



HAL
open science

Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard. Sciences de l'information et de la communication. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2018. Français. NNT : 2018AZUR2019 . tel-02002438

HAL Id: tel-02002438

<https://theses.hal.science/tel-02002438>

Submitted on 31 Jan 2019

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.



THÈSE DE DOCTORAT

Les enjeux esthétiques et politiques
des métamorphoses de l'œuvre
de Jean-Luc Godard

Sophie RAIMOND

SIC.Lab Méditerranée

**Présentée en vue de l'obtention du
grade de docteur en**
Sciences de l'information et de la
communication
de l'Université Côte d'Azur

Dirigée par Norbert Hillaire

Soutenue le 11 octobre 2018

Devant le jury, composé de :

Jean-Paul Aubert, Professeur,
Université Nice Sophia Antipolis

Anne Beyaert-Geslin, Professeure,
Université Bordeaux Montaigne

Jean-Pierre Esquenazi, Professeur
émérite, Université Jean Moulin Lyon 3

Norbert Hillaire, Professeur émérite,
Université Nice Sophia Antipolis

Marie-José Mondzain, Directrice de
Recherche émérite, CNRS

Nicolas Pélissier, Professeur,
Université Nice Sophia Antipolis

Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard

Jury

Présidente du jury

Marie-José Mondzain, Directrice de Recherche émérite, CNRS

Rapporteurs

Anne Beyaert-Geslin, Professeure, Université Bordeaux Montaigne

Jean-Pierre Esquenazi, Professeur émérite, Université Jean Moulin Lyon 3

Examineurs

Jean-Paul Aubert, Professeur, Université Nice Sophia Antipolis

Nicolas Pélissier, Professeur, Université Nice Sophia Antipolis

Directeur de thèse

Norbert Hillaire, Professeur émérite, Université Nice Sophia Antipolis

Titre. Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard

Résumé. Cette recherche est située aux frontières de l'Esthétique et Sciences de l'art et des Sciences de l'information et de la communication. Notre hypothèse de départ réside dans la contribution de l'œuvre de Godard à une recherche pluridisciplinaire. Cinéaste, critique, théoricien, vidéaste, archiviste et téléaste, Jean-Luc Godard est l'auteur d'une œuvre métamorphique qui redéfinit radicalement les frontières du cinéma. Condamnant l'ambition hégémonique des technologies actuelles, tout en les absorbant dans une pratique cinématographique expérimentale, Godard développe une *pensée en actes filmiques* qui n'a pas rompu avec l'actualité. Le montage, au fondement de la création de Godard comme de ses prises de paroles, aménage un espace où la *rencontre contrariée* de signes discursifs, visuels et sonores, issus aussi bien du vaste champ de la culture littéraire, philosophique, musicale, cinématographique, artistique, classique et moderne que de la production artefactuelle contemporaine, permet de rompre avec nos habitudes spectatoriennes. Le montage de Godard interroge le devenir de la communication par l'image et la parole et offre une issue esthétique au règne du *visuel*. Notre développement s'appuie sur des analyses de discours et de l'image, avec une attention soutenue aux métrages produits par Godard en parallèle et à la suite de la conception des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). De manière affirmée depuis les années 1990, la pratique cinématographique de Godard s'est convertie à une écriture essayiste et multimédiatique. Le principe du *réemploi* étant au fondement même des métrages de Godard, nous avons développé une analyse des fragments et citations du cinéaste, selon une approche comparatiste, qui nous a permis de croiser, dans une ouverture pluridisciplinaire, plusieurs théories de l'image, de l'œuvre d'art et du langage, comme autant de points de vue critiques pour penser les potentialités de communication de la création audiovisuelle. Godard, acteur paradoxal de la *fin du cinéma*, redéfinit le *devoir-être* du cinéma dont il s'agit de *devoir faire* les leçons théoriques, dans un court-circuitage des premières théories du cinéma (Epstein, Faure, de la phénoménologie merleau-pontienne et de la pensée deleuzienne. Traditionnellement perçue comme consubstantielle au cinéma, la représentation du *réel* procède d'une dialectique du *visible* et de l'*invisible*, à l'œuvre dans les créations de Godard qui métamorphosent les enjeux esthétiques et politiques de l'image en mouvement. Dans la filiation des penseurs de l'École de Francfort (Adorno, Benjamin) et du poststructuralisme français (Baudrillard, Deleuze, Derrida, Foucault), les propositions esthétiques de Godard déploient une pensée qui redéfinit les conditions de l'émancipation politique et spectatorielle. Le cinéaste amène le spectateur-citoyen à une mise en cause radicale du *semblant* démocratique et lui propose, dans l'idée même de création et d'amour qui la génère, la possibilité de révéler les contours cachés du réel et de le modifier. Sarajevo, sujet central du cinéma tardif de Godard, permet d'ouvrir notre argumentaire aux possibilités d'action d'un montage éthique et politique pour dénoncer les formes plurielles d'aliénation qui s'établissent dans les politiques de disparition, la médiatisation des conflits et une communication qui agit à plusieurs niveaux. L'ambition de notre démonstration réside dans les possibilités de révolution contenues dans une forme que Godard appelle *cinéma* ou *montage* : un art de l'*immaîtrisé* et une force *dissensuelle* qui permettent d'interroger les relations entre esthétique et politique, dans le cadre d'une mutation généralisée des signes qui affecte le devenir anthropologique, économique et symbolique des sociétés.

