trafic automobile produit une image d'une infinie progression, qui en tant qu'elle excède la totalité que demande la raison, correspond aux caractéristiques du sublime²⁸⁷. Il analyse alors, de façon très juste nous semble-t-il, moins l'image en elle-même, que son association avec les éléments qui l'entourent :

Une façon de penser ici le rôle de la nature est comme généralement déstabilisant l'*a priori* d'un paysage stable. Elle serait utilisée comme variable mobile au sein de l'esthétique générale, un agent autonome derrière les événements déclenchés par les personnages. Mais ce n'est pas tout à fait exact : les plans des voitures et des vagues ne sont pas des images au hasard [...] mais

²⁸³ *Ibid.*, p. 243.

²⁸⁴ D. Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, *op. cit.*, p. 78. Nous traduisons, comme ce sera le cas pour toutes les autres citations de D. Morgan.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁷ Il fait ainsi une analyse très juste de la continuation de la logique sublime par le plan de ciel, qui succède à celui de la mer par delà les mots de Carmen *en off*, qui indiquent une fin de la communication « il faut que j'y aille, à tout à l'heure », suivis du bruit du combiné téléphonique que l'on raccroche.

plutôt les deux termes d'une comparaison, liés par le trope commun d'une progression infinie. Chaque plan commence, pour ainsi dire, *in media res* (sic) et se termine de même : les séries ont commencé avant qu'on ne les voie et continueront après que nous les quittons. En effet, Godard utilise le plan des vagues pour infléchir la manière dont on voit le plan des voitures. Et les termes de cette comparaison tournent autour (*revolve around*) du sublime²⁸⁸.

À partir d'un accord sur le travail de la notion de sublime, Morgan critique alors l'analyse de Cerisuelo, qui considère que la tentative de Godard est celle d'une présentation de l'imprésentable pour confronter le spectateur à quelque chose qui excède sa faculté à le saisir :

Placer Godard dans la tradition des tentatives d'atteindre le sublime par les moyens de l'art est tentant, mais faire cela obscurcit le travail spécifique de *Prénom Carmen* sur les images de nature. Godard n'essaie pas de créer une authentique expérience du sublime pour le spectateur, les plans des vagues ne sont pas littéralement censés bouleverser (*overwhelm*). Ils fonctionnent plutôt au plan de l'iconographie, de la manière dont les images portent un ensemble d'associations²⁸⁹.

Sa thèse est alors que l'appel à la tradition du sublime vise à confronter la perception du sublime à celle de la modernité, « bouleversante et déstabilisant notre sentiment du soi », selon ce qu'il appelle « un lieu commun de la critique du début du XX^e siècle²⁹⁰ ». Puis, il termine en posant une ligne de rupture à partir de *Soigne ta droite*, où les plans de nature ne sont plus tournés vers le ciel, mais vers le sol depuis le haut, ou bien cadrés à travers des fenêtres ou des portes, ce qui pour lui rompt avec l'esthétique du sublime au profit du monde humain et historique. Nous apporterons de légères inflexions à cette interprétation, à partir de notre interrogation sur le lyrisme. Tout d'abord, il nous semble qu'il faut prendre quelques distances avec la catégorie du sublime. Ce qui produit une rupture du statut de l'image est peut-être davantage à chercher du côté de la mobilisation de logiques différentes dans l'articulation du sens et du sensible, et de l'introduction avec les plans de mer d'une véritable « logique de la sensation²⁹¹ ».

Tout d'abord, il faut repartir du fait que la mer est un *topos* lyrique romantique, que Godard réutilise sans aucun doute à dessein. Si Hugo a fait de la mer une image du destin, le patron poétique de Godard dans cette utilisation semble être plutôt Baudelaire, dont on se rappelle la comparaison de la mer à la musique, qui rappelle l'association de *Prénom Carmen* : « La musique souvent me prend comme une mer !²⁹² ». Mais si la

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 74

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 77. Il fait à ce sujet référence à Georg Simmel, Walter Benjamin, Virginia Woolf.

²⁹¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*

²⁹² C. Baudelaire, « La musique », *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 68.

mer est un des grands *topoi* lyriques, l'opération singulière de Godard est d'en conserver une dramatisation lyrique tout en épurant au maximum la figure et en la dédramatisant en tant qu'image. Si certains plans conservent une lumière qui souligne le caractère expressif de la couleur, la majorité sont des plans qu'on pourrait qualifier de banals : frontaux, avec peu de nuances de couleur et de lumière, peu de ciel. Chez Epstein, dont la poétique est nourrie des images de la mer²⁹³, cette dernière est poétisée, avec des ombres et des lumières et une météorologie dramatique, ou encore par l'association avec le gros plan de visage, dans le sens lyrique primitif de la confrontation des hommes avec les puissances de la nature. Godard garde l'idée d'une « idiotie » de la machine au sens d'Epstein, mais en désymbolisant la mer. Il y a quelque chose du « filmer un paysage de dos²⁹⁴ » qu'il développait pour *Sauve qui peut (la vie)*.

Si, comme le suggère Morgan, c'est plutôt l'idée du sublime qui intéresse Godard que la production d'un effet sublime au sens strict, c'est moins pour nous au plan de la « comparaison » avec d'autres éléments, qui donnerait un degré symbolique à son usage, qu'à un plan presque technique. Nous sommes d'accord avec le fait de considérer les plans de mer ou de ciel dans leur rapport avec les éléments qui les entourent, mais justement en tant qu'ils jouent dans le film en rupture sur le plan du « dispositif », au sens d'Agamben. En effet, ils participent à la trouée des dispositifs médiatisants que Godard ne cesse de mettre en scène, et au surcodage que nous avons pu analyser dans l'usage par exemple du faux-raccord lyrique, par l'introduction d'une pure sensation. Non pas en eux-mêmes, comme points focaux d'une authenticité indépassable, comme l'expérience du sublime peut l'être, mais, en tant qu'ils sont de fait des *images*, intégrées dans le film, comme contrepoint à d'autres images, en rupture de statut. Ils semblent ainsi répondre à l'allusion répétée au jaune de Van Gogh en présentant du bleu, « un peu de [bleu] », qui se donne comme sensation, vibration de la matière. De la référence à une transcendance que comporte la notion de sublime, ces plans proposent une version « réformée²⁹⁵ » selon le terme de Kristensen à propos de la théologie de Godard. Ils proposent plutôt une sensation qui pourrait s'opposer aux modes atrophiés de perception et d'action que le film présente. Au monde moderne des

²⁹³ Voir *Le Tempestaire* 1947, *L'or des mers*, 1933, *Finis terrae*, 1928, réunis dans J. Epstein, *Poèmes bretons*, Potemkine Films / La Cinémathèque française / agnès b. DVD

²⁹⁴ J.-P. Fargier, « La face cachée de la lune », art. cité, p. 22.

²⁹⁵ S. Kristensen, « Le cinéma et l'histoire des hommes. Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema Historian* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75, 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 30 septembre 2017. URL : <http://1895.revues.org/4986>.

partitions – dans le travail et dans l’intime – et des médiations, à la fois techniques (les machines, les voitures, la circulation de l’argent et des images comme valeur d’échange, le cinéma lui-même), langagières (le nom, la parole), culturelles (les images de l’art), s’oppose une image qui semble se donner de façon naïve. Nous rappellerons ici ce que Deleuze exprime en citant Bacon : « c’est une question très serrée et difficile que de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux²⁹⁶ » et qu’il reformule par le concept de « Figure » comme une « forme rapportée à la sensation » au lieu d’être une « forme rapportée à un objet²⁹⁷ ». Même si l’image de la mer est comprise dans la pensée de l’« iconographie » par le simple fait qu’elle soit reliée à d’autres, elle joue d’abord comme sensation. C’est pourquoi nous nuancerions l’interprétation de Morgan sous l’angle de la « comparaison », qui met l’accent sur le symbolisme porté par le plan autour du trope de la « progression infinie ». Il nous semble que les plans sont utilisés en rupture, certes non pas « au hasard », mais dans des rapports de sensation, plus que de symbolisme. Si critique de la modernité il y a par une référence au sublime dans l’enchaînement entre les voitures et les vagues, c’est plutôt dans l’opposition entre médiation et machines d’une part, et sensation pleine de la matière d’autre part.

Par ailleurs, en minorant le fait qu’un effet de plénitude de la sensation soit recherché, la sensation propre donnée par les images de mer est un peu éludée par Morgan. Cette dernière semble moins la « progression infinie » que le mouvement du flux et du reflux, par une analogie de forme avec le désir évoqué par Carmen au début du film : « C’est en moi, en toi, que ça produit des vagues terribles ». En élargissant le point de vue au-delà de la séquence d’ouverture du film, on peut noter la variété non seulement des plans sur les vagues en eux-mêmes, mais aussi la variété des façons dont ils interviennent dans le montage. On peut d’abord repérer les plans où la mer n’est pas le seul élément et qui évoquent très ostensiblement des modèles picturaux : le plan de la plage à marée basse en contrejour et surtout celui du soleil couchant, qui évoque Turner ou l’esthétique du « Ciel brouillé » de Baudelaire²⁹⁸. Ces plans nous semblent correspondre à ce que plusieurs critiques ont appelé les plans de « paysage²⁹⁹ », dont nous distinguons l’autre catégorie de plans. Ces derniers sont focalisés sur les vagues,

²⁹⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 40.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ C. Baudelaire, « Ciel brouillé », *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, op. cit., p. 49.

²⁹⁹ S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, op. cit., p. 67 et suiv.

resserrés sur le motif qui n'évoque rien d'autre que lui-même. Ces images ne jouent pas dans « un ensemble d'associations », mais comme arrêt du symbolisme. Elles ne présentent pas un paysage, mais une matière. Entre les deux catégories, c'est comme s'il y avait un jeu de variation entre un pré-romantisme encore sous influence des paysagistes classiques³⁰⁰, la tendance classique de Godard du travail sur les formes de l'art, et un post-impressionnisme, choisissant la sensation dans le corps plutôt que l'impression dans le cerveau. Au sein des plans centrés sur les vagues, on peut également remarquer la variation du ratio entre le ciel et la mer, les différences de lumière, tantôt expressive tantôt plate, les alternances d'axes de prise de vue ou encore la différence entre les plans laissant voir la rive et ceux où la mer est plein cadre. Si certains plans reviennent, ils sont soit pris à des moments différents, comme c'est le cas du plan de nuit, soit différemment étalonnés (les plans 1, 4 et 15, le 3 et le 7, ou le 16 et 17). Or il nous semble que la variété dans la série est commandée par le fait que les plans valent en eux-mêmes comme porteurs d'une sensation à chaque fois différente, et non comme un second degré référentiel abstrait. Quand Deleuze écrit que si la peinture figurative et la peinture abstraite passent toutes deux par le cerveau et n'accèdent pas à la sensation et à la figure, c'est « parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*³⁰¹ », on voit bien par contraste comment la série des mers se construit sur la variation des « valences de sensations³⁰² ». C'est pourquoi ni l'idée du rapport réflexif, ni l'idée du « paysage - état d'âme » romantique ne sont adéquates : par la déconnexion évidente de ces plans par rapport au monde du film, il n'y a pas de « sentiments [...] par rapport à une chose représentée [...] : rien que des affects³⁰³ ».

Dans la logique temporelle du film, la mise en relation des plans de mers à d'autres séries de plans propose un mode de relation entre images non sémantique et anti-symboliste, c'est-à-dire un rapport de sensation à sensation, qui va bien au-delà du rapport analogique que certains relèvent notamment dans le rapport aux blocs musicaux, et proposent une politique de la sensation qui constitue le socle de ce que Morgan appelle par ailleurs « la politique par d'autres moyens ».

Ce qui commande les rapports des plans de mers avec leurs voisins est en effet encore une fois une logique de variation. Les rapports entre plans vont ainsi du plus

³⁰⁰ On pense dans cette dernière catégorie à Poussin, dont le traitement des ciels est forcément connu de Godard.

³⁰¹ Francis Bacon, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 41.

³⁰² *Ibid.*, p. 43.

³⁰³ *Ibid.*, p. 44.

simple au plus complexe. Depuis un rapport presque illustratif, comme le plan sur la mer bouillonnante (5) en adéquation avec le début de l'allegro du quatorzième quatuor, au moment de la fuite en voiture, à des rapports de contrepoint formel, comme la plongée (9) qui intervient après la contre plongée très appuyée sur le déboutonnage de la robe. Par ailleurs, du point de vue du lyrisme, les plans de mer interviennent parfois de concert avec les séquences dans lesquelles ils s'insèrent, comme dans la grande séquence nocturne de l'amour, qui porte à son comble un « lyrisme de l'intimité cosmique³⁰⁴ ». Si cette séquence s'écarte alors d'un lyrisme du sentiment, c'est par l'introduction de cette logique de la sensation qui produit un affect. Parfois les plans arrivent en rapport oppositionnel, comme le plan nocturne de la mer qui revient, comme importé depuis la séquence de l'amour, dans le moment du procès de Joseph, lui-même monté en alternance avec les plans de conversation dans la cuisine. Le plan de la vague noire advient alors comme un hoquet, un dernier sursaut du moment de l'amour. D'autre part, les plans de mer ne sont pas également répartis comme contrepoints réguliers au drame. Ils sont massivement concentrés dans la première moitié du film et presque vingt-cinq minutes séparent l'avant-dernier plan du dernier, dédoublé en clôture de part et d'autre du carton « Un film de Jean-Luc Godard ». Au centre du film, on peut observer que le rôle lyrique des plans de mer est complexe : après l'échange assez rude où Carmen prévient vouloir « montrer ce qu'une femme fait à un homme », le plan en lumière rasante sur une mer calme (6) rompt brutalement la tonalité de la séquence. C'est à partir de lui que se lance le « chant de reconnaissance³⁰⁵ » du quinzième quatuor, et que s'ouvre la séquence de l'amour. Le plan qui succède à cette image de profil des vagues, à la lumière expressive, est un plan frontal, en lumière plate (7), qui déçoit l'attente de crescendo lyrique en même temps que la musique est baissée. Ensuite, les plans nocturnes se coulent dans le rythme de la séquence qui semble les appeler. L'unité est obtenue par l'homogénéité des raccords couleur. Notons à ce propos qu'il y a un jeu subtil entre le quasi raccord lumière, c'est-à-dire la continuité spatio-temporelle, et le raccord couleur, c'est-à-dire uniquement visuel : d'abord les vagues noires interviennent dans la chambre obscure, mais la seconde fois, les corps découvrent en arrière-plan la fenêtre éclairée du lever de soleil, tandis qu'on retourne à

³⁰⁴ M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 221 de l'édition de 2002.

³⁰⁵ Le troisième mouvement du quinzième quatuor de Beethoven porte une sorte de titre : « Chant sacré d'action de grâce d'un guéri à la divinité dans le mode lydien » (*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart*).

la nuit sur les vagues. Puis le plan à la Turner présente elliptiquement un soleil déjà assez haut. Les plans semblent jouer tantôt en amplificateurs dramatiques et expressifs, tantôt en aplats quasiment neutres. En comparant avec les plans de ciel, on peut noter que ces derniers ont également deux directions, le plan d'ouverture de *Sauve qui peut (la vie)* présentant un ciel anti-dramatique, d'un bleu un peu fade, en aplat dans une lumière blanche, sans nuage, tandis que le second ciel du film, qui inclut un paysage dans l'ombre est un coucher de soleil tout à fait romantique. Les ciels de *Prénom Carmen*³⁰⁶ sont également creusés en profondeur par la trouée dans les nuages noirs qui laisse percer une lumière dorée. S'il est évident qu'à la vision de *Prénom Carmen*, on ne perçoit pas consciemment toutes les déclinaisons des plans sur la mer, cette variété empêche le motif d'être une abstraction ou un élément réflexif ainsi que de fonctionner sur un mode métaphorique. En effet, Godard ne cesse de décaler subtilement sans le fixer jamais le rapport des plans de mer aux plans et aux sons qui l'encadrent, en jouant sur la proximité symbolique tout en ne l'accomplissant jamais strictement. En cela on peut y voir un exemple de lyrisme objectif : le motif, mouvant et en rapport de connexions multiples avec les plans voisins, provoque une émotion qui ne se fixe pas sur un sens, mais autour d'une sensation qui vaut à chaque fois pour elle-même et déchire le tissu du film, à la fois son dispositif et son réseau sémantique. L'amplification de l'émotion n'est ainsi pas un simple appui, en rapport de subordination ou de dépendance. L'émotion est au contraire produite par le changement de statut de l'image, qui fait apparaître une immédiateté de la sensation en contraste par rapport à la médiatisation de l'image par ailleurs. Si les plans de l'amour physique ne peuvent pas chez Godard se filmer frontalement, et que la beauté humaine demande des détours, comme dans la scène d'amour où Godard multiplie les plans de profils, de trois quart, et de dos de Carmen, la mer peut se filmer de face. Les plans de mer affirment une sorte de transparence « modeste », comme l'écrit Nicole Brenez à partir d'une étude du motif de la rose dans *Allemagne 90 neuf zéro* qui instaure une « dialectique du sur-montage et du plan clair, du hanté et du hiatus³⁰⁷ ». Cette dernière formule nous semble trouver sa préfiguration dans le montage des plans de mer de *Prénom Carmen*.

Nous pouvons revenir alors à l'idée de sublime, mais au sens que lui donne Nicole Brenez comme décentrement de subjectivité. À propos du plan sur l'arbre de la

³⁰⁶ Il s'agit en fait du même plan monté deux fois à des moments différents, voir annexes, p. 56.

³⁰⁷ N. Brenez, « Le film abymé. Jean-Luc Godard et l'iconoclasme », *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 350.

rencontre dans *Nouvelle Vague*, elle écrit que le traitement du décadage « arrache le paysage à son genre pictural pour le restituer à l'état de nature, c'est-à-dire à un débord cosmique qui entraîne la représentation à se mesurer à un flux organique, une splendeur qui par définition *ne nous regarde pas*³⁰⁸ ». Elle poursuit en analysant la façon dont le montage invente des « dissonances maximales³⁰⁹ », par des non raccords ou des faux rapports de synecdoques, pour instaurer un nouveau rapport entre le tout et la partie qui décentre le paradigme humain mimétique vers la sensation non-humaine. Si le régime des plans de mer dans *Prénom Carmen* ne correspond pas tout à fait à ce qui se passe dans *Nouvelle Vague*, par contre, l'idée d'un décalage dissonant dans la restitution à l'état de nature paraît juste pour caractériser la rupture du statut de l'image introduite par les plans de mer, qui s'émancipent alors du *topos* romantique lié à la subjectivité humaine. Mais face au paradigme théologique de *Nouvelle Vague*, *Prénom Carmen* reste matérialiste, au sens où cette dissonance introduite par les plans de mer est donnée à sentir par une logique de sensation, et produit une critique dans le monde humain.

On peut reprendre l'analyse de Kristensen, qui faisait ressortir l'enjeu politique de l'opposition faite par Godard et Miéville dans *Numéro Deux* entre l'usine et le paysage, dans une analogie avec l'opposition entre travail et désir³¹⁰, ainsi qu'avec les oppositions internes aux deux termes, l'amour pouvant se transformer en usine quand il est aliéné à la famille et aux structures de la reproduction capitaliste et l'usine pouvant recouvrir aussi bien la « machine aliénante du capitalisme [que] la machine résistante du cinéma³¹¹ ». Si le travail dans sa dimension industrielle est moins fortement thématiqué dans *Prénom Carmen* que dans *Sauve qui peut (la vie)*, on y trouve par contre un tableau négatif du désir aliéné par l'envie, par la circulation de l'argent et le désir de possession. Dans la grande séquence de la maison de Trouville, il nous semble alors que les plans de mer font intervenir une figure du flux et du reflux, qui présente un rapport analogique avec la naissance par à-coups de l'amour, et en même temps interviennent comme dissonance : la fluidité molle de l'eau s'oppose au bégaiement aride dont on a examiné la trace dans le montage, la matière informe vient percuter la sur-médiatisation des gestes et des corps – autour par exemple de la porte fenêtre, ou du jeu autour de la rangers de Bonnaffé. Par ailleurs, c'est l'image du mouvement libre

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 351-352.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 352.

³¹⁰ Jean-Luc Godard philosophe, *op. cit.*, p. 69.

³¹¹ *Ibid.*, p. 70.

qui s'oppose au « désir d'assimilation de l'autre à soi-même³¹² » que Kristensen note comme violence intrinsèque des rapports humains chez Godard. L'image de la mer donne ainsi une sensation de respiration et de dilatation temporelle, qui fonctionne par analogie formelle avec le désir. Cette dilatation rappelle la définition baudelairienne de la « manière lyrique de sentir » : les « moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence intensément augmenté³¹³ ». La force de l'image est que l'on n'est jamais loin du cliché, mais qu'il est désamorçé par les variations de rapports que nous avons notées et par le jeu de l'écart. Ainsi lorsque Carmen dit « tout tremble », sa parole semble faire écho au « tout parle » de Novalis : « L'homme n'est pas seul à parler – l'univers aussi *parle* – tout parle – des langues infinies³¹⁴ », comme opposition à une supériorité du modèle humain discursif sur le monde naturel. Dans ce moment de frémissement cosmique, le bruit des vagues entre dans le plan brutalement, envahissant l'espace sonore. Mais cette intrusion du son provoque la question de Joseph « qu'est-ce que vous avez dit j'ai pas entendu » qui entraîne un effet de distanciation. Pour autant, cette distanciation ne joue pas de façon ironique, mais produit un comble sensible par la réunion dans le hiatus de l'effet de réel du montage et du lyrisme interne à la séquence. Cet écartèlement entre le son et l'image de la mer dans l'artificialité extrême de la rencontre de régimes hétérogènes, rencontre alors le contenu sémantique du « tout tremble », qui évoque par ailleurs la sensation de crainte et d'émerveillement provoquée par le sentiment du divin dans le sublime, et que traduit le verbe anglais « to awe ». La phrase de Beethoven citée par l'infirmière-scripte : « L'union parfaite de plusieurs voix empêche somme toute le progrès de l'une vers l'autre », trouve ici sa réponse par une réunion dans la dissonance.

Le « débord cosmique » entre ainsi pour nous en déchirure avec le monde du film comme un appel, ou comme une « esquisse des choses à venir » selon les termes que Nicole Brenez reprend à Jean Damascène sur le cinquième mode de l'image³¹⁵. Brenez cite alors le *Scénario de Passion* : « Y a pas la mer et ben tu peux peut-être inventer et tu inventes les vagues. J'invente les vagues, tu inventes une vague, c'est qu'un murmure... c'est une vague, tu as qu'une idée qui n'est, qui n'est que vague mais

³¹² *Ibid.*, p. 82.

³¹³ C. Baudelaire, « Fusées », *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 658.

³¹⁴ Novalis, « L'Encyclopédie », dans Jean-Christophe Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, 2014, p. 119.

³¹⁵ N. Brenez, « Le film abymé », *De la figure en général...*, *op. cit.*, p. 355.

qui est déjà mouvement, ça c'est du mouvement³¹⁶ ». Pour nous, l'image des vagues est la figure de ce mouvement, celui de la possibilité que promet le recommencement de l'image, en même temps qu'il est à la mesure du lyrisme comme désir opposé au « tronçonnement » que provoque le monde moderne, celui du temps, des gestes, des espaces, des modalités d'existence, au premier rang desquelles le travail et l'amour, la partition entre privé et public, intime et collectif. Dans la répétition en variations de ce flux et reflux, semble alors s'incarner au contraire ce qu'écrit Agamben : « La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été³¹⁷ ».

On voit ici comment à partir d'un *topos* de la lyrique romantique, Godard en propose une version non pas transposée mais retournée. Il décentre l'image de son régime symbolique et la fait passer d'un paradigme subjectif à un régime de sensation, qui oppose au régime de morcellement et de médiatisation du capitalisme la sensation du désir et du mouvement. Mais dans le même temps, ce lyrisme ne propose pas une image qui serait en soi une plénitude immédiate et magique. En se fondant sur la rencontre d'images de statut hétérogène, il naît de son frottement à ce qui le mine pour établir un rapport critique.

Après cette relecture objectiviste du romantisme, nous allons voir à présent un exemple inverse, au sens où Godard reprend de façon moderniste les structures de l'image contemporaine, pour en rebâtir une potentialité lyrique.

4.3.2. Le retournement de l'image aliénée contre elle-même par le ralenti : utiliser le modèle vidéo pour retrouver le lyrisme cinématographique³¹⁸

Avec le travail sur le ralenti, *Sauve qui peut (la vie)* constitue une explicitation et une prise en charge de la réflexivité imposée au cinéma par les nouveaux régimes de l'image apportés par la télévision, et par leurs implications politiques. Godard affirme ainsi : « La télévision est retenue par le côté économique-culturel qui fait que l'on voit moins le geste, le temps, la durée³¹⁹ ». Par la décomposition du mouvement il opère

³¹⁶ *Scénario du film* *Passion*, cité par N. Brenez, *ibid.*

³¹⁷ G. Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire, op. cit.*, p. 70.

³¹⁸ Pour cette partie, voir les annexes, p. 43-45.

³¹⁹ *L'Équipe magazine*. Cette citation provient d'une reproduction d'une interview parue dans *L'Équipe magazine* autour de 1993, nous avons été dans l'incapacité de retrouver la référence précise du numéro de ce magazine. Pour les autres citations, nous indiquerons seulement en note « *L'Équipe magazine* ».

alors à la fois une critique des gestes qui marquent les rapports humains, mais aussi celle des modes de perception de l'image. Mais si l'on analyse souvent ce travail en termes de déconstruction, il nous semble que ce dernier ne va pas sans une positivité expressive. Dans la proposition critique du film, le coup d'arrêt porté au régime moderne du flux de l'image par le ralenti est produit par les outils vidéos, venus de l'industrie de la télévision et utilisés notamment dans les retransmissions sportives, qui sont remotivés de manière sensible comme moyens d'élargissement de la perception. Dans le ralenti se donne également à sentir la dilatation lyrique pointée par Baudelaire. Ce renouvellement semble réaliser un programme de lyrisme objectif, à la fois par l'ancrage moderne du questionnement des rapports entre l'homme et la machine, et par sa dimension fondamentalement dynamique de travail de l'écart dialectique.

En effet, dans les images du mouvement suspendu de Denise à vélo, on peut reconnaître une des définitions dialectiques de la beauté par Breton, formulée par l'oxymore « explosante-fixe³²⁰ » qui désigne l'image dans l'alliance de son mouvement et de sa fixation, et qui semble porter un écho rimbaldien « je fixais des vertiges³²¹ ». Là où le lyrisme du matériau passait chez Garrel par l'appel à une enfance de l'art et par la recherche d'une pureté originaire dans une logique ontologique, l'image est conçue ici comme dynamique et comme problématisation d'un paradoxe.

D'autre part, ce lyrisme s'ancre dans le réinvestissement de la technicité du simulacre pour en conjurer la morbidité, par le retournement en forme d'art de l'évidement du visible produit par la télévision. Comme Godard l'affirme lui-même³²², l'idée du ralenti de *Sauve qui peut (la vie)* vient de l'expérience de la vidéo des années 1970. Plus flexible que le 35mm, la vidéo lui a permis d'élaborer la « pédagogie de l'image » soulignée par Daney comme pratique du déplacement³²³, grâce à la plasticité accrue de l'image dématérialisée en signaux électroniques. La vidéo est ainsi devenue un outil de critique de l'image pour repenser le cinéma avec les moyens de la télévision, et superposer à l'idée de l'ère industrielle aliénante, stéréotypante et uniformisante d'Adorno et Horckheimer, les ressources que Benjamin voyaient dans la fin de l'aura bourgeoise. En effet, dans l'utilisation subversive par Godard d'un *medium* issu de la technique capitaliste, on peut voir une réponse à l'appel que lançait le philosophe de

³²⁰ A. Breton, *L'amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 687.

³²¹ A. Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 263.

³²² « Propos rompus », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 461-462.

³²³ Voir S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 49 et suiv.

« L’auteur comme producteur » à penser les formes d’art au sein des rapports de production de l’âge industriel :

[...] avant de demander comment une œuvre littéraire se pose-t-elle *face* aux rapports de production de l’époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle *en eux* ? Cette question-là vise très directement la fonction que l’œuvre assume à l’intérieur des rapports de production littéraires d’une époque. Elle vise en d’autres termes directement la *technique* littéraire des œuvres³²⁴.

L’exemple littéraire que Benjamin utilise dans la suite du texte en le pensant par rapport au modèle de la presse comme outil de diffusion de masse, peut alors être transposé au paradigme cinématographique, mis en regard avec l’âge du flux électronique. Comment se positionne le cinéma en regard de l’image télévisuelle, que peut-il en apprendre et comment s’en sert-il pour déjouer le régime aliénant de l’image qu’elle diffuse : pornographie – au sens large –, vitesse, consensus entre image et sens ?

On peut repérer trois modèles télévisuels dans *Sauve qui peut (la vie)*, que relève Jean-Paul Fargier : outre les ralentis, issus de l’imagerie des retransmissions sportives, réalisés en vidéo et transférés ensuite sur pellicule, Jean-Paul Fargier relève la « métaphore du direct³²⁵ », incarnée dans la grande scène de mise en scène de la chaîne sexuelle, et l’idée du « duplex³²⁶ », qui fait voir deux images en même temps et qu’il analyse dans l’introduction de l’orchestre symphonique dans la dernière scène de la mort de Dutronc. Nous ne traiterons pas de tous ces exemples en détail, et par ailleurs la réflexivité godardienne sur la télévision a été largement étudiée, notamment par Michael Witt³²⁷. Cependant, la définition que donne Fargier du duplex, « voir plusieurs images à la fois : en même temps³²⁸ » nous invite à faire une remarque. Elle rappelle en effet le principe rimbaldien du « salon au fond d’un lac », celui de la vision qui rassemble plusieurs éléments hétérogènes en même temps. On pourrait ainsi interpréter la dernière scène de *Sauve qui peut (la vie)* comme une réalisation des principes de Rimbaud par les moyens de la télévision. La caractéristique du « salon au fond d’un lac », c’est qu’il n’y a pas de métaphore : les éléments sont en emploi propre. On trouve un principe similaire bien que dégradé en télévision, où l’image incarne un régime d’aplatissement du réel sur son signe, sans métaphore. Mais dans la vision

³²⁴ W. Benjamin, « L’auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 125.

³²⁵ J.-P. Fargier, « La face cachée de la lune », art. cité, p. 23.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ M. Witt, *Godard, cinema historian*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 2013, chapitre 6 « Making images in the age of spectacle », p. 169-188.

³²⁸ J.-P. Fargier, « La face cachée de la lune », art. cité, p. 23.

rimbaldienne, la formule est une « fantasmagorie³²⁹ », et non une conformité avec le réel, tout comme dans la scène de Godard. Le principe de simultanéité de la télévision est retourné, depuis la production d'une illusion tautologique en une image invraisemblable.

Mais c'est dans l'usage du ralenti que se déploie le plus significativement la prise en charge de la critique par une positivité sensible. Sous l'égide de l'idée baudelairienne de la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent³³⁰ », ces arrêts de l'image appliqués au corps humain semblent correspondre au travail du peintre moderne : « pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, [il faut] que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite³³¹ ». Au-delà de la dimension du « faire voir » qui s'accomplit dans le fait de perturber la vitesse normale de perception, pour rompre le naturalisme du mouvement, nous poserons le principe qu'il ne s'agit pas seulement d'analyse de la *perception*, mais de réactivation d'un régime de *sensation* détruit par la télévision.

Dans le film, le ralenti est utilisé pour traiter plusieurs gestes : ceux du corps sportif, dans la séquence du hornuss³³² et celle de l'entraînement de football de Cécile, ceux des gestes de l'amour et de la violence entre hommes et femmes, entre Denise et Paul et entre les deux hommes et Giorgiana, ceux du travail à l'imprimerie, et enfin, ceux du corps en mouvement de Denise à vélo. Une dernière occurrence concerne le paysage, à l'occasion de travellings sur les arbres dont les feuilles se transforment en taches abstraites de couleur. L'ensemble de ces ralentis joue sur des sensations différentes, que l'idée de décomposition du mouvement sous l'angle de la perception subsume un peu trop vite de façon formelle. Si l'on a vu toute la dimension critique de la pratique du ralenti dans le traitement du contact entre deux personnes, dans le déploiement dialectique des rapports entre amour et violence, entre sexe et pouvoir, ainsi que la manière dont ces ralentis isolaient des scènes pour en faire ressortir les échos, nous pouvons à présent examiner comment la pratique du ralenti prend une autre dimension quand elle s'applique à un seul corps, isolé dans l'image, comme c'est le cas dans les scènes de sport et dans les déplacements à vélo de Denise.

³²⁹ M. Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, p. 455.

³³⁰ C. Baudelaire, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 695.

³³¹ *Ibid.*

³³² Il s'agit du sport suisse dont Piaget photographie un match, lorsqu'il est rejoint par Denise.

Dans ces séquences, la procédure de Godard fonctionne aussi bien comme question posée à la perception, que comme proposition positive : comme instrument de révélation d'une érotique du corps. Là s'accomplit ce qui s'oppose politiquement à la pornographie, et qui surnage comme horizon d'espoir dans le chaos de décomposition présenté par le film. On peut dégager trois étapes de cette émancipation de l'image : d'abord les gestes du travail dans le petit ralenti sur les mains de l'imprimeur, puis les gestes du sport, principalement dans la scène d'entraînement de Cécile, et enfin, le corps en mouvement de Denise à vélo. Il importe de noter que si la manipulation de l'image se fait de manière indépendante de la narration, elle est médiatisée dans les deux premiers cas par un regard interne : dans le cadre de la visite de l'imprimerie, par celui de Denise dans sa recherche d'un travail libre, puis dans la séquence du match de Cécile, par celui de Paul, dans le questionnement sur le tabou de l'inceste. Dans le cas de Denise à vélo en revanche, l'image est dégagée de tout contexte d'interrogation sur la perception subjective interne au film. Un déplacement de la réflexivité sollicite directement le spectateur. Ces scènes ont ainsi un statut étrange, proche de ce que Bergala notait à propos de la référence à la séquence insulaire de *Monika* chez Godard où Bergman « se jette dans le vide », « le temps de l'histoire est suspendu, [...] il n'y a plus à l'écran que du pur présent³³³ ». Dans ces séquences qui donnent l'impression d'être libérées du regard là où le film se construit massivement sur la dialectique entre regarder et observer, comme on l'a vu à travers les nombreux plans de regard, et ne pas vouloir voir ou regarder à côté, la décomposition de l'image n'est plus soumise à une intentionnalité explicite, mais fonctionne comme opératrice de sensation qui s'émancipe du système du film.

Si l'on part du plan ralenti sur les mains de l'imprimeur, il faut citer à nouveau le texte de Linhart qui l'accompagne :

La vie : un geste plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement, [...] ; tout ce par quoi, dans ce dérisoire carré de résistance contre l'éternité vide qu'est le poste de travail, il y a encore des événements, même minuscules, il y a encore un temps, même monstrueusement étiré. Cette maladresse, ce déplacement superflu, cette accélération soudaine, cette soudure ratée, cette main qui s'y reprend à deux fois, cette grimace, ce « décrochage », c'est la vie qui s'accroche³³⁴.

Le ralenti apparaît alors comme moyen de traquer cette « vie qui s'accroche », dans le monde moderne contaminé tout entier par le modèle de l'usine, étendu à la vie

³³³ A. Bergala, *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 188.

³³⁴ R. Linhart, *L'établi, loc. cit.*

intime et au travail de l'industrie audiovisuelle. L'idée d'« événements » peut s'entendre alors au sens de déviation par rapport au calculé, au prévisible, au sens du « coup de dés » mallarméen repris par Alain Badiou dans la pensée de l'événement comme interruption de la loi et de la nécessité³³⁵. Or le flux télévisuel, c'est la succession des images selon un ordre imposé comme nécessaire, celui du consensus enchaînant les images à leur interprétation, qui doit se donner comme naturel là où il répond à une logique arbitraire idéologique. Face à cet ordre de défilement qui fonde l'efficacité de l'aliénation perceptive, il s'agit de retrouver les « bouffée[s] d'irrégularité ». Or il faut souligner ici que les ralentis ne sont pas uniformes : déjouant le systématisme, leurs vitesses différentes font passer du « plus lent » à l'« accélération ». Par exemple, lorsque le ralenti sur les gestes de l'imprimeur cesse au raccord, le plan suivant donne une impression d'accélération, qui arrive « à contretemps ». De la même façon, le ralenti sur Cécile jouant commence par une succession longuement étirée d'images fixées, qui prend ensuite un rythme plus rapide, pour repasser enfin à la vitesse normale de défilement, où l'on a l'impression alors de mieux voir ce qui se passe grâce au déploiement qui précède. D'autre part, les ralentis sont travaillés non pas dans l'étirement des mouvements – ce qu'aujourd'hui on trouve dans le logiciel de montage Final Cut sous le terme « fusion d'image » –, mais dans le rythme de saccade que provoquent les arrêts de l'image qui constituent en vidéo le moyen du ralenti. Il n'y a pas d'illusion de continuité mais justement une insistance sur l'arrêt du regard que provoque le ralenti.

L'analyse d'Agamben à propos du cinéma de Debord et de Godard, que l'on a mentionnée à propos de *Nathalie Granger*, est ici particulièrement éclairante : face au constat que « les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant³³⁶ », il montre que les deux propriétés politiques du cinéma sont la répétition qui rend à nouveau possible, et que l'on a examiné dans nos parties précédentes, mais aussi la puissance d'arrêt :

Le deuxième élément, la deuxième condition transcendantale du cinéma, c'est l'arrêt. C'est le pouvoir d'interrompre, l'« interruption révolutionnaire » dont parlait Benjamin. [...] C'est ce qui fait la différence entre le cinéma et la narration, la prose narrative, avec laquelle on a tendance à comparer le cinéma. L'arrêt nous montre au contraire que le cinéma est plus proche de la poésie que de la prose. [...] La seule chose qu'on peut faire dans la poésie et pas dans la prose, ce sont les enjambements et les césures. [...] C'est pour cela aussi que Hölderlin a pu dire que

³³⁵ A. Badiou, *L'être et l'événement*, op. cit.

³³⁶ G. Agamben, « Le cinéma de Debord », *Image et mémoire*, op. cit., p. 71

la césure, en arrêtant le rythme et le déroulement des mots et des représentations, fait apparaître le mot et la représentation en tant que tels. Arrêter le mot, c'est le soustraire au flux du sens pour l'exhiber en tant que tel. [...] Il ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, chronologique, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l'exposer en tant que telle. C'est dans ce sens que Debord dans ses films et Godard dans ses *Histoire(s)* travaillent avec cette puissance de l'arrêt³³⁷.