Mots clés. Jean-Luc Godard – Théories de l'image – Esthétique du cinéma – Histoire du cinéma – Philosophie politique – Communication audiovisuelle – Arts d'archives et documentaires – Montage cinématographique – Critique des médias – Médiatisation des conflits – Langage et communication – Phénoménologie – École de Francfort – Poststructuralisme – Esthétique et politique – Sarajevo – Visible et invisible – Cinéma, Vidéo et Télévision.

Title. The aesthetic and political issues of the metamorphoses of Jean-Luc Godard's work

Abstract. This research is at the intersection of aesthetics, arts, and information and communication sciences. My initial hypothesis was based on the contribution of Godard's work to multidisciplinary research. As a filmmaker, critic, theoretician, video producer, archivist and television director, Jean-Luc Godard is the author of a metamorphic work, which radically redefined the boundaries of cinema. Godard challenged the hegemonic ambition of current technologies and, at the same time, integrated them in an experimental film practice. Thus, he has developed a *pensée en actes filmiques*, without breaking with current times. The *montage* at the foundation of Godard's creation, and also expressed in his discourses, has created a space in which the *contrary confluence* of discursive, visual and acoustic signs – stemming as much from the vast field of literary, philosophical, musical, cinematographic, classical and modern artistic culture as from contemporary artefact production – and leads the viewer to break with his habits. Godard's montage has questioned the future of communication by image and word, and has offered an aesthetic concept to the domination of the *visual*. My thesis was based on discourse and image analysis, paying a close attention to the films produced by Godard during and following the conception of *Histoire(s) du cinema* (1988-1998). Since the 1990s, Godard's film practice has become that of an essayist and a writer of multimedia. The principle of *re-use* has been at the very foundation of Godard's films. By exploiting this, I analysed the filmmaker's fragments and quotes. I used a comparative and multidisciplinary approach which allowed me to embrace several picture, artwork and language theories, all of them being critical points of view to think about the potentials of communicating by audiovisual creation. Godard, as a paradoxical player of the *end of cinema*, redefined the film's *devoir-être*, i.e. an imperative short-circuiting of early film theory (Epstein, Faure), of Merleau-Ponty's phenomenology and of Deleuze's philosophy. Traditionally perceived as an inherent element of cinema, the representation of *reality* proceeded from a dialectic of the *visible* and the *invisible*, at work in the creations of Godard which has metamorphosed the aesthetic and political issues of the moving image. In the wake of the Frankfurt School (Adorno, Benjamin) and of French poststructuralism (Baudrillard, Deleuze, Derrida, Foucault), Godard's aesthetic propositions have deployed a thought that redefined the conditions of political and spectatorial emancipation. The filmmaker has encouraged the citizen-spectator to a radical questioning of the democratic facade and, in the very idea of creation and love, he has revealed the hidden contours of *reality* and the possibility of changing it. Sarajevo, the central subject of Godard's late cinema, opened up a debate on the possibilities of action of an ethical and political montage to denounce the plural forms of alienation in the policies of disappearance, the media coverage of conflicts and communication acting on several levels. The ambition of my demonstration lies in the possibilities of revolution contained in a form that Godard has called *cinema* or *montage*: an art of the *uncontrolled* and of *dissent* allowing to question anew the relations between aesthetics and politics, as part of widespread mutation of signs which affects the anthropological, economic and symbolic future of societies.

Keywords. Jean-Luc Godard – Picture theories – Aesthetics of cinema – Cinema history - Political philosophy – Audiovisual communication – Archive and documentary arts – Cinematographic montage – Media criticism – Media coverage of conflicts – Language and communication – Phenomenology – the Frankfurt school – Poststructuralism – Aesthetic and politics – Sarajevo – the Visible and the Invisible – Cinema, Video and Television.