Si l'on reprend le paradigme sportif d'où est issu le ralenti vidéo, apparaît alors le retournement fondamental que Godard fait subir à ce moyen : là où la télévision en fait une valeur de preuve du réel, Godard en fait en cinéma une affaire de possible. Là est le geste politique d'un retournement des outils de l'aliénation au profit d'une émancipation. De la même manière que Michel Murat analysait l'injonction de Rimbaud « il faut être absolument moderne » comme rupture radicale avec le christianisme, en particulier dans sa version contemporaine de déification de la science³³⁸, la modernité de Godard est de rompre l'idolâtrie de l'image télévisuelle comme vérité. *A contrario*, l'idée du possible qui s'exprime aussi dans le texte de Linhart comme déviations du rythme imposé, est très clairement soulignée par Godard dans l'idée de faire voir les « milliards de possibilités, [les] tas de mondes différents à l'intérieur du mouvement³³⁹ ».

Or l'intérêt que trouve Godard à filmer le sport noue plusieurs problématiques centrales. Dans une interview donnée en 1993 à *L'Equipe magazine*, on peut identifier deux enjeux. D'abord il s'agit de filmer le résultat du travail, voire le travail lui-même comme c'est le cas des entraînements dans *Sauve qui peut (la vie)*. Il dit ainsi : « Le sport plaît parce que c'est l'un des rares endroits où les gens voient le travail³⁴⁰ ». Par extension, il s'agit aussi de questionner le corps en travail, et en l'occurrence une proximité avec la prostitution : « Il n'y a pas grande différence, à un moment donné, avec la prostitution. On veut faire beaucoup de choses avec son corps pour mettre de l'argent de côté³⁴¹ ». Enfin, il s'agit de se ressaisir d'un enjeu de politique de l'image : « Le seul film qui ait été bien tourné sur le sport, c'est malheureux à dire, c'est un film nazi de Leni Riefenstahl sur les Jeux de Berlin de 1936³⁴² ». Comment filmer un corps, en retournant à la fois la déification héroïque jouant sur le surnaturel et sur le mythe, et le vitalisme glorifiant la puissance du corps ? Dans les deux séquences de sport, Godard

³³⁷ *Ibid.*, p. 71-73.

³³⁸ M. Murat, *L'art de Rimbaud*, op. cit., p. 453 de la seconde édition 2013.

³³⁹ « Propos rompus », *JLG par JLG*, op. cit., p. 462.

³⁴⁰ *L'Équipe magazine*.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

tente alors de déjouer l'arrière-fond qui innerve la compétition sportive d'une logique de pouvoir et de guerre, au profit du sport comme libre jeu improductif. Par ailleurs, il court-circuite la pensée du corps comme machine, cela même que dénonce Linhart : « Je ne suis pas une machine ! ». Les deux séquences ralenties remettent ainsi le visage au centre du plan, au même niveau que le corps, en déployant la palette expressive de la dépense que constitue le jeu. Le ralenti est l'arrêt qui permet de voir le déploiement du multiple, aussi bien intérieur qu'extérieur : la possible bifurcation dans plusieurs directions du corps. L'image de l'imprévisibilité du mouvement constitue alors l'antithèse de la chaîne, celle du sexe ou celle de l'usine évoquée par Linhart, c'est-à-dire une image de liberté.

De manière plus spécifique, les ralentis sur Cécile et Denise³⁴³ nous semblent travailler à révéler une érotique des corps, se donnant à voir dans les conditions de liberté. Le plan ralenti de Cécile, qui joue de la gracilité adolescente provenant du moment de passage entre l'enfance et l'âge adulte ainsi que de la joie du jeu, est particulièrement ambigu : il témoigne d'une proximité flagrante entre le mouvement sportif et le mouvement érotique, par le mouvement de la tête aux yeux fermés. L'image fait écho avec deux autres scènes qui l'encadrent : celle de la scène des gifles qui imprimaient à la tête de Giorgiana un mouvement violent agitant ses cheveux et la faisant ressembler à la Méduse comme le remarque Brenez³⁴⁴, et celle du gros plan sur Isabelle pendant le rapport sexuel avec Paul, agitant la tête de gauche à droite en simulant le plaisir. Dans le premier cas, le mouvement est subi, impulsé par la force violente des deux hommes, dans le second, il s'agit d'un mouvement faux parce qu'il n'y a pas de connexion entre le corps intérieur, la sensation, et son mouvement manifeste. À l'opposé du « faux mouvement » évoqué par Linhart, révélant malgré lui la vie intérieure, il est un mensonge imposé par les termes tacites de l'échange commercial. Le ralenti sur Cécile souligne *a contrario* un mouvement libre, qui devient alors potentiellement l'objet d'un trouble d'ordre érotique, explicité par son père. Les ralentis fixent une tension, le rapport entre la frontière existant entre la liberté du corps et son asservissement par l'économie et la violence, et la frontière entre l'érotisme que peut retrouver un corps libre, et les limites posées à la perception érotique. À travers les personnages de Dutronc et de sa fille, la décomposition du mouvement questionne

343

344 N. Brenez, « Le film abymé », *De la figure en général...*, *op. cit.*, p. 345.

ainsi le rapport cinématographique à la beauté du corps par la cristallisation du tabou de l'inceste. Mais ce sur quoi nous voulons insister, c'est l'alliance entre ce trouble dynamique et problématique, et son versant positif : donner la sensation du corps libre et fonder la perception de la beauté sur cette image. Dans les images ralenties de Cécile, c'est ainsi une multiplicité de l'être qui s'affirme : la grâce et la gaucherie, la sensualité et l'enfance, la joie du jeu et l'inquiétude de l'adolescence.

Si le regard de Dutronc médiatise la séquence de Cécile, celles qui montrent Denise à vélo se présentent comme en excès par rapport aux problématiques posées par la fiction, et semblent faire écho aux définitions de la beauté par Breton. La correspondance entre les deux poétiques semble éclairante pour envisager la manière d'articuler la critique à la positivité sensible, par une conception dialectique de la beauté et de l'image. Le poète proposait trois oxymores définitionnelles « explosante-fixe », « érotique-voilée » et « magique-circonstancielle », pour affirmer la beauté comme cristallisation du dynamique, ne pouvant résulter que du mouvement lié à l'« expiration exacte de ce mouvement même », et où se donnait à voir « l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos³⁴⁵ ». Cette définition de la beauté était bâtie sur une analogie formelle avec le mouvement du désir, à l'image de l'amour fou cristallisant dans le dernier visage aimé l'étendue temporelle entière de l'existence³⁴⁶. Au-delà de l'analogie visuelle de l'image godardienne du mouvement fixé par le ralenti avec la photographie de Man Ray utilisée par Breton comme illustration de sa définition³⁴⁷, les séquences des ralentis de *Sauve qui peut (la vie)* expriment dans leur continuité l'alliance de la fixation du mouvement en images arrêtées et du dynamisme de la succession maintenue des images dans le temps du film. Le mouvement de Denise apparaît ainsi dans la tension entre son suspens et son accomplissement, fixant ce qui n'est pas visible à l'œil nu comme déploiement des mondes de possibilités où se cristallise le temps, celui de l'aboutissement d'un geste et du commencement d'un autre à venir. Par ailleurs, les déplacements de Denise dans le film sont à l'image de

³⁴⁵ A. Breton, *L'amour fou, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 680.

³⁴⁶ Rappelons que *L'amour fou* s'ouvre sur une grande image évoquant les « boys du sévère » et les numéros de revues, où des hommes habillés à l'identique représentent le poète, donnant l'image démultipliée de tous les hommes qu'il a été, et où un « rang de femmes assises » en symétrie lui rappelle toutes les femmes qu'il a aimées. Breton déplace alors l'idée romantique de l'amour fou comme amour d'un « être unique », procédant d'une « attitude mystique » « entretenue par la société actuelle à des fins équivoques », à l'idée de l'amour fou comme celui du « dernier visage aimé », qui cristallise le temps (*ibid.*, p. 675-677).

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 683. Voir la reproduction en annexe p. 45. La photographie était parue initialement dans la revue *Minotaure* n°5 en 1934.

« l’imaginaire » qui donne son titre au premier chapitre du film : pris indépendamment du départ et de l’arrivée, le moment du trajet apparaît comme libre de sa destination et libre de la contrainte sociale puisque Denise est seule, roulant à travers des paysages peu fréquentés. Des contrepoints à sa modalité de déplacement arrivent alors comme contre-types comiques : le peloton de cyclistes qui dépassent la cycliste du dimanche, tendu vers les objectifs de l’entraînement sportif, la voiture de Paul qui la suit, le tracteur, outil de travail qui fait écho au camion et qui apparaît par un curieux effet de surimpression³⁴⁸. Face à ces autres images du déplacement, une image de liberté apparaît dans la dynamique charnelle du corps de Denise, tantôt courbé sur ses pédales, tantôt se redressant progressivement jusqu’à se tenir quasiment debout, comme projeté en avant dans une posture de capitaine à la proue³⁴⁹. Le suspens du pur mouvement fait écho à ce qu’écrit Breton en évoquant le « comportement lyrique » : « Aujourd’hui je n’attends rien que ma seule disponibilité, que de cette soif d’errer à la rencontre de tout³⁵⁰ ».

Dans l’analogie que Breton établit entre sa conception de la beauté et celle de l’amour, l’oxymore « érotique-voilée » est quant à lui assez transparent. On peut le rapprocher de la problématique du nu chez Godard, qui ne peut se donner à voir que dans une dialectique entre visible et invisible³⁵¹. Mais cette idée rencontre aussi la façon dont Godard déploie sur le plan visuel la problématique de la prostitution comme image vide, emplit justement de mouvements artificiels qui donnent l’illusion d’une satisfaction immédiate du désir, là où la dialectique bretonienne pointe une dynamique « créatrice du désir³⁵² » par le jeu de « ce qui est découvert et [de] ce qui est voilé³⁵³ ». Par rapport à la métaphore du direct que Fargier voit dans la scène de la chaîne sexuelle, la perturbation du temps remobilise une ressource ludique de caché-montré de l’image. Par ailleurs, le ralenti sur Denise à vélo, isolée de son inscription dans son travail et dans sa relation avec Paul, donne *a contrario* à sentir la puissance désirante et érotique d’un corps libre.

³⁴⁸ Il nous semble que l’on peut voir dans cette occurrence de surimpression un principe semblable à celui que Jean-Paul Fargier analyse comme « effet de duplex », notamment à travers l’analyse de la dernière scène du film, où l’orchestre est rapatrié dans l’image avant la mort de Paul. Si nous avons analysé ces effets comme collages, dans notre perspective d’analyse poétique, l’analyse de Fargier sur la reprise du paradigme télévisuel nous semble convaincante. Voir « La face cachée de la lune », art. cité, p. 24.

³⁴⁹ Voir annexes, p. 44.

³⁵⁰ A. Breton, *L’amour fou*, op. cit., p. 687.

³⁵¹ Voir A. Bergala, « Filmer un nu. Le nu chez Godard », *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 125-141.

³⁵² A. Breton, *L’amour fou*, op. cit., p. 685.

³⁵³ *Ibid.*, p. 761.

Enfin, le dernier oxymore, « magique-circonstancielle », qui réaffirme l'idée du hasard objectif défini dans les *Vases communicants* comme forme de manifestation de la nécessité par des voies non rationnelles, et qui produit « le sentiment poignant de la chose révélée³⁵⁴ », s'il nous semble moins éclairant quant à la poétique de Godard, peut-être moins sentimentale que les tournures bretoniennes, rencontre pourtant ce que nous avons identifié comme lyrisme objectif, c'est-à-dire comme proposition heuristique qui, en excédant le sentiment, appartient à l'ordre du réel constatable³⁵⁵. L'image en effet chez Godard retrouve dans les ralentis une positivité qui échappe au simulacre généralisé du flux télévisuel. C'est dans l'image décomposée comme élargissement perceptif et dilatation lyrique du temps, dépliée comme terreau de potentialités multiples, et sujette à l'arrêt comme suspens d'un continuum imposé, que se fonde la proposition politique godardienne. Si l'arrêt chez Brecht était aussi l'ouverture du possible révolutionnaire, c'était par la sortie de l'espace fictif de l'œuvre pour permettre la mise en relation de manière discursive et rationnelle du drame avec le réel. Chez Godard, l'arrêt est producteur de sensation, c'est elle qui donne directement au spectateur, par la figure du corps en mouvement-arrêt, « explosive-fixe », à sentir quelque chose comme le désir de liberté dans le réel.

Comme commentaire à ces ralentis qui suspendent le temps, on peut citer à nouveau un passage de *L'amour fou* :

Il s'agit de *ne pas*, derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir*. Rien n'en garde moins, dans l'art, dans les sciences, que cette volonté d'applications, de butin, de récolte. Foin de toute captivité, fût-ce aux ordres de l'utilité universelle [...] ! J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique³⁵⁶.

Par rapport à la maladie de l'appropriation montrée dans *Prénom Carmen* et dans la peur de Paul, face à la contrainte du désir, dans tous les sens du terme, le geste cinématographique de Godard consiste en une critique radicale de l'image télévisuelle, qui en retourne les attributs aliénants pour en faire la matrice d'une figuration lyrique, qui réaffirme un possible politique. La puissance d'arrêt de l'image rend ainsi visible

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 682.

³⁵⁵ A. Breton, *Les Vases communicants, Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 168. Après la citation — apocryphe — d'Engels sur laquelle il appuie sa définition « “La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité” », Breton ajoute : « J'ajouterai que le rapport causal, pour troublant qu'il soit ici, est réel, non seulement du fait qu'il s'appuie sur l'universelle action réciproque, mais encore du fait qu'il est constaté ».

³⁵⁶ A. Breton, *L'amour fou*, *op. cit.*, p. 697.

le moment du possible, par le fixement fugace des infinies stations d'un « chemin du désir ». Quant au paysage, au milieu de la scène avec Monsieur Personne, le ralenti rendant abstrait un paysage de feuilles filmé en travelling, offert à la sensation, rédimera ainsi la pauvre métaphore de la « touffe rousse d'automne », tout comme les « mondes de possibilité » contenus dans l'image d'un corps ou d'un geste opposent un lyrisme du possible à l'aliénation des individus aux désirs des autres. À la question fondamentale : « Comment trouver quelque chose à faire pour jouer un peu sa propre musique au lieu d'accompagner toujours celle des autres ? ³⁵⁷ », examinons à présent une dernière réponse cinématographique, en prenant au sérieux la formulation musicale.

4.3.3. Le court-circuit figuratif pour refonder l'alliance entre pensée et sensation : la musique

Lorsque Godard dit avoir voulu une musique « fondamentale³⁵⁸ », les commentateurs éludent souvent la signification de l'adjectif. Au mieux, en appui aux propos mêmes de Godard développant sa formule en l'idée d'« une musique qui est à la fois la pratique et la théorie de la musique », la formule est commentée comme désignant une musique qui soit en même temps une philosophie de la musique³⁵⁹. Mais il faudrait expliciter ce qu'est cette philosophie de la musique. Par ailleurs, si plusieurs niveaux d'examen du sens de l'utilisation de Beethoven par Godard ont été explorés, ils nous semblent limités par la volonté de chercher à établir des correspondances termes à termes entre la composition de *Prénom Carmen* et le modèle musical, à partir d'une formule souvent reprise : Godard filmerait comme un musicien compose³⁶⁰. Trois paradigmes sont alors utilisés pour explorer le sens de cet comparaison : soit, du point de vue de l'expressivité, la recherche d'analogies, souvent mimétiques, entre l'action et la musique, soit, du point de vue de l'élaboration, l'examen de principes de composition repris au modèle musical, soit encore, du point de vue de la réception, la transposition du modèle du regard à celui de l'écoute dans la perception du film. Dans cette dernière perspective, Alain Bergala propose d'écouter le film au lieu de le regarder, c'est-à-dire de « passer d'une ligne à une autre³⁶¹ » comme on écoute une

³⁵⁷ « *Sauve qui peut (la vie). Scénario* », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 448.

³⁵⁸ « Conférence au festival de Venise », *Cinéma 84*, 301, janv. 1984, p. 33.

³⁵⁹ Voir notamment H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité, p. 147.

³⁶⁰ Voir G. Scarpetta « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 42, et H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité.

³⁶¹ A. Bergala, *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 48.

musique. Cette approche est critiquée par Lacombe, qui oppose l'idée de polyphonie à celle de ligne mélodique sous-entendue par l'expression de Bergala³⁶². Quoi qu'il en soit, il paraît difficile de dépasser le caractère comparatif de cette analogie métaphorique entre regard et écoute. Dans l'étude d'une ressource expressive symbolique de la musique, Scarpetta propose l'idée de « transposition » : « au parallélisme et à la réversion de certaines lignes mélodiques, répond le croisement des rames du métré aérien, aux « attaques marquées », la séquence de l'attaque de banque³⁶³ ». À un autre niveau, Jacques Drillon avance l'idée d'une analogie entre la forme du quatuor beethovenien comme équilibre parfait entre les instrumentistes où se réalisent à la fois l'« indépendance » et « l'interdépendance », et l'harmonie que voudrait trouver Godard comme réponse à la double problématique du travail et de l'amour³⁶⁴. Pour lui, il ne s'agit pas de filmer comme le musicien compose, mais de « filmer comme on joue un quatuor³⁶⁵ ». Fargier quant à lui, s'il se concentre sur le dispositif filmique de la monstration du travail de la musique en avançant l'idée du déploiement de la face cachée de la musique au cœur de l'action, « double simultanément incorporé » et non pas son utilisation comme commentaire extérieur à la façon de l'orchestre de *Sauve qui peut (la vie)*, même si ce dernier était reversé dans l'image, reprend néanmoins l'idée de commentaire en comparant les musiciens au modèle des journalistes de terrain de la télévision qui « traduisent en mots ce qui se passe au moment où cela se passe dans l'image où ça se passe³⁶⁶ ». Antoine de Baecque reprend également la figure du commentaire mais en comparant cette fois le fonctionnement des quatuors à celui du chœur des Euménides de l'*Électre* de Giraudoux, citée dans le film³⁶⁷.

³⁶² H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité, p. 148.

³⁶³ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 49. Il énumère ainsi un certain nombre de correspondances, avant de dire qu'il ne s'agit pas seulement de correspondances mais de « construction selon un modèle musical », mais il en reste là. Par ailleurs, quand il pose la question de l'analogie entre l'attaque de banque et l'attaque musicale à Godard dans l'entretien avec D. Païni, le cinéaste répond : « Ça, l'attaque, je n'y ai même pas pensé tout de suite... Et puis, à un moment, ça m'a donné l'idée de l'attaque de banque », soulignant la primauté de la musique, et non la recherche d'un symbolisme de l'action dans la musique. Entretien « Jean-Luc Godard, la curiosité du sujet », *Art press* spécial Godard, *op. cit.*, p. 13.

³⁶⁴ Jacques Drillon, « Godard et le quatuor dans *Prénom, Carmen* », *Art press*, spécial Godard, *op. cit.*, p. 62-63.

³⁶⁵ J. Drillon, J.-L. Godard, entretien « Faire un film comme on joue un quatuor », *JLG par JLG*, *op. cit.*, p. 574

³⁶⁶ J.-P. Fargier, « La face cachée de la lune », art. cité, p. 24.

³⁶⁷ A. de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 616. « Il [Godard] mixe l'inspiration du livret et de la nouvelle de Mérimée avec celle de l'*Électre* de Giraudoux, notamment la structure feuilletée faisant alterner l'histoire

Dans le cas de l'étude des processus de composition, il s'agit alors de chercher à identifier les éléments, de structure ou de détail, qui soient repris par Godard au modèle musical. Mais ce modèle est en général considéré abstraitement comme un système homogène dans l'histoire de la musique, et les spécificités du Beethoven tardif envisagées, quand elles le sont, de façon assez vague. Si Hervé Lacombe a proposé un exemple d'analyse de l'élaboration musicale du film, dans une étude précise et détaillée de la mise en œuvre de ces principes de composition³⁶⁸, il nous semble que par l'utilisation d'une définition générique de la musique³⁶⁹, il perd la spécificité sensible et idéale de l'œuvre de Beethoven au profit de la musique en général. Par ailleurs, si Guy Scarpetta donne une teneur théorématique à son affirmation que les quatuors beethovenien sont « l'indication manifeste du principe d'organisation du film, de son style de composition », en bref, en sont le « modèle compositionnel³⁷⁰ », il en reste néanmoins à ce balancement entre interprétation symbolique d'une part et référence abstraite au paradigme musical d'autre part. À l'autre bout du spectre interprétatif, sur un plan réflexif, Lacombe avance enfin l'idée que le travail de découpe dans la musique opéré par Godard, avec ses coupes a-musicales, ses ellipses, ses collages, en tant qu'il consiste à prélever des fragments réagencés par la suite, donne à voir en fait l'opération du cinéma qui prélève des morceaux dans le réel³⁷¹, idée à laquelle nous ajoutons qu'elle donne surtout effectivement à voir la conception du *cadre* chez Godard, pensé comme opération de découpage dans le temps plutôt que dans l'espace : « les trois quarts des films confondent le cadre avec la fenêtre de la caméra, alors que le cadre c'est : quand est-ce qu'on commence le plan et quand est-ce qu'on le coupe. Le cadre est dans le temps³⁷² ».

Mais pour éviter d'en rester soit à des parallélismes d'ordre expressif, soit à des considérations traitant la musique en général ou le cinéma en lui-même, il faut entrer un peu plus avant dans la musique de Beethoven. Ce qui nous frappe, c'est l'étroite

de Carmen avec un chœur qui "commente" l'action (les Euménides chez l'écrivain, le quatuor à cordes chez le cinéaste).

³⁶⁸ H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma » art. cité, p. 141-159.

³⁶⁹ Il distingue d'une part cinq déclinaisons du modèle musical : « la musique peut renvoyer à 1° une œuvre, 2° un compositeur, 3° une pratique, 4° une forme, 5° une élaboration. » Pour cette dernière dimension, qu'il développe, il s'appuie sur la définition de la forme-musique par Bernard Sève dans *L'altération musicale*, soit « impossibilité de redondance, retour, travail de variation, structuration rythmique, polyphonie ». Cette perspective constitue donc une approche très abstraite d'une essence de la musique.

³⁷⁰ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 48.

³⁷¹ H. Lacombe, « Penser musicalement le cinéma », art. cité, p. 145.

³⁷² « Propos rompus », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 466.

similitude de *problématique* entre les derniers quatuors de Beethoven et ce que Godard essaie de faire en cinéma, en particulier sous l'angle du rapport entre objectif et subjectif, entre abstraction et sujet individuel, qui a guidé en partie notre étude du lyrisme. C'est précisément sous cet angle que deux études abordent le style tardif de Beethoven, et notamment celui des derniers quatuors³⁷³ : l'ensemble de notes qu'Adorno y consacre, regroupées dans *Beethoven, the philosophy of music*³⁷⁴, et les études insérées dans la forme romanesque du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, à travers les conférences du professeur Kretzschmar qui sont pour partie des reprises des textes d'Adorno. Leurs propositions sur le lyrisme beethovenien semblent sinon expliquer, du moins éclairer nouvellement le choix des quatuors par Godard, ainsi que la correspondance précise qui s'établit entre l'idée de Beethoven et l'idée du film, et en particulier dans le traitement du lyrisme. En effet, la correspondance établie à plusieurs reprises par Adorno entre Beethoven et Hölderlin à travers le concept de parataxe rencontre un principe similaire chez Godard.

À la question posée dans *Prénom Carmen* de ce qui vient avant le nom, dont Godard donne une autre formulation en affirmant vouloir trouver une parole, au sens d'une langue, qui vienne avant la dénomination, la musique semble proposer une réponse. Il faut reprendre la définition de la musique énoncée par Adorno que nous avons mobilisée dans l'étude de *Césarée* : « la grande musique est une synthèse non conceptuelle³⁷⁵ ». On comprend plus précisément son idée dans la comparaison qu'il fait avec la poésie de Hölderlin : pour lui, l'idée holderlinienne du chant « s'applique rigoureusement à la musique : une nature qui s'épanche librement et qui, n'étant plus captive de la domination exercée sur elle, peut alors se transcender. » À travers la formulation métaphorique, il s'agit de pointer dans la musique l'absence de signification sur le modèle rationnel du langage – le modèle de la « domination ». Au contraire de la musique, le langage est « enchaîné » par son « élément de signification »,

³⁷³ Ce que l'on entend en général par les « derniers » quatuors de Beethoven sont les cinq derniers, du douzième au seizième. Il faut rappeler que les quatuors utilisés par Godard sont le neuvième, le dixième, ainsi que les trois derniers. Les deux premiers n'appartiennent pas à ce qu'Adorno considère comme le « style tardif » de Beethoven sur lequel nous allons faire porter notre développement. Pour nous, cela n'est pas invalidant pour plusieurs raisons : d'une part, en termes de durée musicale, les trois derniers quatuors prennent une part beaucoup plus grande dans le *Prénom Carmen*, d'autre part, il nous semble que l'évolution du film joue de ce passage entre le neuvième et le dixième quatuors, qui sont utilisés de façon concentrée au début du film dans un lien assez fort à l'action sur le plan expressif, là où les derniers quatuors s'émancipent de ce lien. Nous allons développer cela.

³⁷⁴ T. W. Adorno, *Beethoven. The philosophy of music*, Cambridge, Polity Press, 1998. Nous abrègerons par la suite le titre en *Beethoven*.

³⁷⁵ T. W. Adorno, « Parataxe », dans F. Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, op. cit., p. 159.

« à la forme apodictique et thétique, et donc à la fonction synthétique du concept³⁷⁶ », opérée par le sujet discursif et par son « intention ». L'opération de Hölderlin sera alors la suivante : « En même temps que le sujet législateur, son intention, c'est-à-dire la primauté du sens, est cédée au langage³⁷⁷ ». La dissociation des éléments résultant de la suspension de la synthèse par le sujet est ce qu'Adorno nomme alors parataxe, « juxtaposition dont les éléments s'articulent autrement que dans le jugement apodictique³⁷⁸ ». Cette transformation du langage est alors considérée comme « de nature musicale ». Adorno remarque alors l'association du mouvement d'abstraction et du matérialisme de la poésie de Hölderlin, que l'on peut rapprocher de la sensation matérialisée dans la musique, qui « veut que les choses abstraites témoignent d'une concrétisation au deuxième degré³⁷⁹ ». Dans le traitement des substantifs abstraits comme des « reliquats », et des « vestiges » de l'Être absent, il relève alors un lyrisme du « pathos » de l'idéalisme³⁸⁰. On peut retrouver ici l'idée de Jacques Aumont d'« une nouvelle forme pathique³⁸¹ » chez Godard, qui faisant saillir une « énergétique pure ».

Pour nous, c'est ce caractère de « synthèse non conceptuelle » qu'interroge Godard dans la musique, par rapport au caractère double du cinéma, à la fois d'ordre langagier et d'ordre « non conceptuel » par le matériau visuel sur lequel il se fonde. Dans les débats sur le caractère « abstrait » de Godard, dans un balancement aporétique entre la constatation d'un effet de réel concret et la réflexivité de son cinéma, on peut ainsi avancer l'idée qu'il travaille la dimension de « synthèse non conceptuelle » du cinéma. Le jugement d'Adorno permet alors d'apercevoir très précisément la façon dont Godard opère un assemblage d'éléments *abstrait*, comme on a pu le voir dans la manière de traiter les personnages, dans les lignes de fuite composant la fable des films, ou encore dans les procédés citationnels non articulés ou synthétisés. Mais dans le même temps, ces éléments abstraits sont traités selon leur caractère concret de « vestiges », c'est-à-dire en cinéma ce que Godard formulait dans les *Histoire(s) du cinéma* « c'est juste une image » : reliquats de mythes, en particulier dans *Prénom Carmen*, reliquats d'images qui sont soit les palimpsestes de l'histoire passée du cinéma, soit les miroitements de l'image évanescence et évidée de la télévision. Si l'on

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 165.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 159.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 150.

³⁸¹ J. Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 98. Voir *supra*.

identifie souvent la mélancolie lyrique des *Histoire(s) du cinéma* à un romantisme générique, nous pouvons plutôt souligner une affinité particulière dans nos films et dans les fictions des années 1980 et 1990 avec ce lyrisme hölderlinien du pathos de l'idéalisme, excédant les problématiques romantiques. En effet, là où le collage généralisé des *Histoire(s) du cinéma* fixe une forme assez homogène, nous trouvons dans les deux films de notre corpus une tension entre cette abstraction et le caractère concret d'une « vie propre³⁸² » des éléments du film. Leur tension vers la narration – beaucoup plus lointaine dans les *Histoire(s)* –, comme la tension vers la syntaxe chez Hölderlin, s'associe à la fragmentation et au bris de la synthèse, contre l'illusion d'une réconciliation entre l'étant et l'être, entre le signe et l'être, entre l'image et le réel. Au plan éthique et politique de l'interprétation de cette alliance de l'abstraction et du concret, on peut rapprocher le jugement d'Adorno sur la poésie de Hölderlin, aussi « incommensurable à la poésie d'idées qu'à la poésie autobiographique [...]; un produit [...] du désir nostalgique du nom absent, ainsi que d'une universalité heureuse du vivant, qu'[il] saisit comme empêchée par le cours du monde, par la division du travail³⁸³ », de la façon dont Godard allie mélancolie et joie concrète – jouissance du faire, humour – avec une douleur profonde devant le réel. La différence entre eux pourrait être que chez Godard, les traces de l'héritage avant-gardiste superposent parfois à la fragmentation un effort constructiviste vers la réconciliation.

L'examen proposé par Adorno de la musique de Beethoven, qui rencontre pour lui dans son caractère de « synthèse non conceptuelle » la poétique d'Hölderlin, nous permet alors d'approfondir ce que Godard trouve de pertinent pour le cinéma dans le paradigme musical. Dans un sens général, l'alliance particulière de la musique entre anti-discursivité et pensée comme synthèse non conceptuelle, peut éclairer chez Godard l'idée de figurer la pensée par la sensation. D'autre part, l'étude dans le détail des procédures de Beethoven permettra de cerner le sens politique de la poussée de l'objectif contre le principe individuel subjectif qui fonde le lyrisme particulier que nous avons tenté de définir.

Le parallèle qu'Adorno établit entre Hölderlin et le Beethoven tardif se fonde sur une similitude fondamentale, dont le philosophe fait un usage polémique : contre une idée commune qui voudrait que leurs œuvres soient « les produits d'une subjectivité

³⁸² « Parataxe », *op. cit.*, p. 151.

³⁸³ *Ibid.*, p. 152.

ou plutôt d'une "personnalité" qui se manifesterait sans scrupules et qui, pour sacrifier à l'expressivité, briserait la rondeur de la forme, transformant l'harmonie en dissonance douloureuse et refusant la tyrannie souveraine de l'esprit enfin libéré³⁸⁴ », Adorno affirme au contraire l'amoindrissement d'un principe d'expressivité et l'exhibition corollaire de la « convention³⁸⁵ », par le retrait de la subjectivité comme organisatrice de l'unité synthétique. Dans le texte que nous avons cité dans notre premier chapitre, Adorno soulignait que si les poètes se révoltaient en général contre la généralisation à du connu effectuée par le langage comme convention du signe, Hölderlin sait que « le sujet n'existe en tant que tel que par le langage³⁸⁶ ». C'est par la conscience « que le sujet, qui se croit à tort immédiat et ultime, est tout à fait médiatisé³⁸⁷ » que « la critique hölderlinienne du langage va à l'encontre du processus de subjectivation, un peu, pourrait-on dire, comme la musique de Beethoven, où le sujet compositeur s'émancipe, fait parler en même temps son médium préétabli, la tonalité, au lieu de simplement la nier du point de vue de l'expression³⁸⁸ ».

La même idée est reformulée dans le texte sur le Beethoven des derniers quatuors en termes de tension entre objectivité et subjectivité : « Le rapport entre les conventions et la subjectivité doit lui-même être compris comme la loi formelle qui fait naître la teneur de l'œuvre tardive³⁸⁹ ». Dans les deux œuvres, par ce mouvement d'exhibition de la convention abstraite derrière laquelle s'efface le sujet, c'est le caractère de médiation du matériau de l'art qui est présenté contre l'illusion d'une immédiateté du sujet. Tout comme le langage chez Hölderlin se donne à voir en tant que tel, marqué par la rupture indépassable entre le nom et l'idée, la convention musicale chez Beethoven, apparaît nue et brise l'illusion d'une transparence expressive de la musique. Adorno exprime ainsi l'exhibition de la convention chez Beethoven : « par la manière dont la musique est composée, sa condition de possibilité est élevée au rang de résultat³⁹⁰ ».

On peut faire le parallèle ici avec l'exhibition du dispositif matériel cinématographique par Godard, qui affirme le caractère de signe de l'image. On peut

³⁸⁴ T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 9.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁶ T. W. Adorno, « Parataxe », *op. cit.*, p. 165.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 166.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁰ T. W. Adorno, *Beethoven*, *op. cit.*, p. 156. Nous traduisons.

alors aller plus loin que l'idée de la distanciation brechtienne, en complétant la façon dont Scarpetta en avait déjà montré les limites en suggérant la rupture de l'illusion par un redoublement des effets d'illusion et par l'exhibition du simulacre³⁹¹. Lorsqu'Adorno souligne chez Beethoven la présence des « formules et expressions toutes faites de la convention », en notant à propos des dernières sonates qu'elles « regorgent de trilles décoratifs, de cadences et de fioritures », on peut observer cette dimension conventionnelle dans la seconde partie du troisième mouvement du quinzième quatuor³⁹², qui survient au début de la séquence de l'amour juste avant le gros plan sur Claire : il présente de façon similaire des trilles au violon sur la note tenue puis une mélodie qui se poursuit autour d'appoggiatures ornementales. De même, Adorno remarque dans le scherzo du quatorzième quatuor, utilisé par Godard, « une sorte de thème qui peut sembler folklorique et que je comparerais plutôt aux formules en vers des comptines³⁹³ ». Ces observations sur la présence de la convention peut être rapprochée de la façon dont Godard exhibe les artifices du cinéma spectacle, à travers les décors et l'effet *star* de son actrice, ou les codes de genre, comme la référence au film de gangsters ou au burlesque dans *Prénom Carmen*, ainsi que la variation sur les codes télévisuels dans *Sauve qui peut (la vie)*. Par l'apparition de la convention « à nu, sans transformation ni déguisement [...] au beau milieu des couches minérales les plus dures du paysage polyphonique et des mouvements les plus ténus d'un lyrisme hermétique³⁹⁴ », c'est l'illusion de l'immédiateté du médium qui est rompue, et l'illusion de transparence sur laquelle se fonde l'expressivité. Plutôt que d'y voir un post-modernisme qui ne fait que renverser de façon symétrique le « cercle magique de l'idéalisme³⁹⁵ », l'interprétation d'Adorno en montre tout le caractère positivement politique au plan de la conception du sujet et au plan du lyrisme qui en découle : le combat dialectique entre la subjectivité et la convention dans le pathos de l'inaccessibilité de l'être, et l'opposition à l'idée d'un accès à l'essence.

³⁹¹ G. Scarpetta, « Sur plusieurs plans », art. cité, p. 44.

³⁹² Nous distinguons ici la première partie du troisième mouvement, le « chant sacré d'action de grâce d'un guéri à la Divinité », que nous appellerons le thème principal, et qui apparaît pour la première fois sur le plan de la mer qui ouvre la séquence d'amour dans la maison (voir les annexes, p. 54, plan n°6). Ce que nous désignons ici comme deuxième partie correspond au changement de tempo en *andante* dans ce même mouvement, avant que le thème principal ne revienne et avec lui le tempo *molto adagio*.

³⁹³ *Beethoven, op. cit.*, p. 135. Nous traduisons.

³⁹⁴ T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux, op. cit.*, p. 10-11.

³⁹⁵ Notamment la perspective de Scarpetta, qui insiste comme on l'a vu sur le tournoisement des simulacres sur eux-mêmes et l'absence d'énoncés « purement thétique[s] » chez Godard.

Sur le plan interprétatif, Adorno avance alors l'intuition de la relation du style tardif de Beethoven – et aussi du Hölderlin des derniers poèmes – à la mort, pour expliquer cette destitution du sujet : « cette loi formelle se manifeste précisément dans la pensée de la mort³⁹⁶ ». Il sort alors de l'interprétation sentimentale de la musique, comme l'expressivité tragique d'une subjectivité individuelle tourmentée, pour avancer une proposition essentielle : « [...] en vérité, mortelle elle-même et au nom de la mort, la subjectivité disparaît de l'œuvre. Dans les œuvres tardives, la violence de la subjectivité, c'est ce geste de sursaut avec lequel elle quitte les œuvres. Elle les fait exploser non pour s'exprimer, mais *pour se défaire de manière inexpressive de l'apparence illusoire de l'art*³⁹⁷ ». C'est pour cela que chez Hölderlin comme chez Beethoven, apparaissent nues les procédures de l'art, sans la synthèse subjective qui les articule, mais dans la juxtaposition d'abstractions qu'Adorno appelle « parataxe », et qui « ne veut pas tant purger le langage musical des formules toutes faites que libérer celles-ci de l'illusion que le sujet les maîtriserait³⁹⁸ ».

Notre thèse est ainsi que si Godard utilise les quatuors de Beethoven, c'est parce qu'il y a un mouvement comparable de la subjectivité par rapport à la convention, qui prend également des formes paratactiques : le sens provient du frottement des fragments, qui prend les formes chez Godard de la citation, visuelle et langagière, ainsi que de la logique du faux-raccord, et du libre jeu des motifs dont la ressaïe n'est pas faite, laissée au spectateur. Ce que développe Adorno sur l'idée de la mort, si nous ne l'appliquons pas tel quel au Godard des années 1980, nous semble néanmoins rejoindre la pensée eschatologique de la mort du cinéma qui habite son cinéma et qui ne fera que prendre de l'ampleur. Lorsque Adorno écrit que chez Beethoven « la contrainte de l'identité est brisée et les conventions en sont les fragments³⁹⁹ », on peut reconnaître une utilisation par Godard des matériaux du cinéma comme vestiges, liant à chaque fois la puissance de présence de l'image et sa puissance d'historicité. Si ce geste n'est pas entièrement pris dans une dimension mélancolique dans *Prénom Carmen*, la fragmentation laissant apparaître les procédures à nu apparaît en revanche générale dans ce film qui ressemble à un grand éboulis. Le sens tragique du film semble alors pouvoir surgir de la conséquence qu'énonce Adorno : « Le sens n'est plus

³⁹⁶ « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁷ *Ibid.*, nous soulignons.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹⁹ T. W. Adorno, *Beethoven*, *op. cit.*, p. 157. Nous traduisons.

médiatisé par l'apparence en tant que *totalité*⁴⁰⁰ ». Il n'y a plus d'illusion de sens unitaire, il faut recoller les morceaux.