Pour mon père.

REMERCIEMENTS

Travailler sous la direction et aux côtés de Norbert Hillaire est sans doute ce qui a fait de ma thèse une expérience si enrichissante. Je tiens à le remercier d'avoir porté un regard attentif et constructif sur son élaboration et son écriture. Je lui suis reconnaissante d'avoir continuellement entretenu un dialogue d'une grande rigueur intellectuelle, aux ramifications passionnantes et inattendues. Nos échanges toujours respectueux, jusque dans les rares désaccords, m'ont enrichie intellectuellement et humainement. Sans sa vision et l'intuition qu'il avait de mon sujet, rien de ce qui constitue ce travail de recherche n'aurait vu le jour.

L'œuvre et l'engagement de Marie-José Mondzain ont inspiré pour une grande part la problématique de cette recherche et son argumentaire. Je la remercie de me faire l'honneur de présider mon jury. Je tiens à l'assurer de mon profond respect et de ma haute considération.

Je remercie Anne Beyaert-Geslin et Jean-Pierre Esquenazi, dont les travaux ont nourri ma réflexion, d'avoir accepté d'être les rapporteurs de cette thèse. Leur présence dans mon jury et l'intérêt qu'ils portent à mon sujet de recherche sont gratifiants. Je souhaite les assurer de ma sincère gratitude et de l'estime que je leur porte.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Nicolas Péliissier pour m'avoir accueillie au sein du laboratoire Sic.Lab Méditerranée de l'Université Côte d'Azur et toujours prodigué de justes conseils pour développer ma recherche dans le domaine des Sciences de l'information et de la communication. Je le remercie d'avoir accepté d'évaluer cette thèse en tant qu'examineur.

Jean-Paul Aubert a toujours fait montre d'un vif intérêt à l'égard de mes travaux de recherche et de mes publications. Je lui en suis particulièrement reconnaissante et lui rappelle toute mon estime. Je le remercie chaleureusement d'avoir accepté avec spontanéité d'être examinateur de ma thèse.

Je remercie également les enseignants-chercheurs du département des Sciences de la communication de l'Université Nice Sophia Antipolis qui m'ont immédiatement intégrée dans leur équipe pédagogique, comme Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche, puis comme Professeure agrégée de Lettres modernes. Ils m'ont permis d'enrichir ma culture scientifique et d'acquérir une rigueur certaine dans la transmission d'un enseignement à la fois académique et innovant. La confiance qu'ils m'ont toujours manifestée m'a confortée dans le choix d'une recherche ambitieuse. Je remercie tout particulièrement Laurent Moretti, Sylvie Parrini-Alemanno et Christel Taillibert pour leur

bonne humeur salubre, la pertinence de leurs conseils et leur soutien.

Je remercie également les enseignants-chercheurs et les intervenants professionnels du Master Ingénierie de la Création Multimédia et Direction artistique de projets, dirigé par Norbert Hillaire, qui, chacun à leur façon, m'ont fait partager les acquis de leur expérience et des discussions riches de perspectives sur les questions relevant de l'image, des nouvelles technologies et des potentialités de l'art dans la sphère publique. Mon plein engagement dans l'offre pédagogique et scientifique de ce Master constitue l'une de mes plus stimulantes expériences. L'atmosphère de travail à laquelle tous ont contribué a créé des conditions propices à la construction d'une pensée personnelle. Je ne remercierai jamais assez Catherine Bellino de sa finesse psychologique et nos échanges fructueux, souvent dirigés vers mes travaux de recherche.

Je tiens également à remercier le personnel administratif de l'École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres, du laboratoire Sic.Lab de l'Université Côte d'Azur et de l'UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Nice Sophia Antipolis. J'ai eu la chance d'être entourée de personnes de qualité, toujours disponibles et prévenantes.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans les encouragements, l'humour et l'amitié de nombreuses personnes qui ont traversé cette longue période de recherche, souvent solitaire. Je n'oublie ni la « Bande Originale » des doctorants, ni le « Groupe des Haléviades » à Nice, ni les personnalités hors normes que j'ai rencontrées en Tunisie, ni les camarades de mes années d'étudiante et d'enseignante à Paris et à Créteil, tous devenus et restés mes amis. Je les remercie sincèrement de leur patience et de leur soutien indéfectible. Catherine Belokapov et Mathilde Lauxerois ont été, dans la dernière ligne droite, des interlocutrices pleinement disponibles, tout à la fois consciencieuses et attentionnées. Je leur en suis pour longtemps reconnaissante.