Si l'on détaille les traits formels qu'Adorno souligne dans le style tardif de Beethoven⁴⁰¹, des similitudes apparaissent avec ce que l'on a pu observer chez Godard. Le plus évident de ces traits est justement la simplicité, voire la « banalité⁴⁰² » de certains thèmes, qui laisse apparaître la convention nue. Le thème principal du « chant sacré d'action de grâce » du quinzième quatuor, utilisé pour ouvrir la séquence de l'amour dans la maison en est un bon exemple : une unique ligne mélodique au violon est rejointe successivement par les trois autres instruments dans une homorythmie extrêmement simple. Le troisième mouvement du seizième quatuor, qui ouvre la dernière séquence de l'hôtel, présente des caractéristiques semblables de simplicité. Or cette simplicité semble caractéristique des thèmes de Godard lui-même, histoire d'amour, histoire de braquage, vectorisations minimales des trajectoires de personnages, comme si les canevas des fables étaient réduits à leur enveloppe conventionnelle⁴⁰³.

Un deuxième trait central est celui qui correspond à ce qu'Adorno nomme « parataxe » chez Hölderlin, c'est-à-dire la juxtaposition des éléments plutôt que leur coordination : chez Beethoven, il décrit « la disparition de l'articulation de surface », qui donne l'impression que « la mélodie manque de plasticité⁴⁰⁴ ». Là est pour nous le modèle formel de la saccade généralisée des mouvements de *Prénom Carmen*, à la fois des corps et des plans, des faux-raccords qui font ressembler les plans à des blocs qui s'entrechoquent, qui crissent les uns contre les autres, ce que Brenez relève à propos de *Nouvelle vague* en parlant de « l'invention de dissonances maximales entre le tout et ce

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 158. Nous traduisons.

⁴⁰¹ Adorno s'appuie également massivement sur les dernières sonates, notamment la sonate opus 101 (n°28), dont il remarque la similitude du second mouvement avec l'introduction du final du quinzième quatuor, et à partir de laquelle il dresse une sorte de typologie des formes (*Beethoven, op. cit.*, p. 127). Pour notre étude, nous nous concentrerons principalement sur la deuxième partie de l'ensemble de fragments concernant le style tardif regroupés dans l'ouvrage *Beethoven*, dans le chapitre « The late style II » (p. 154-161), qui concerne plus directement les quatuors. Par ailleurs, pour ne pas éluder la complexité des analyses d'Adorno, signalons qu'il distingue au sein des derniers quatuors certaines parties ne relevant pas du « style tardif », notamment le dernier mouvement du quinzième quatuor, qui est « dérivé des cinquième et neuvième symphonies » (*Beethoven, op. cit.*, p. 134) et que Godard n'utilise d'ailleurs pas.

⁴⁰² *Beethoven, op. cit.*, p. 127. Nous traduisons.

⁴⁰³ Le retour de la convention nous paraît ainsi un moyen d'interpréter la dimension de classicisme souvent glosée chez Godard.

⁴⁰⁴ *Beethoven, op. cit.*, p. 128. Nous traduisons. Adorno propose cette formule dans une étude de l'adagio de la sonate *Hammerklavier* qui nous semble pouvoir s'appliquer au style tardif en général.

qui n'est plus partie mais partiel, entre la circonscription de la totalité et l'indéfinition de la bribe⁴⁰⁵ ».

Au-delà d'une pratique du montage qui va contre la synthèse en éliminant toute articulation, en généralisant l'ellipse de temps et de lieu ou au contraire le faux-raccord bégayant, et en associant des régimes hétérogènes de l'image dont nous avons vu nombres d'occurrences, on peut s'arrêter plus précisément sur le montage sonore chez Godard : l'utilisation du silence notamment nous rappelle la remarque d'Adorno sur les « césures, [les] arrêts brusques, qui caractérisent tout particulièrement le dernier Beethoven », et où il voit le sursaut de la subjectivité quittant l'œuvre. Si l'on pense au dernier mouvement du seizième quatuor, utilisé au moment des raccords regards déconnectés dans l'hôtel⁴⁰⁶ et pendant le braquage juste avant la mort de Carmen, où les accords répétés sont interrompus par des silences qui tendent à envahir la mesure⁴⁰⁷, on peut faire un parallèle avec l'usage du silence chez Godard : l'idée de collage tend en effet à recouvrir le fait que très souvent, l'enchaînement des sons hétérogènes fait apparaître un très court silence, qui coupe le premier son, avant que le second n'entre en fondu très rapide. Des impressions de trous sonores empêchent ainsi la collure d'être atténuée. Par ailleurs, la musique est coupée par deux fois pour laisser entendre seule la voix de Carmen, après un moment de silence complet : à l'arrivée dans la maison de Trouville, sa parole « J'ai habité ici » interrompt brutalement le troisième mouvement du quinzième quatuor que Godard avait monté dans la longueur, et dans la séquence de la nuit, la phrase « Tout tremble » advient dans un silence complet. Le silence prend alors une importance positive : il n'est plus pause, il est réellement du son, tout comme la césure hölderlinienne met au premier plan le silence dans la langue, et la musique de Beethoven « retourne ses creux vers l'extérieur⁴⁰⁸ ». La manière dont Godard ménage des trous dans les phrases musicales de Beethoven, en les interrompant notamment par le bruit de la mer dont les vagues viennent recouvrir les notes, construit également cette manifestation des creux.

A contrario, une tension apparaît à la fin du film entre ces césures par le silence et les fondus enchaînés, qui se donnent comme geste de montage opposé. Ils

⁴⁰⁵ N. Brenez, « Le film abymé », *De la figure en général...*, op. cit., p. 352

⁴⁰⁶ Il s'agit de la séquence que nous avons analysée dans la partie 4.2.2.3. « Les arrêts de la dialectiques ». Voir annexes, p. 52.

⁴⁰⁷ Dans ce mouvement la mesure est à 3/2, c'est-à-dire à trois blanches. À certains moments, les silences constituent les deux tiers de la mesure : au temps constitué des accords triplés en deux croches et une noire, succèdent deux demi-pauses emplissant les deux derniers temps.

⁴⁰⁸ T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, op. cit., p. 12.

commencent à apparaître avec la chanson de Tom Waits et reviennent dans le montage des deux derniers mouvements du seizième quatuor joué dans le hall de l'hôtel. Sur le plan de Claire, le quatrième mouvement recouvre ainsi le troisième, par un effet de bousclement temporel par anticipation, comme si le dernier mouvement arrivait en avance et interdisait au troisième de se terminer. Les deux phrases musicales se superposent alors en produisant une dissonance particulièrement forte. La manière dont Godard monte la musique de Beethoven rencontre alors une dernière caractéristique centrale qu'Adorno relève dans cette dernière.

Il note en effet, en contradiction avec une interprétation commune du quatuor comme symbole de l'harmonie polyphonique, une tension maximale entre monodie et polyphonie d'une part, et entre unisson et dissonance d'autre part, qui rencontre la manière dont Godard organise la confrontation entre moments d'harmonie et dissonances très fortes. Il décrit ainsi le signe sous lequel est placée l'œuvre tardive :

C'est l'étincelle qui court entre deux extrêmes, ne tolérant plus aucun centre sûr, ni aucune harmonie spontanée. Extrêmes que l'on doit entendre strictement au sens technique : entre d'un côté l'homophonie, l'unisson, la formule significative, et de l'autre la polyphonie, qui s'élève immédiatement au-dessus d'elle. C'est la subjectivité qui soude par la force ces extrêmes l'espace d'un instant ; c'est elle qui charge de ses tensions une polyphonie compressée, qui la brise dans l'unisson puis s'en échappe, laissant derrière elle le son mis à nu, c'est elle encore qui installe la formule conventionnelle comme le monument de ce qui a été, et dans lequel la subjectivité pétrifiée se conservera elle-même⁴⁰⁹.

À cette opposition de l'homophonie, comme son nu, et de la polyphonie, comme déploiement harmonique « compressé », un autre passage superpose une formulation différente, en se fondant sur l'exemple du seizième quatuor :

Dans le Beethoven tardif, ce n'est pas la polyphonie qui me semble techniquement décisive [...]. C'est plutôt la scission entre extrêmes : entre la polyphonie et la monodie. C'est une dissociation du milieu. En d'autres termes : le dépérissement de l'harmonie. Cela ne concerne pas seulement la plénitude harmonique, ou le contrepoint harmonique décoratif, ni même le processus de simplification [...]. Mais l'harmonie elle-même, qui survit à beaucoup d'endroits, prend un aspect de masque ou d'enveloppe. Elle devient une convention qui fait tenir les choses debout, mais qui est largement vidée de sa substance⁴¹⁰.

Il nous semble en effet que ce n'est pas l'« harmonie » des derniers quatuors qui intéresse Godard, c'est justement la menace incessante qui pèse sur cette harmonie et en fait apparaître le caractère non évident, en la réduisant à un aspect fantomatique. Lorsque Godard commente la fin de *Sauve qui peut (la vie)* en disant : « il y a un moment que moi j'aime beaucoup, où deux musiques assez différentes jouent la même chose⁴¹¹ », on peut y lire cet intérêt pour la tension entre la dissonance et l'harmonie,

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ T. W. Adorno, *Beethoven, op. cit.*, p. 156. Nous traduisons.

⁴¹¹ « Propos rompus », *JLG par JLG, op. cit.*, p. 468.

mais aussi entre la dissonance et l'unisson, entre la discordance des timbres, des arrangements, et la résolution par défaut de l'harmonie dans l'unisson. Dans les mots de Godard, on peut lire néanmoins l'espoir d'une harmonie retrouvée, comme dernière tentative pathétique de la subjectivité de réassembler des mondes opposés, tout comme le geste de montage tente dans *Prénom Carmen* de rassembler les fragments épars d'un drame déjà joué et mis en lambeaux, aussi bien par le prisme de la mort tragique que par la disparition d'un horizon politique utopique ne laissant qu'un sens absent, ainsi que par l'interrogation sur le « destin des images⁴¹² ».

Le caractère de vestige de l'harmonie occupe enfin une place centrale du point de vue du sens, pour comprendre le lyrisme particulièrement fort de la séquence centrale de *Prénom Carmen*, celle de l'amour dans la maison. Cette dernière est bâtie sur l'utilisation dans la continuité de la première minute de l'adagio du quinzième quatuor. Cette utilisation dans la longueur contraste avec les fragments parfois extrêmement courts que Godard donne à entendre, et renforce, en association avec la disparition du son *in*, l'impression de sortie de l'espace narratif au profit de la sensation pure de la tonalité. Godard utilise alors la musique d'une façon qui serait classique, si elle n'arrivait pas en contraste avec le caractère fragmentaire général. À ce moment, c'est comme si la musique prenait son indépendance par rapport au montage, se libérait de la fragmentation. Pourtant, c'est justement un aspect nu qui se donne à entendre dans la phrase musicale très simple qui se déploie. On peut penser alors à une description du *Docteur Faustus* qui fait apparaître tout le pathétique de cette modalité de composition : « La caractéristique du mouvement consiste dans la grande distance entre la basse et le chant, la main droite et la gauche ; vient un instant, une situation extrême où le pauvre motif semble solitaire et abandonné au-dessus d'un abîme vertigineux et béant [...] »⁴¹³. C'est bien de cette qualité propre de la phrase musicale que provient le lyrisme de la scène, qui n'est pas un lyrisme traditionnel : le rapport entre la scène et la musique est marqué par la menace de la dissonance qui pointe dans l'écartèlement de l'aigu et du grave. Juxtaposée, mise en regard avec l'hétérogène du montage image qui associe corps et mer, la musique, au lieu de redoubler la séquence sur un plan symbolique, donne l'image d'une dissonance qui ne se voit pas encore dans l'image mais lui imprime son sceau tragique. En outre, plus tard dans la séquence, la suite du

⁴¹² J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

⁴¹³ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus, Romans et nouvelles*, vol. 3, Paris, Livre de poche, 1996, p. 374.

mouvement donnera à entendre l'écho du thème principal, qui n'en finira pas de revenir, tantôt noyé dans le son de la mer, tantôt plus présent, mais toujours très fragmenté, avant que son aboutissement n'advienne dans la scène de la cuisine. Après l'avertissement de Carmen « je te le dis clairement, si je t'aime, t'es foutu » et l'évocation de la mort par le jugement dernier, l'écartement de l'aigu et de la basse atteint progressivement son paroxysme en même temps que le volume sonore augmente. Au moment où Carmen retrouvera Jacques à la sortie de la prison, le même fragment sera réutilisé comme un écho fantomatique de ce moment. On observe alors comment la séquence se bâtit sur des tensions multiples entre extrêmes qui répondent à celles de la musique : entre les fragments et les continuités longues, entre les utilisations au premier plan et les réapparitions du motif enfouies derrière d'autres sons, entre le thème simple et tirant vers l'unisson du début et l'écart dissonant de sa reprise. Surgit alors la rencontre entre la sensation donnée par le motif aigu surnageant au-dessus du gouffre et la précarité entre l'harmonie et la violence que figure Godard par son histoire de passion tragique. Le lyrisme ne provient pas d'un rapport symbolique de la musique à l'action, il provient de l'analogie de forme entre la musique et la construction de la séquence, reposant toutes deux sur des tensions irrésolues, donnant lieu à un pathos tragique.

Un dernier exemple extrêmement puissant selon nous, et qui nous permettra de revenir à ce que l'on avait questionné au début de notre chapitre sur la figure de l'artiste, est le moment de l'arrivée de Godard dans l'hôtel à la fin du film. Le quatuor commence à jouer l'adagio du seizième quatuor, qui s'ouvre sur un accord parfait en ré bémol majeur, harmonie la plus simple de la musique. Le mouvement continue par une mélodie jouée au violon, accompagnée de notes tenues par les trois autres instruments. On peut reconnaître ici la convention nue telle que décrite par Adorno, une pureté maximale du motif. À ce moment Godard fait son entrée, accompagné de Jacques, de la script et de Carmen. Dans cet instant se produit un court-circuit entre l'espace de la fiction et le réel : tout se passe comme si c'était le cinéma qui entrait. S'il y a sans doute une conscience toute godardienne de l'emphase de cette entrée sur un des plus beaux mouvements des quatuors, il n'en reste pas moins que l'effet produit est saisissant. La suite de la scène résonne avec l'idée d'Adorno qui souligne le combat entre la subjectivité et la convention : après l'échange avec le violoniste, un autre plan montre Godard taper les verres de la table avec un couteau. Les notes primitives au couteau se

superposent alors au mouvement musical qui a repris, en sonnait parfois juste dans la tonalité, parfois en dissonant. Mais dans le « presque juste » de l'accord, se donne à sentir quelque chose de déchirant : c'est comme si le corps de Godard faisait apparaître ce qu'Adorno appelait les « conditions préalables » de la musique, ses conditions de possibilité, révélées notamment par l'usage de la convention. Ici, dans l'alliance du bruit d'un objet sur un autre, avec la tension vers la monodie de l'ouverture de l'adagio, c'est la condition même de la production d'un son qui se donne à entendre, « [la] condition de possibilité [...] élevée au rang de résultat⁴¹⁴ ». Alors, le corps de Godard, dont nous avons vu au début de notre étude comment le traitement remettait en cause l'homogénéité subjective, apparaît presque comme condition préalable du cinéma, prenant l'inflexion pathétique du « vestige » qui était la forme d'apparition de la convention chez Hölderlin. Dans cette dernière séquence où la crédulité du vieux metteur, qui pense refaire un film, rencontre la révélation de l'alibi qu'il représente, la remise au premier plan d'un primitivisme du son se joint à l'effacement de la subjectivité dans la musique du quatuor, par le rétrécissement maximal de l'harmonie et du motif. Seule surnage encore la tonalité comme survivance minimale, et le corps du cinéaste comme signe concret d'une idée du cinéma surgissant au prisme de sa disparition.

Le lyrisme de Godard, par le truchement des derniers quatuors, s'affirme ainsi comme un lyrisme qui n'est *ni sentimental ni individuel*. Il provient d'une tension entre la fragmentation extrême et le sursaut d'un geste de rassemblement qui en maintient paratactiquement l'écart, entre la dissonance maximale et la survivance d'une harmonie ténue réduite à son expression la plus nue, et où surnage la nostalgie d'une unité, celle d'un monde non morcelé et réifié, et d'un cinéma qui pourrait en rendre compte. Comme l'écrit Adorno, la dialectique de la subjectivité individuelle et de l'objectivité des fragments du monde se déploie ainsi : « Ce qui est objectif, c'est le paysage morcelé ; subjective est cette unique lumière qui l'éclaire encore tant soit peu. Beethoven n'en réalise pas la synthèse harmonieuse. Sa puissance dissociative les arrache l'un à l'autre dans le temps, afin de les conserver peut-être pour l'éternité⁴¹⁵ ». Chez Godard, c'est ainsi que son lyrisme, toujours contrarié, balayé parfois par des effets de distanciation brutaux, parfois surgissant grâce au retour des thèmes

⁴¹⁴ T. W. Adorno, *Beethoven, op. cit.*, p. 156.

⁴¹⁵ « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux, op. cit.*, p. 12.

conventionnels de l'amour ou de la liberté, s'émancipe de l'ancrage individuel qui subsume le monde dans un paradigme expressif, pour faire état au contraire de ce qui lui échappe. On pourrait ainsi relire les procédures godardiennes à la lumière de ce passage du *Docteur Faustus* sur Beethoven :

Où la grandeur et la mort se conjugaient, [...] naissait une objectivité encline à la convention souveraine ; elle laissait loin derrière elle la plus impérieuse subjectivité, car en elle l'élément uniquement personnel (qui pourtant avait déjà permis de dépasser une tradition à son extrême pointe) se surpassait encore, pour pénétrer, grand et hallucinant, sur le plan mystique et collectif⁴¹⁶.

Si l'emphase et le terme mystique paraissent peut-être un peu forts, on trouve néanmoins dans cette formulation l'idée d'un lyrisme émancipé, remis dans un espace collectif permettant le partage.

Dans la présentation du monde en fragments de cinéma, tendus entre l'harmonie perdue et la dissociation pathétique, Godard fait ainsi naître son lyrisme en le remettant dans l'espace collectif : l'absence de synthèse en laisse l'initiative au spectateur. En faisant surgir l'expressivité des matériaux nus du cinéma en eux-mêmes, l'opération de montage, le cadre, le prélèvement d'un fragment de temps, tout comme chez Beethoven « les conventions deviennent expressives [...] en tant que représentation nue d'elles-mêmes⁴¹⁷ », Godard construit un lyrisme de la sensation, provenant du matériau de l'image en lui-même, et non pas de la signification apportée par la synthèse discursive. Au contraire du symbolisme, profondément idéaliste, c'est la manière dont l'abstraction devient concrète qui fonde les conditions de possibilité de ce lyrisme qui peut alors réunir opération de pensée et sensation.

Conclusion

À propos du lyrisme godardien, une remarque d'Alain Bergala à propos de *Passion* est significative. Il écrit : « en voyant *Passion* pour la première fois [...] j'ai été frappé par l'extraordinaire réseau de brouillage et de discordances calculées que Godard interpose entre nous (entre lui) et les rares moments où l'émotion et la beauté nous sont "données" à l'état pur⁴¹⁸ ». Si nous croyons reconnaître dans l'idée du don de

⁴¹⁶ T. Mann, *Docteur Faustus*, op. cit., p. 372-373. Nous soulignons.

⁴¹⁷ T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, op. cit., p. 11.

⁴¹⁸ A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 39.

l'émotion et de la beauté l'identification de moments lyriques, nous avons justement cherché à montrer que le lyrisme de Godard n'est pas transparent : c'est sa qualité intrinsèque d'être perturbé, mis en question, interrompu, c'est-à-dire, dialectisé. Au prisme du double soupçon sur l'image, celui d'un spectaculaire coupable et pornographique, et celui d'un assèchement de l'image par le discursif, nous avons reconnu dans les films de notre corpus une tendance qui ne cessera de croître dans la suite de l'œuvre de Godard : le traitement concret de l'abstraction, la figuration de la pensée par la sensation, où les conditions de possibilité d'une nouvelle croyance en la puissance lyrique de l'image sont sa confrontation permanente à son envers, sa platitude, son obscénité, sa disparition. C'est cette confrontation qui permet au lyrisme de sortir d'un régime illusionniste, fondé sur un subjectivisme du moi consistant et un spectaculaire émotionnel, qui reconduit ce qu'Adorno avait dénoncé comme jouissance barbare. À ces conditions, l'émotion lyrique peut retrouver sa puissance de critique.

Dans notre corpus, nous avons pu voir une superposition de strates mettant en jeu les rapports du lyrisme avec le politique. Nous avons d'abord montré comment les conditions de possibilité en étaient à la fois une émancipation à l'égard de la synthèse narrative, qui produisait une dé-hiérarchisation des éléments au profit d'un agencement géométrique rappelant les recommandations formalistes du premier « cinéma de poésie », et une conception de l'image non plus selon un paradigme expressif fondé sur la subjectivité comme homogénéité immédiate, mais selon un modèle dialectique et pragmatique de l'image comme rapport. Nous avons pu alors observer le jeu entre deux types de constructions : d'une part, un travail de confrontation, issu d'une pratique militante, où le lyrisme traditionnel romantique est affronté à un travail de déconstruction du spectaculaire. Dans nos films, ce travail de confrontation permet alors notamment de révéler la pénétration des modèles de la violence économique et des processus de réification au sein des différentes strates de la vie – au sein du désir, du travail, de l'amour –, et de déconstruire les mythes de l'amour-passion ou du romantisme révolutionnaire. D'autre part nous avons observé un travail sur la surface de l'image, où s'élabore une pédagogie politique de la perception. Par des effets de déplacements, d'arrêts, de ralentis, ou de déclinaisons de motifs, il ne s'agit plus seulement de montrer l'injustice dans le réel, mais aussi de trouver la justesse de l'image, au sein d'un régime où une image est aussi « juste une image », qui permettra de révéler une vérité : la proximité des gestes de l'amour et de la violence ou ceux de

l'amour et du travail, le bégaiement du désir dans un corps, l'enjeu du déplacement d'une ligne de vie. Nous avons terminé en nous posant, à la suite de Rancière et en écho avec les interrogations de Didi-Huberman sur l'oscillation entre désautorisation et autoritarisme chez Godard, la question d'un destin « ironique » de la dialectique, en montrant comment cette dernière, tout en produisant une reformulation anti-positiviste des questionnements de l'avant-garde sur l'amour, le travail, l'idéologie, au prisme de la disparition de l'horizon révolutionnaire, se confrontait alors au risque de s'abîmer soit parfois dans la spirale du second degré, soit, notamment à travers l'obscène et le rire sardonique, dans une négativité absolue où le lyrisme était englouti en même temps. Pourtant, un certain nombre de nœuds centraux dans les films nous sont apparus comme des cristallisations d'une potentialité critique et lyrique. Au travers de trois exemples nous avons montré des aspects en cinéma de ce que nous avons appelé lyrisme objectif : le recours critique à la valeur de réel mise en jeu par le lyrisme, c'est-à-dire l'appel à la puissance de sensation brute du matériau cinématographique contre la présentation d'un monde réifié, et le retournement critique des modèles même de l'aliénation de l'image, en l'occurrence de la télévision, pour les détourner en images du possible, de la « liberté libre⁴¹⁹ ». Enfin, le parallèle avec la musique de Beethoven nous a montré à partir de quelles conditions pouvait se refonder la possibilité d'un cinéma au-delà du constat négatif de l'impossibilité de la croyance en l'immédiateté de l'image qui irriguait l'âge d'avant la catastrophe du XX^e siècle. Nous avons alors cherché à mettre en avant les procédures concrètes de la figuration sensible de l'abstraction, dans une coupure ontologique radicale, en dégagant un modèle de lyrisme à la fois déploratif d'un monde perdu, et programmatique d'une potentialité politique collective par le réassemblage laissé au spectateur des fragments du réel. Si les *Histoire(s) du cinéma* ont provoqué un tropisme des études godardiennes d'inspiration philosophique pointant la mélancolie de la conscience de l'historicité, nous espérons avoir ainsi remis en lumière la manière dont, dans l'après 1968, le geste godardien a proposé une pensée proprement politique par une redécouverte d'une positivité sensible du cinéma, excédant une pédagogie militante fondée sur un modèle discursif, mais sans se retirer non plus dans le seul domaine éthique et métaphysique.

⁴¹⁹ A. Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 337.

Conclusion générale

Nous avons proposé dans cette étude d'aborder un aspect spécifique de l'utilisation de la ressource poétique en cinéma, en nous intéressant à son articulation avec une ambition d'ordre politique. Nous avons envisagé la possibilité d'une critique des structures du réel social et politique qui s'émancipe de la discursivité militante et du primat de la signification sémantique sur les ressources propres du film, mais qui ne se rabat pas pour autant sur le seul domaine des représentations. Pour envisager le nouage intrinsèque d'une poétique et d'une critique du réel, nous avons suivi la voie du lyrisme, qui pouvait apparaître intuitivement comme une notion opposée à la critique politique, qu'elle soit comprise sous son acception antique comme ressortant au domaine religieux, ou sous sa forme romantique comme le genre des passions du sujet et de l'expressivité d'un monde intérieur. Néanmoins, à la lumière de théorisations récentes et d'une relecture de poétiques spécifiques, plusieurs pistes sont apparues comme moyens de renverser cette compréhension. D'une part, la redéfinition du lyrisme comme genre énonciatif par Käte Hamburger a permis de s'émanciper d'une compréhension thématique du lyrisme en posant ses caractéristiques structurelles : en opposition au système clos de la fiction, le lyrisme se présente comme une structure ouverte par la présence d'une énonciation réelle et non feinte, comme c'est le cas dans le monde autonome et clos de la fiction. En reprenant le deuxième aspect de sa définition, la présence d'un poids de réel dans l'énonciation mais non dans l'énoncé, c'est-à-dire d'une authenticité de l'énonciation présentant une expérience du réel malgré l'absence de référent à l'énoncé dans le réel, nous avons émis l'hypothèse d'une parole lyrique postulant la réalité de son énoncé dans le réel, et pas seulement dans l'espace subjectif. Nous avons pour cela étudié trois poétiques, apparaissant comme positions critiques dissidentes par rapport au romantisme, à la fois poétiquement et idéologiquement. Nous avons observé chez Hölderlin, Rimbaud et André Breton une remise en question de la primauté du sujet, non seulement énonciatif mais réel, et une affirmation de la valeur de réel de l'énoncé poétique, sous différentes formes, à partir de positions politiques remettant en question la notion d'identité et la partition du réel opérée par l'ordre rationnel et social. Si Hölderlin, au sein du projet égalitaire et

démocratique du *Frühromantik*, apportait une critique de l'idéalisme hégélien au profit d'une pensée matérialiste de la césure entre les hommes et les Dieux rendant impossible l'accès aux essences, un siècle plus tard, au moment de l'écrasement de la Commune, Rimbaud remettait en cause l'illusion d'un moi consistant, en s'affirmant en grève devant la société bourgeoise. Enfin, dans l'entre-deux guerre, dans une stratégie antifasciste portée par l'espoir communiste, Breton reprenait les principes rimbaldiens de l'alchimie du verbe et du « Je est un autre » en les associant à la pensée dialectique, dans une opposition à la suprématie de l'ordre rationnel. Sous trois formes différentes, la remise en question de la notion de sujet allait avec la mobilisation de la matière de la langue de façon anti-symboliste. Hölderlin proposait ainsi un travail de la langue comme pur signe, non synthétisé conceptuellement par le sujet. Avec Rimbaud et Breton, la remise en avant de la sensation matérialisée s'affirmait comme outil heuristique du réel. Dans le surréalisme enfin, la conception de « l'image comme mise en rapport de réalités éloignées » sur une modalité dialectique proposait un modèle constructiviste opposé à l'idéal symbolique expressif. Dans ces trois gestes, nous avons identifié un « lyrisme objectif », comme la postulation d'une continuité entre le réel et la poésie par la matérialisation objectivée des sensations, en opposition à la symbolisation du sentiment. Chez Rimbaud et Breton s'affirme alors la continuité de la vie et de la poésie, comme « encrapulement » et revendication de la « liberté libre » pour le premier, comme « comportement lyrique » chez le second. Si chez Hölderlin l'effectivité de la poésie dans le réel est comprise de manière plus utopique, dans un « communisme des esprits », où la langue est un espace commun d'habitation pour les hommes sur le fond d'un pathos de l'inaccessibilité de l'être, chez Breton, la production de l'image poétique est pensée dans un registre activiste, comme force subversive et créatrice d'une réalité libérée du partage du sensible et du partage politique de l'ordre social. Dans tous les cas, le geste poétique lyrique n'est plus une subsumation du monde dans la subjectivité mais une production de formes heuristiques, dont le caractère matériel objectif constitue la sensation comme vecteur du sens, et non plus l'élément sémantique. La puissance sensible figure la pensée. Le lyrisme objectif apparaît ainsi d'une part comme mouvement de destitution du sujet en tant qu'intériorité consistante et intention conceptuelle organisatrice, et postulation, ou « croyance » en termes bretoniens, en l'énoncé poétique comme énoncé de réel. Ce postulat produit une adhésion de l'énonciation à l'énoncé, qui n'équivaut pas forcément à la plénitude

consistante du sujet, ni à une célébration positive du réel. Nous avons ainsi identifié l'impression de souffle lyrique, non pas seulement comme une simple émotion, mais comme produite par la réception du sens par la sensation chez le lecteur ou le spectateur. L'impression d'envol donné par le mouvement lyrique n'est pas un mouvement de sortie du réel, mais une émancipation à l'égard de la règle, au sens de Rimbaud, qui produit la rupture du consensus entre une image et son sens.

À partir de la présence dans les films de notre corpus, sous des formes différentes, d'une thématique politique alliée à un recours à la ressource poétique contre la fiction narrative traditionnelle, nous avons alors cherché à voir comment s'articulaient ces deux termes. L'enjeu était de savoir si la ressource du lyrisme permettait dans les films de proposer une pensée du politique et de voir si elle opérait un nouage intrinsèque des formes sensibles avec le sens politique, ou si elle s'articulait seulement de façon formelle à une thématique du politique sur un mode discursif ou allusif.

Nous avons d'abord constaté, à partir du premier principe définitionnel du lyrisme, que dans nos films, la narration n'est pas seulement secondaire mais proprement disloquée par un poids de réel provenant soit d'une revalorisation de la matérialité réelle du support filmique, soit de celle du geste du montage comme procédure de réel. Le congédiement de l'illusion d'un monde du film – illusion qui peut aussi bien apparaître en fiction qu'en documentaire – est apparu comme une des premières conditions d'une continuité entre l'œuvre et le réel. Par ailleurs, l'abandon de la symbolisation opérée par la fable nous a conduit à observer la prédominance d'une logique d'image, au sens fort, où les matériaux du film valent comme présence sensible et non plus comme représentation signifiante sur un modèle discursif. Nous avons pu interpréter cet abandon de la synthèse à la lumière d'une situation politique particulière, celle de l'éloignement de l'horizon révolutionnaire de Mai 1968, où le positivisme de l'avant-garde et l'optimisme rhétorique paraissent mis à mal par l'expansion du libéralisme et la dislocation des forces de la gauche. Cette mise en retrait de la synthèse dans nos films nous apparaît signifiante, comme geste de prise en compte de la non évidence de l'efficacité discursive. Mais dans le même temps, cette négativité ne se repliait pas dans un espace subjectif ou dans un modèle intérieur : les films que

nous avons étudiés s'attachent à produire une pensée de leur réel contemporain en termes politiques.

Néanmoins, leurs trois auteurs nous sont apparus comme nouant différemment le complexe « intellectualo-sensible » de leurs films. À partir du même mouvement de conservation d'un écart entre l'image et le sens et d'un travail de rupture de l'enchaînement du sensible à la signification par les logiques politiques de l'ordre, ils témoignent de différentes conceptions du politique.

Nous avons pris l'angle de l'étude de la dislocation du récit pour étudier comment chez Duras le lyrisme se fonde sur une pensée politique de la négativité. À partir de la disjonction de l'image et du son, mais aussi des espaces et des temps, son cinéma apparaît marqué par une reformulation de la césure hölderlinienne. La rupture de la positivité du langage et de l'articulation sémantique des éléments des films matérialise ainsi une rupture entre le réel et le sens. Mais cette synthèse suspendue produit la revalorisation d'un « lyrisme du matériau », qui met au premier plan la positivité sensible de chaque élément et de la béance qui s'ouvre entre eux. Le geste du montage, mais aussi l'effort de la parole à tenter de refaire récit, s'affirment comme gestes réels de recomposition d'un monde, qui donnent le film comme une utopie. Dans un communisme de type benjaminien, fondé sur une pensée de l'Histoire comme catastrophe, le rassemblement de matériaux hétérogènes prend en charge une réarticulation dynamique des temps et des espaces, contre l'enfermement de l'histoire dans les catégories positivistes. À partir d'une relecture du mythe et du passé, *Césarée* se donne ainsi comme refondation d'une mémoire des vaincus, qui se noue autour de la dénonciation du scandale de la violence d'État. Dans les films se reformule alors une pensée de classe, qui s'écarte de la catégorie marxiste du prolétariat pour réunir les minorités, les femmes, les Juifs, les colonisés, les enfants. Le lyrisme de Duras se propose comme voie de subjectivation politique, autour de l'affect de la douleur. La voix de Duras elle-même se constitue ainsi dans *Césarée* comme appel à la subjectivation solidaire du spectateur au sein de cette « communauté négative ». Au-delà du sentiment individuel et intérieur, la sensation s'affirme comme geste de recréation d'un corps politique. *Nathalie Granger*, à partir d'un lyrisme plus ténu qui surgit souterrainement notamment par la musique, trace également une constellation des exclus, autour de l'idée de la parole comme pure expressivité, dégagée de l'exigence sémantique, mais s'affirmant comme acte de révolte dans le réel. Le lyrisme

de Duras, à partir de son enracinement dans l'affect et dans un primitivisme du politique, s'affirme ainsi comme puissance de désordre au profit de ceux qui subissent la violence de l'ordre politique.

Chez Garrel, le lyrisme est apparu tributaire des héritages romantiques et surréalistes. Nous avons abordé les deux films du corpus sous l'angle de l'étude d'un lyrisme de l'image en elle-même, pour étudier la façon dont Garrel élaborait une intensification de la puissance sensible de l'image, dégagée du modèle discursif. À travers un dispositif de réduction de l'image à ses qualités minimales, une lumière, un corps, dans un paradigme issu d'une pensée de l'âge d'or muet du cinéma, nous avons vu comment l'image était conçue comme révélation et moyen d'accès à l'être. Si l'héritage de la mystique d'Epstein est apparu prégnant, c'est aussi celui du surréalisme hermétique qui affleure, dans une relecture de la « voyance » de Rimbaud selon son versant occulte. À partir d'une mobilisation des principes de l'amour fou et de la merveille qui étaient conçus comme événements politiques chez le premier Breton, Garrel semble réactiver une conception magique de l'image qui s'écarte de son enjeu subversif dans le réel et de la critique politique de l'espace collectif. Nous avons alors suggéré l'idée d'une approche existentielle du politique, prise en charge par la figuration de l'expérience des sujets. C'est en effet chez Garrel que le paradigme romantique s'impose le plus fortement, à travers la matérialisation d'une expérience subjective. Les *Sunlights* apparaissent ainsi comme la présentation d'une génération en lambeaux, décimée par la drogue et par la fin de l'utopie révolutionnaire. La dislocation du récit et la présentation d'une matérialité pauvre du film, à travers l'intégration des fins de bobines ou des accidents de lumière, prend ainsi en charge la figuration d'une aporie, que sauvent les éclats d'un lyrisme de la merveille et de l'amour. À une critique politique négative par l'approche matérialiste du film, répond alors un lyrisme romantique qui se présente comme geste de sauvetage du réel. Si parallèlement, un marquage activiste apparaît dans la reprise des codes discursifs de l'agit-prop de Mai 1968, eux-mêmes issus en partie des codes du premier surréalisme, le film se centre sur une communauté particulière et marginale, celle des artistes. En cela, *Liberté, la nuit*, propose un décentrement par rapport à l'expérience de la génération de 1968. À travers l'intérêt pour la Guerre d'Algérie, le film amorce une critique de l'État colonial, en même temps qu'il reproblématise la figuration de l'artiste par une confrontation au modèle de l'artisanat qui s'éloigne du paradigme romantique. Le lyrisme de Garrel est

ainsi mouvant, pris entre une volonté discursive au plan politique qui en éloigne la puissance, un lyrisme mystique centré autour du sujet qui se replie dans un état d'exception et une pensée parfois essentialiste, et une approche matérialiste de la puissance de sensation du film.

Avec Godard s'opère une articulation des principes de Rimbaud et de la théorie de l'image surréaliste dans une voie davantage constructiviste. Le lyrisme apparaît beaucoup moins évident que chez Garrel ou Duras, car il s'émancipe d'une plénitude de la positivité sensible. Il est en effet toujours mis en confrontation avec son envers et dialectisé. À partir d'une conception profonde de l'image comme rapport, le geste de l'artiste s'affirme comme geste d'agencement et de confrontation de l'hétérogène, au détriment d'une pensée de l'expressivité. *Prénom Carmen* et *Sauve qui peut (la vie)*, témoignent ainsi d'une pratique dialectique de l'image qui soutient l'ambition analytique du traitement des rapports entre les individus et de leur conditionnement par les structures du réel économique et social. Mais cette analytique, où l'on peut voir la trace des principes de déconstruction avant-gardistes, s'associe également à une autre forme de dialectique, qui fait jouer les mêmes images à un autre niveau, celui d'une « sagesse de la surface » qui tente de proposer une image « juste » non plus sous une forme positive arrêtée, mais dans une ouverture à la multiplicité. La diversité des rapports créés entre les images et la puissance de variation de leurs agencements s'allient à une conception de la critique comme question. La pédagogie de la perception se manifeste alors comme méthode dynamique de création de dissensus, qui permet de déjouer le mouvement de négativité à l'œuvre dans les films. La politique de Godard se fonde en effet sur deux soupçons à l'égard de l'image, celui du spectaculaire pornographique, et celui de la réactivation d'un romantisme idéaliste, qui donnerait l'image comme réalité séparée où la beauté pourrait se transformer en puissance de terreur. Pour dépasser cette impossibilité d'une jouissance naïve de l'image tout autant que pour lutter contre son régime aliénant diffusé par la télévision, nous avons alors montré comment Godard construisait des figures d'un lyrisme critique. Dans un geste de déviation par rapport à l'illusion d'une plénitude du symbole, il parvient néanmoins à réactiver une puissance sensible de l'image qui s'oppose aux logiques publicitaires et consensuelles, soit en proposant des images de pure sensation qui jouent de manière discordante par rapport à la prolifération des dispositifs réifiantes et médiatisants du capitalisme dont le film opère la critique par ailleurs, soit en opérant

une reprise subversive des outils de la société du spectacle et de l'industrie télévisuelle pour les transformer en opérateurs d'une figuration du possible contre le fait. Enfin, nous avons suggéré l'angle du paradigme musical beethovenien pour voir comment le geste de Godard se fondait sur la construction d'un pont entre abstraction et matérialité sensible par-dessus le symbole, pour allier subjectivité et objectivité, pensée et sensation, et constituer la synthèse non conceptuelle comme figuration critique. Nous est alors apparue possible l'alliance du lyrisme et de la critique, émancipant le film d'un modèle discursif associant autoritairement l'image et le sens, mais sans le cantonner non plus au seul domaine éthique ou à une expérimentation formelle.

Si nous avons brossé dans cette étude un aperçu de propositions déjà anciennes en cinéma, il nous semble qu'on peut en trouver un héritage dans plusieurs cinématographies contemporaines, qui tentent de réintroduire une ambition analytique du politique au moyen d'une mobilisation de la ressource lyrique. Dans l'espace de la fiction, on pourrait mentionner le travail d'Alain Guiraudie sur la mobilisation du désir comme force subversive et trans-classe relayant l'affaiblissement des luttes ouvrières. Certains films d'Arnaud Des Pallières pourraient aussi être étudiés sous cet angle, comme notamment *Adieu* où l'on peut observer une reprise du principe godardien des deux lignes narratives hétérogènes, confrontant une interrogation sur les liens entre l'Algérie et la France et l'histoire d'un deuil dans la campagne française. Si les films de Pedro Costa ou de Sylvain George ont déjà donné lieu à des analyses significatives, notamment par Jacques Rancière, il faudrait également se pencher sur les propositions politiques d'un nouveau cinéma expérimental documentaire, par exemple en France sur celui de Nathalie Nambot, d'Olivier Derrousseau, ou de Nicolas Rey qui témoignent de telles intrications d'une potentialité lyrique et de l'analyse objective du réel. Mais plus largement, nous espérons avoir contribué à proposer des outils d'étude pour aborder tous les films qui luttent contre le consensus entre les images et leur sens en affirmant leur geste artistique comme geste de « non-réconciliation » dans l'ordre du réel.

FILMOGRAPHIE - BIBLIOGRAPHIE

I. Références filmographiques

CORPUS ÉTUDIÉ

DURAS, Marguerite,

Nathalie Granger, 1972, DVD Blaq out

Césarée, dans *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne) (Vancouver)*, 1979, DVD Benoît Jacob vidéo

GARREL, Philippe,

Liberté, la nuit, 1983, DVD Why not productions

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights, 1985, DVD Cahiers du cinéma

GODARD, Jean-Luc,

Sauve qui peut (la vie), 1979, DVD Artificial Eye (*Slow motion*)

Prénom Carmen, 1983, DVD Cahiers du cinéma

AUTRES ŒUVRES CITÉES

BRESSON, Robert,

Mouchette, 1967.

CARNE, Marcel,

Les Visiteurs du soir, 1942

Les enfants du paradis, 1945.

DEBORD, Guy,

Critique de la séparation, 1961

DELEUZE, Gilles,

L'Abécédaire, DVD Éditions Montparnasse, 2004

DES PALLIERES, Arnaud,

Adieu, 2003

DREYER, Carl, T.,

La passion de Jeanne d'Arc, 1928

DURAS, Marguerite,

Les enfants, 1985

EPSTEIN, Jean,

Poèmes bretons, Potemkine Films / La Cinémathèque française / agnès b. DVD,
2014

GARREL, Philippe,

Le révélateur, 1968

Les hautes solitudes, 1974

Les baisers de secours, 1989

J'entends plus la guitare, 1991

Le vent de la nuit, 1998

GODARD, Jean-Luc,

Vivre sa vie, 1962

Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967

Week-end, 1967

Passion, 1981

Histoire(s) du cinéma, 1988-1998, DVD Gaumont

JLG/JLG autoportrait de décembre, 1995

Eloge de l'amour, 2000

VIDOR, King,

Duel in the sun (Duel au soleil), 1946

RAY, Nicholas,

They live by night (Les Amants de la nuit), 1949

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle,

Non-réconciliés (Seule la violence aide là où la violence règne), 1965

Othon, 1969

Trop tôt/trop tard, 1980-1981

II. Références bibliographiques

ÉTUDES SUR LE CORPUS

1) Marguerite Duras

1) Scénarios, écrits et entretiens de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite,

Le ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964

Le navire Night. Césarée. Les Mains négatives. Aurélia Steiner, Paris, Mercure de France, 1979

Yann Andréa Steiner, Paris, P.O.L., 1980

Nathalie Granger, suivi de la Femme du Gange, Paris, Gallimard, 1984

Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte, Paris, Editions de Minuit, 1985

La vie matérielle, Paris, P.O.L., 1989

La Douleur, Paris, Gallimard, 2002

Marguerite Duras et le cinéma. Les yeux vers, Paris, Cahiers du cinéma, 2014

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle,

Les lieux de Marguerite Duras, Paris, Minuit, 1977

DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière,

Les parleuses, Paris, Éditions de Minuit, 1985

2) Ouvrages

ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane, HARVEY, Robert, (dir.),

Marguerite Duras : la tentation du poétique, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002

BORGOMANO, Madeleine,

L'Écriture filmique de Marguerite Duras, Paris, Albatros, 1985

CLEDER, Jean, (dir.),

Marguerite Duras, le cinéma, Paris, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques, 73), 2014

DARMON, Maurice,

La forêt des dames : 1964-1972. Le cinéma de Marguerite Duras, tome 1, Bordeaux, 202 éditions, 2015

Ténèbres capitales: 1979. Le cinéma de Marguerite Duras, tome 4, Bordeaux, 202 éditions, 2016

MAULE, Rosanna, BEAULIEU, Julie, (dir.),

In the dark room: Marguerite Duras and cinema, Oxford, P. Lang, 2009

PATRICE, Stéphane,

Marguerite Duras et l'histoire, Paris, PUF, 2003

3) *Articles*

BOBLET-VIARD, Marie-Hélène,

« Stases et stations du dialogue : autour de *L'Inquisitoire*, *L'Amante anglaise* et *Le Dialogue intérieur* », dans *Ecritures du ressassement, Modernités*, 15, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 229-240.

CLEDER, Jean,

« Esthétique et politique des espaces intermédiaires — *Césarée*, *Le Camion* » dans BURGELIN, Claude, DE GAULMYN, Pierre, (dir.), *Lire Duras ; Écriture - Théâtre - Cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 503-518.

« De la littérature au cinéma : une esthétique de l'indifférence », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane, (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 209-219.

« Une mémoire appropriée : à propos du "partage de l'histoire générale" dans le cinéma de Marguerite Duras », dans BESSIERE, Jean, SINOPOLI, Franca, (dir.), *Storia et memoria nelle riletture et riscritture letterarie (Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires)*, Roma, Bulzoni Editore, *Quaderni di storia della critica e delle poetiche*, 25, 2005, p. 15-34.

GRANGE, Marie-Françoise,

« Corps filmique entre lisible et visible chez Marguerite Duras », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 3, 1, 1992, p. 115-124.

ISHAGHPOUR, Youssef,

« La parole, l'image et le réel. Le refus de la représentation dans le cinéma de Marguerite Duras », *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël Gonthier, 1982, p. 225-298.

« La voix et le miroir », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 269-284.

MERLIN-KAJMAN, Hélène,

« La communauté judaïsée de Marguerite Duras », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane, (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 60-68.

ROPARS, Marie-Claire,

« Un rapport du troisième genre ? », dans ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane, (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 49-53.

2) Philippe Garrel

1) Entretiens

« Cerclé sous vide », entretien avec Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, 204, septembre 1968, p. 44-54.

« An interview with Philippe Garrel », *Afterimage*, 2, automne 1970, en ligne : URL : <http://www.derives.tv/Quelques-mots-de-et-autour-de>. Page consultée le 3 mai 2013.

« Liberté la nuit », entretien avec S. Braunschweig et F. Carpentier, *Avancées cinématographiques*, 6-7, octobre 1984

« J'échappe à tout sujet, car j'en reviens toujours à une histoire d'amour », *Cinéma 84*, 310, octobre 1984

- « Dialogues en apesanteur », Philippe Garrel et Leos Carax, *Cahiers du cinéma*, 365, novembre 1984
- « Propos rompus », entretien avec Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, 447, septembre 1991
- « L'art et Mai 68 », entretien par Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, 606, novembre 2005, p. 74-76.
- « Mon but c'est de faire des films d'amour politiques », Entretien avec Philippe Garrel, *Cahiers du cinéma*, 671, octobre 2011, p. 69-77.

2) *Ouvrages*

- AZOURY, Philippe, BEGHIN, Cyril, BRENEZ, Nicole *et al.*
Philippe Garrel, désespoir éblouissant, Séoul, Hyunsil Book Publishing Co., 2015
- AZOURY, Philippe,
Philippe Garrel en substance, Capricci, Paris, 2013
- BRENEZ, Nicole
 « Le premier plan, Philippe Garrel, *Liberté, la nuit* », *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 361-363.
- GARREL, Philippe, LESCURE, Thomas,
Une caméra à la place du cœur, Aix-en-Provence, Admiranda / Institut de l'image, 1992
- GRASSHOFF, Thibault,
Philippe Garrel, une esthétique de la survivance, La Madeleine, LettMotif, 2015
- ISHAGHPOUR, Youssef,
 1986, « Historicité et magie cinématographique : le retour du noir et blanc », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, p. 233-255.
- DENIEL, Jacques, GARREL, Philippe, PAÏNI, Dominique, *et al.*
Philippe Garrel, Paris/Studio 43, Pantin/Ciné 104 ville de Pantin, Dunkerque/MJC Dunkerque, 1989

3) *Articles*

DANEY, Serge,

« L'enfant secret », *Ciné-journal vol. 2 1983-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 5-8.

« Garrel donne de ses nouvelles », *La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1981-1985*, Paris, P.O.L., 2002, p. 281-284.

FAUX, Anne-Marie,

« L'ami(e) est un songe », *Cahiers du cinéma*, 671, octobre 2011, p. 80-81.

GESTER, Julien,

« Philippe Garrel : la poésie est affaire de précipités chimiques », *Libération*, 3 décembre 2013, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/cinema/2013/12/03/la-poesie-est-affaire-de-precipites-chimiques_963899. Page consultée le 5 novembre 2016.

JOUSSE, Thierry,

« Le refus du drame », *Cahiers du cinéma*, 424, octobre 1989

« Garrel : là où la parole devient geste », dans AUMONT, Jacques, (dir.), *L'image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 195-203.

« Garrel, le prophète et le scribe », *Cahiers du cinéma*, 533, mars 1999, p. 31-32.

NARBONI, Jean,

« Note sur le montage chez Philippe Garrel », *Cahiers du cinéma*, 210, mars 1969, p. 19.

VASSE, David,

« Faire un film, défaire la vie (sur trois films de Philippe Garrel) », *CinémAction*, 124, 2007, p. 62-68.

3) Jean-Luc Godard

1) Écrits et entretiens de Godard

« Conférence au Festival de Venise », *Cinéma 84*, 301, janvier 1984, p. 33-37.

« Jean-Luc Godard, la curiosité du sujet », entretien avec Dominique Païni et Guy Scarpetta, *Art Press*, spécial Godard, hors-série, 4, déc. 1984-janv.-fév. 1985, p. 4-18.

« Jean-Luc Godard – Philippe Sollers, l'entretien », *Art press*, 88, janvier 1985, p. 4-9.

« Le petit soldat : Jean-Luc Godard », entretien par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 27 novembre 1996, en ligne : URL: <http://www.lesinrocks.com/1996/11/27/cinema/actualite-cinema/le-petit-soldat-jean-luc-godard-11233062/>. Page consultée le 17 mai 2017.

« Jean-Luc Godard : le cinéma, c'est un oubli de la réalité », entretien avec Philippe Dagen et Franck Nouchi, *Le Monde*, 10 juin 2014, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html. Page consultée le 16 juin 2017.

BERGALA, Alain, (dir.),

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1985

GODARD, Jean-Luc,

Histoire(s) du cinéma, vol 3., Paris, Gallimard, 1998

Éloge de l'amour. Phrases, sorties d'un film, Paris, P.O.L., 2001

GODARD, Jean-Luc, ISHAGHPOUR, Youssef,

Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Tours, Farrago, 2000

2) *Ouvrages*

BELLOUR, Raymond, BANDY Mary Lea, (dir.),

Jean-Luc Godard : Son + Image 1974-1991, New York, 1992

BERGALA, Alain,

Nul mieux que Godard, Paris, Cahiers du cinéma, 1999

BRENEZ, Nicole,

« Le film abymé, Jean-Luc Godard et l'Iconoclasme », *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 339-360.

BRENEZ, Nicole, FAROULT, David, TEMPLE, Michael, *et al.* (dir.),

- Jean-Luc Godard, Documents*, Paris, Editions du centre Georges Pompidou, 2006
- CERISUELO, Marc,
Découpage de *Prénom Carmen*, *L'Avant-Scène Cinéma*, 323-324, mars 1984
Jean-Luc Godard, Paris, L'Herminier/Éditions des quatre-vents, 1989
- DE BAECQUE, Antoine,
Godard : biographie, Paris, Grasset, 2010
- DELEVAUD, Gilles, ESQUENAZI, Jean-Pierre, GRANGE, Marie-Françoise, (dir.)
Godard et le métier d'artiste, Paris, L'Harmattan, 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges,
Passés cités par JLG, L'œil de l'histoire 5, Paris, Editions de Minuit, 2015
- DOUIN, Jean-Luc,
Jean-Luc Godard, Dictionnaire des passions, Paris, Stock, 2010
- ISHAGHPOUR, Youssef,
« Lo stile rappresentativo », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 125-139.
- KRISTENSEN, Stefan,
Jean-Luc Godard philosophe, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014
- LEUTRAT, Jean-Louis,
Des traces qui nous ressemblent, Seyssel, Editions Comp'act, 1990
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, LEUTRAT, Jean-Louis,
Godard, simple comme bonjour, Paris, L'Harmattan, 2004
- MORGAN, Daniel,
Late Godard and the Possibilities of Cinema, Berkeley, University of California Press, 2013
- RANCIERE, Jacques,
« Le rouge de la Chinoise, politique de Godard » et « Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires », *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil, 2011, p. 187-197 et p. 217-237.
- SCARPETTA, Guy,
« Le regard-Godard », *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 127-132.
- WITT, Michael,

Jean-Luc Godard, cinema historian, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 2013

2) *Articles*

AMENGUAL, Barthélémy,

« Jean-Luc Godard et la remise en cause de la civilisation de l'image », dans ARISTARCO, Guido, BALDELLI, Pio, BELMANS, Jacques *et al.*, *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, (Études cinématographiques, 57-61), 1967, p. 113-177.

ARISTARCO, Guido,

« Langage et idéologie dans quelques films de Godard », dans ARISTARCO, Guido, BALDELLI, Pio, BELMANS, Jacques *et al.*, *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, (Études cinématographiques, 57-61), 1967, p. 5-16.

BONITZER, Pascal,

« Peur et commerce », *Cahiers du cinéma*, 317, novembre 1980, p. 5-7.

COUREAU, Didier,

« Jean-Luc Godard, ouverture de l'ère de la complexité esthétique », dans AIME, Sylvain, BRENEZ, Nicole, CERISUELO, Marc *et al.*, *Jean-Luc Godard. 2, Au-delà de l'image*, Paris, Lettres modernes Minard, (Études cinématographiques, 194-202), 1993, p. 7-33.

DANEY, Serge,

« Petit bagage pour Passion », *Ciné-journal*, Volume 1, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 142-151.

« Jean-Luc aime Carmen », *La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1981-1985*, P.O.L., 2002, p. 209-211.

« Prénom : Buster », *La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1981-1985*, P.O.L., 2002, p. 711-713.

DE BAECQUE, Antoine,

« Le don du livre », *Cahiers du cinéma*, Spécial Godard 30 ans depuis, supplément au n°437, novembre 1990, p. 64-66.

DEBORD, Guy,

« Pour un jugement révolutionnaire de l'art », *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2006, p. 558-563.

DE VINCENTI, Giorgio,

« Tout est « commentaire », L'œuvre d'art dans le cinéma de Jean-Luc Godard des années 1980 », dans FIANT, Antony, FRANGNE, Pierre-Henry, MOUËLLIC, Gilles, (dir.), *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 83-90.

DOUCHET, Jean,

« Le théorème de Godard », *Cahiers du cinéma*, Spécial Godard 30 ans depuis, supplément au n°437, novembre 1990, p. 12-13.

DRILLON, Jacques, « Godard et le quatuor dans Prénom, Carmen », *Art Press* spécial Godard, hors-série, 4, déc. 1984-janv.-fév. 1985, p. 62-63.

FARGIER, Jean-Paul,

« La face cachée de la lune », *Art Press* spécial Godard, hors-série, 4, déc. 1984-janv.-fév. 1985, p. 22-25.

FURET, François,

« Lettre(s) à Godard », *Cahiers du cinéma*, Hors-série « Le siècle du cinéma », novembre 2000, p. 6-9.

KRISTENSEN Stefan, « Le cinéma et l'histoire des hommes. Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema Historian* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 75, 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, URL : <http://1895.revues.org/4986>. Page consultée le 30 septembre 2017.

LACOMBE, Hervé,

« Penser musicalement le cinéma : *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard », dans ZAMOUR, Françoise (dir.), *La musique au risque des images : Actes des colloques Le geste du musicien dans les arts visuels et La musique au risque des images*, Sampzon, Delatour France Éditions (Filigrane, 2), 2014, p. 141-159.

LARDEAU, Yann,

« Fugit Amor », *Cahiers du Cinéma*, 355, janvier 1984

MILLET, Thierry,

« " Et voilà le travail ! ", anthropologie du cinéma par Jean-Luc Godard », dans EYRAUD, Corinne, et LAMBERT, Guy, (dir.) *Filmer le travail*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2009, p. 171-182.

PERRAIS, Agnès,

« Jean-Luc Godard et l'influence romantique : contrariétés du lyrisme », dans POIRSON-DECHONNE, Marion (dir.), *L'écran poétique*, *CinémAction*, 157, 2015, p. 78-85.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire,

« La forme et le fond », dans ARISTARCO, Guido, BALDELLI, Pio, BELMANS, Jacques *et al.*, *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, (Études cinématographiques, 57-61), 1967, p. 17-34.

SCARPETTA, Guy,

« Sur plusieurs plans », *Art Press* spécial Godard, hors-série, 4, déc. 1984-janv.-fév. 1985, p. 42-50.

STRAUSS, Frédéric,

« La scène primitive », *Cahiers du cinéma — Spécial Godard 30 ans depuis*, supplément n°437, nov. 1990, p. 94-95.

ÉTUDES ET OUVRAGES SUR LE CINÉMA, LA POÉTIQUE ET LE POLITIQUE

1) Sur le cinéma

1) Sur le « cinéma de poésie » et sur le poétique

ALBERA, François,

Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008

CHKLOVSKI, Viktor,

Textes sur le cinéma, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011

COHEN, Nadja, REVERSEAU, Anne,

« Qu'est-ce qui est "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Revue critique de fiction française contemporaine*, [S.l.], n. 7, p. 173-186, oct. 2013. ISSN 2033-7019. En ligne: www.revue-critique-de-fiction-

francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/743. Page consultée le 08 septembre 2017.

COUREAU, Didier, (dir.),

Un cinéma de poésie, Grenoble, ELLUG, (Recherches & Travaux, 84), 2014

DELORME, Stéphane,

« Du lyrisme ! », *Cahiers du cinéma*, 688, avril 2013, p. 22-27.

DZIUB, Nikol, « Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, page consultée le 08 juin 2017.

EPSTEIN, Jean

Écrits sur le cinéma : 1921-1953, vol. 1, Paris, Seghers, 1974

Écrits sur le cinéma : 1921-1953, vol. 2, Paris, Seghers, 1975.

ESQUENAZI, Jean-Pierre,

« La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques » dans ESQUENAZI, Jean-Pierre, et GARDIES, André, (dir.), *Le Je à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 61-87.

HELLER, Leonid,

« Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie », *CINÉMAS*, 11/2-3, 2001, p. 167-196.

MAURY, Corinne,

Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel, Crisnée, Yellow Now, 2011

PASOLINI, Pier Paolo,

« Le cinéma de poésie », *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 135-155.

2) Sur le politique

AGAMBEN, Giorgio,

« Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

BRENEZ, Nicole,

Cinemas d'avant-garde, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2006

- BRENEZ, Nicole, ARNOLDY, Édouard,
Cinéma Politique, Bruxelles, Labor, 2005
- CIMENT, Michel, SEGUIN, Louis
« Sur une petite bataille d'Othon », *Positif*, 122, décembre 1970
- DANEY, Serge, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma*, 258-259, juillet-août 1975, p. 27-35.
- DIDI-HUBERMAN, Georges,
Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1, Paris, Editions de Minuit, 2009
Remontages du temps subi, L'Œil de l'histoire 2, Paris, Editions de Minuit, 2010
- DOMARCHI, Jean, *et al.*
« Hiroshima notre amour », *Cahiers du cinéma*, 97, juillet 1959, p. 1-18.
- MAAREK, Phillippe J.,
De Mai 68... aux films X, Paris, Editions Dujarric, 1979
- NARBONI, Jean,
« Le Pirée pour un homme », *Cahiers du cinéma*, 210, mars 1969, p. 54-55.
« Le cahier des autres », *Cahiers du cinéma*, 212, mai 1969, p. 4.
- NARBONI, Jean et COMOLLI, Jean-Louis
« Cinéma/idéologie/critique (2) », *Cahiers du cinéma*, 217, novembre 1969, p. 7-13.
- RANCIERE, Jacques,
La Fable cinématographique, Paris, Seuil, 2001
« Arithmétique du peuple », *Trafic*, 42, été 2002
Le destin des images, Paris, La Fabrique, 2003
Le spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008
Les écarts du cinéma, Paris, La Fabrique, 2011
- RIVETTE, Jacques,
« De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, 120, juin 1961, p. 54-55.
- SCARPETTA, Guy,
L'impureté, Paris, Grasset, 1985

3) *Ouvrages généraux*

AUMONT, Jacques,

L'œil interminable, cinéma et peinture, Librairie Séguier, Paris, 1989

BAZIN, André,

Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Éditions du Cerf, 2003

BONITZER, Pascal,

Le regard et la voix, Paris, Union générale d'éditions, 1976

BRESSON, Robert,

Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard, 2004

CHION, Michel,

La voix au cinéma, Paris, Éditions de l'Etoile, 1982

L'audio-vision, son et image au cinéma, Paris, Armand Colin, 2005

DELEUZE, Gilles,

L'image-mouvement, Paris, Editions de Minuit, 1999 [1983]

L'image-temps, Paris, Editions de Minuit, 2002 [1985]

LEUTRAT, Jean-Louis, (dir.)

Cinéma & littérature, le grand jeu, Lille, De l'incidence éditeur, 2010

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, et GAGNEBIN, Murielle, (dir.)

L'essai et le cinéma, Seyssel, Champ Vallon, 2004

MOURE, José,

Vers une esthétique du vide au cinéma, Paris, L'Harmattan, 1997

NOGUEZ, Dominique,

Le cinéma autrement, Paris, Christian Bourgois, 1977

30 ans de cinéma expérimental en France (1950/1980), Paris, ARCEF, 1982

ODIN, Roger,

De la fiction, Bruxelles, De Boeck Université, 2000

VILLAIN, Dominique,

Le montage au cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 1991

2) Sur le poétique en littérature

1) Œuvres littéraires de référence

COLLECTIF,

Le Surréalisme au service de la révolution, 1, 1930, Paris, André Breton/
Librairie José Corti

ARAGON, Louis,

Le paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1972

ARTAUD, Antonin,

Œuvres, Paris, Gallimard (Quarto), 2007

BAUDELAIRE, Charles,

Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987

Œuvres complètes, vol. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991

BRETON, André,

Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008

Œuvres complètes, vol. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992

Œuvres complètes, vol. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999

CELAN, Paul,

Le Méridien & autres proses, trad. Jean Launay, Paris, Le Seuil, 2002

DUCASSE, Isidore (dit Comte de LAUTREAMONT),

Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres, Paris, Librairie générale française,
1992

GRACQ, Julien,

Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989

HÖLDERLIN, Friedrich,

Œuvres, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967

La mort d'Empédocle, trad. fr. Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Toulouse,
Ombres, 1987

Œuvre poétique complète, Paris, Editions de la différence, 2005

« Communisme des esprits », dans COURTINE, Jean-François, (dir.), *Hölderlin*,
Paris, Éditions de L'Herne, 1989, p. 239-241.

HUGO, Victor,

Préface de Cromwell, Paris, Larousse, 2009

MALLARME, Stéphane,

Œuvres complètes, volume 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998

Œuvres complètes, volume 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003

NOVALIS,

Les disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Journal intime, trad. fr. Gustave Roud, Saint-Clément, Fata Morgana, 2002

Semences, trad. fr. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002

Le monde doit être romantisé, Paris, Allia, 2002

RIMBAUD, Arthur,

Œuvres complètes, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009

SCHILLER, Friedrich,

Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Paris, Aubier, 1992

2) *Sur le lyrisme*

COMPAGNON, Antoine,

« La Notion de genre », en ligne :
<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>. Page consultée le 6 mars 2014.

BRODA, Martine,

L'amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, Paris, José Corti, 1997

COLLOT, Michel,

« Le sujet lyrique hors de soi », dans RABATE, Dominique, (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 113-125.

COMBE, Dominique,

« La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans RABATE, Dominique, (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 39-63.

DE FRANCESCO, Alessandro,

Pour une théorie non-dualiste de la poésie, thèse de doctorat dirigée par Georges Molinié, Paris IV Sorbonne, 2013

HÄMBURGER, Käte,

« Le genre lyrique », *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 205-256.

JENNY, Laurent,

« *L'énonciation lyrique, Méthodes et problèmes* », Genève, Département de français moderne, 2003. En ligne : www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique. Page consultée le 14 avril 2014.

RABATE, Dominique,

« Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans RABATE, Dominique, (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 65-79.

SAUNIER, Corinne,

« États de la poésie contemporaine », *Acta fabula*, vol. 8, 5, octobre 2007, En ligne URL : <http://www.fabula.org/acta/document3573.php>. Page consultée le 12 septembre 2017.

3) Études autour du corpus littéraire

ADORNO, Theodor W.,

« Parataxe », dans HÖLDERLIN, Friedrich, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Paris, Flammarion GF, 1983, p. 131-180.

BLANCHOT, Maurice,

« Le récit et le scandale », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 260-262

HARTMANN Pierre,

« La communauté selon Hölderlin », *Dix-huitième siècle*, 41, janvier 2009, p. 42-59.

JENNY, Laurent,

La fin de l'intériorité, Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935), Paris, Presses universitaires de France, 2002

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe,
 « Entretien sur Hölderlin », *Détours d'écriture*, numéro hors-série : *Hölderlin ou la question de la poésie*, Paris, Noël Blandin, 1991, p. 94-114.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe,
 « De la césure du spéculatif », dans HÖLDERLIN, Friedrich, *L'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1998
- MURAT, Michel,
L'art de Rimbaud, Paris, José Corti, 2002
L'art de Rimbaud, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, José Corti, 2013
Le surréalisme, Paris, Librairie générale française, 2013
- PIEGAY-GROS, Nathalie,
 « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique* 2009/3, 159, 2009, p. 287-298.
- RUBIO, Emmanuel,
Les philosophies d'André Breton: 1924-1941, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009
- 4) Autour du romantisme et du romantisme révolutionnaire**
- BAILLY, Jean-Christophe,
La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand, Paris, Christian Bourgois, 2014
- BEHLER, Ernst,
Le premier romantisme allemand, Paris, Presses universitaires de France, 1996
- BENICHOU, Paul,
Le sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, Gallimard, 1996
Les mages romantiques, Paris, Gallimard, 1988
- BENJAMIN, Walter,
Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985
- DE STAËL, Germaine,
De l'Allemagne, vol. 1, Paris, Flammarion GF, 1968

- JAPPE, Anselm,
 « Grandeurs et limites du romantisme révolutionnaire », *Revue des livres*, 2,
 novembre-décembre 2011, p. 32-37.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe,
La poésie comme expérience, Paris, Christian Bourgois, 1986
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe, et NANCY, Jean-Luc,
L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris,
 Seuil, 1978
- LEFEBVRE, Henri,
Vers un romantisme révolutionnaire, Paris, Lignes, 2011
- LÖWY, Michael,
Marxisme et romantisme révolutionnaire, Paris, Le sycomore, 1979
- LÖWY, Michael, et SAYRE, Robert,
Révolte et mélancolie, le romantisme à contre-courant de la modernité, Paris,
 Payot, 1992
- NAVILLE, Pierre,
La révolution et les intellectuels, Paris, Gallimard, 1975
- PERET, Benjamin,
Le déshonneur des poètes, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965
- THOMAS, Frédéric,
Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste, Paris, L'Harmattan, 2007

4) Théorie politique et esthétique générale

1) Théorie esthétique

- ADORNO, Theodor W.,
Beethoven. The philosophy of music, édition par Rolf Tiedemann, Cambridge,
 Polity Press, 1998
Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 2011
 « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps,
 2003

ARISTOTE,

Poétique, trad. Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990

ARAGON, Louis,

Les collages, Paris, Hermann, 1980 [1965]

BRECHT, Bertold,

Ecrits sur le théâtre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000

CASTORIADIS, Cornelius,

Fenêtre sur le chaos, Paris, Seuil, 2009

DELEUZE, Gilles

Francis Bacon. Logique de la sensation, Paris, Le Seuil, 2002

KANT, Emmanuel,

Critique de la faculté de juger, Paris, Vrin, 1993

LYOTARD, Jean-François,

Discours, figure, Paris, Klincksieck, 1971

Textes dispersés I, Esthétique et théorie de l'art, Louvain, Leuven University press, 2012

MARCUSE, Herbert,

La dimension esthétique, Pour une critique de l'esthétique marxiste, Paris, Seuil, 1979

MESCHONNIC, Henri,

Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 2009

RANCIERE, Jacques,

Le partage du sensible, Paris, La Fabrique, 2000

SEVE, Bernard,

L'altération musicale, Paris, Le Seuil, 2002

2) *Théorie politique et philosophie générale*

AGAMBEN, Giorgio,

Moyens sans fins, Notes sur la politique, Paris, Payot & Rivages, 2002

BADIOU, Alain,

L'être et l'événement, Paris, Seuil, 1988

- BENJAMIN, Walter,
 « *Sur le concept d'histoire* » *Œuvres*, vol. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
 « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003
 [1934], p. 122-144.
- BIRNBAUM, Antonia,
Bonheur Justice Walter Benjamin, Paris, Payot, 2008
- BLANCHOT, Maurice,
La communauté inavouable, Paris, Minuit, 1983
Écrits politiques (1953-1993), Paris, Gallimard, 2008
- BLOCH, Ernst,
Le Principe Espérance, I, Paris, Gallimard, 1976
L'esprit de l'utopie, Paris, Gallimard, 2008
- DEBORD, Guy,
Œuvres, Paris, Gallimard Quarto, 2006
- DELEUZE, Gilles
Critique et clinique, Paris, Éditions de Minuit, 1993
- DELEUZE, Gilles,
Pourparlers. 1972-1990, Paris, Éditions de Minuit, 2003
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix,
Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe, Paris, Éditions de Minuit, 2012
 [1972-1973]
Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux, Paris, Éditions de Minuit, 2006
 [1980]
- DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire,
Dialogues, Paris, Flammarion, 1996
- LUKACS, György,
Histoire et conscience de classe, Paris, Éditions de Minuit, 1974
- MERLEAU-PONTY, Maurice,
La phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2003
- NANCY, Jean-Luc,
L'expérience de la liberté, Paris, Galilée, 1988
- PLATON,
La République, trad. Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966

RANCIERE, Jacques,

Aux bords du politique, Paris, Gallimard, 2004

Chronique des temps consensuels, Paris, Le Seuil, 2005

3) Histoire et sciences sociales

BEAUD, Stéphane, PIALOUX, Michel,

Violences urbaines, violence sociale : genèse des nouvelles classes dangereuses, Paris Hachette, 2003

BOURDIEU, Pierre,

La domination masculine, Paris, Seuil (Points Essais), 2002

« Sur le pouvoir symbolique », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2011, p. 201-211.

FOUCAULT, Michel,

Surveiller et punir, Paris, Gallimard, 1992.

GACON Stéphane,

« Les amnisties de la guerre d'Algérie (1962-1982) », *Histoire de la justice*, 16, janvier 2005, p. 271-279. Disponible en ligne URL : <http://www.cairn.info/revue-histoire-de-la-justice-2005-1-page-271.htm> Page consultée le 22 mars 2017.

MERTEUIL, Morgane,

« Le travail du sexe contre le sexe : pour une analyse matérialiste du désir », dans BOGGIO ÉWANJE-ÉPÉE, Félix, MAGLIANI-BELKACEM, Stella, MERTEUIL, Morgane *et al.* (dir.), *Pour un féminisme de la totalité*, Paris, Éditions Amsterdam (Période), 2017, p. 387-403.

STELLA, Alessandro,

Années de rêves et de plomb. Des grèves à la lutte armée en Italie (1968-1980), Marseille, Agone, 2016

TABET, Paola,

La grande arnaque : sexualité des femmes et échange économique-sexuel, Paris, l'Harmattan, 2004

AUTRES ŒUVRES CITÉES

BECKETT, Samuel,

Mal vu mal dit, Paris, Editions de minuit, 1981

BEETHOVEN (VAN), Ludwig,

Carnets intimes, Paris, Buchet-Chastel, 1986

BUKOWSKI, Charles,

Contes de la folie ordinaire, Paris, Grasset et Fasquelle, 1981

Nouveaux contes de la folie ordinaire, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982

CONRAD, Joseph,

Jeunesse, suivie de Cœur des ténèbres, trad. G. Jean-Aubry et André Ruyters,
Paris, Gallimard, 1978

DESNOS, Robert,

Corps et biens, Paris, Gallimard (Poésie/Gallimard), 2006 [1930]

DOSTOIEVSKI, Fiodor,

Les Frères Karamazov, trad. fr. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002

GIRAUDOUX, Jean,

Électre, Théâtre complet, Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, p. 593-685.

HARDY, Thomas,

Tess d'Urberville, Paris, Le livre de poche, 2008

KUNDERA, Milan,

Le livre du rire et de l'oubli, Paris, Gallimard, 1987

LINHART, Robert,

L'établi, Paris, Editions de Minuit, 1978

MANN, Thomas,

Le Docteur Faustus, Romans et nouvelles, vol. 3, Paris, Livre de poche, 1996

RILKE, Rainer Maria,

Elégies de Duino, trad. fr. Armel Guerne, Lausanne, Mermod, 1958

VALERY, Paul

Degas danse dessin, Paris, Folio Gallimard, 2003

Résumé

Cette étude traite de l'articulation en cinéma de la ressource lyrique et de l'approche politique du réel. Pour aborder sous un angle plus spécifique la question du « cinéma de poésie », elle propose une relecture de la théorisation littéraire du lyrisme, dans la perspective d'une critique de la polarisation autour de la notion de subjectivité. À partir d'une étude des imbrications entre poétique et enjeux politiques chez Hölderlin, Rimbaud et les surréalistes, elle propose la notion de « lyrisme objectif » pour questionner la façon dont les films peuvent s'émanciper du modèle discursif utilisé par le cinéma militant, tout en tentant de proposer une pensée critique du politique à partir de leurs formes sensibles. À travers l'analyse d'un corpus de films de Marguerite Duras, Philippe Garrel et Jean-Luc Godard, réalisés dans l'après-1968 à un moment de reflux des luttes, nous montrons comment leurs héritages poétiques influencent la figuration du politique, à partir d'un geste commun de mise en retrait de la narration au profit d'une logique de sensation. Nous proposons ainsi de voir comment chez Marguerite Duras, à partir d'une pensée radicale de la négativité, la mobilisation d'une parole lyrique prend en charge un enjeu de subjectivation politique. Par ailleurs, si la résurgence d'un héritage romantique et du versant hermétique du surréalisme chez Philippe Garrel reconduit une approche expérientielle du politique, la reprise de la théorie surréaliste de l'image comme rapport et des principes rimbaldiens de décentrement du sujet entraîne chez Jean-Luc Godard une dialectisation du lyrisme, qui articule une positivité sensible à une critique objectivante.

Mots-clés : Cinéma, politique, cinéma de poésie, lyrisme, lyrisme objectif, Hölderlin, Rimbaud, Breton, romantisme, romantisme révolutionnaire, Duras, Garrel, Godard

Summary

This dissertation articulates the concept of lyricism and a political approach of the real in cinema. In order to study more specifically the issues of « poetry cinema », it proposes a reading of the literary theory of lyricism through a critique of the conceptual polarization of subjectivity. Starting with a study of the interdependence of poetics and politics in Hölderlin, Rimbaud and the Surrealists' works, I put forward the notion of « objective lyricism » to understand how film can move away from the discursive paradigm of activism and forge a critical evaluation of political issues by way of their esthetics. By analyzing a number of films by Marguerite Duras, Philippe Garrel et Jean-Luc Godard, all made in the years just after 1968, when activism receded, I show how their formal legacies influenced the depiction of politics by withdrawing the narrative structure to the profit of a logic of sensation. Furthermore, I intend to demonstrate how in Marguerite Duras' films political subjectivation is achieved by a lyrical voice rooted in a radical thinking of negativity. If the resurgence of a romantic legacy and of the cryptic side of surrealism in Philippe Garrel's films lead to an experiential approach of politics, the re-actualization of the surrealist theory of the image-as-interaction and Rimbaud's principles of the subject's decentering push Jean-Luc Godard to a dialectization of lyricism, articulating a sensitive positivity to an objectifying critique.

Key-words : Cinema, politics, poetry cinema, lyricism, objective lyricism, Hölderlin, Rimbaud, Breton, romanticism, revolutionary romanticism, Duras, Garrel, Godard