Je pense en achevant ce travail à ma famille.

À ma mère, dont l'amour et le soutien en toute circonstance forment un socle inestimable et qui m'a donné le goût de la rigueur, des études et de la vie.

À Catherine, ma sœur jumelle, ô combien unique. Les mots ne peuvent suffire pour exprimer l'amour et l'admiration que je lui porte. Je la remercie de toujours me guider avec intelligence et de m'entourer avec une attention sans faille, malgré la distance géographique qui nous sépare. Sans Benoît et elle, je n'aurais pas le bonheur de connaître Anna et Paul, ma nièce et mon neveu, qui attendent la fin de cette thèse avec une joie non dissimulée.

À Rabia, pour l'équilibre qu'elle m'offre et sa générosité sans borne.

Enfin, je ne peux terminer ces remerciements sans évoquer la pensée constante que j'ai pour mon père, personnalité en tout point exceptionnelle, dont le souvenir est perpétuellement présent. Complice de ma vie intellectuelle, de mes peines et de mes joies, il a su m'apporter les plus grands moments de bonheur et m'encourager, plus que quiconque, à poursuivre mes rêves dans une totale liberté. Il a pu être le témoin enthousiaste des premières pages de cette thèse que je lui dédie.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE1

PARTIE 1. GODARD ET L'INACTUEL : MORT ET RENAISSANCE DU CINÉMA PAR UN AUTEUR MODERNE-POSTMODERNE27

Introduction à la partie 129

CHAPITRE 1

PROLÉGOMÈNES : LE CINÉMA ET GODARD EN MIROIR FUNÈBRE ?.....31

1.1 Le cinéma détrôné : mort de son ancien régime 32

1.1.1 La querelle sur les frontières du « cinéma » 32

1.1.2 Mort(s) du cinéma..... 35

1.1.3 Le mouvement et la transparence : propriétés du cinéma ? 38

1.1.4 Ironie de l'histoire : la mort du couple « Cinéma-Godard » ? 42

1.2 Réception ambivalente du cinéma de Godard..... 43

1.2.1 Réception des films de Godard (1) : *Adieu au langage* (2014)..... 44

1.2.2 Réception des films de Godard (2) : les années 1960-1970..... 50

1.2.3 De *La Chinoise* (1967) à *Tout va bien* (1972) : *exit* Godard ?..... 52

1.2.4 Présence/absence de Godard sur la scène médiatique 57

1.2.5 Le retour en grâce de Godard dans la pensée critique du cinéma et le monde éditorial..... 61

1.3 Hypothèse provisoire : Godard et le post-cinéma 65

CHAPITRE 2

RÉCIT D'UNE MORT ANNONCÉE : LE « COMPLEXE » DU CINÉMA, LA FIGURE AMBIVALENTE DES PAIRS/PÈRES ET L'ANGE DE L'HISTOIRE 71

2.1 Les années cinéphiles: l'apprentissage transgressif du cinéma à l'ombre des pairs/pères du cinéma 74

2.2 L'irruption de la « fin » du cinéma dans une œuvre « moderne » : *Le Mépris* (1963)..... 85

2.2.1 La mort du Père redoublée : prise de pouvoir par deux coups d'état cinématographiques 87

2.2.2 Trahison(s) des Anciens : les différents âges de la création 90

2.2.3 Godard cinéaste classique-moderne ? la modernité entre mélancolie et fatalité, entre
déférence et dissidence 93

2.2.4 Le *défaut de Dieu* et Heidegger : la modernité paradoxale du *Mépris* 97

2.3 Résurgence de la mort du cinéma dans <i>histoire(s) du cinéma</i> (1988-1998).....	101
2.3.1 L'enfance pervertie du cinéma : « Père, ne vois-tu pas que je brûle » (Freud) ?	103
2.3.2 Les neuf clignotements de l'« Ange de l'Histoire » (Benjamin) et du cinéma : analyse de l'épisode 1b d' <i>Histoire(s) du cinéma</i> (1988-1998).....	111

CHAPITRE 3

REDÉPLOYER LA MYSTIQUE DU CINÉMA DES ANNÉES 1930 : DE LA NOSTALGIE D'UNE TECHNIQUE SACRÉE À UNE *PRAXIS* FILMIQUE ET MILITANTE

127

3.1 « La paroisse morte » ou le cadavre mutilé et profané du cinéma : d'une technique artistique à un art industriel.....	129
3.2 La mystique du cinéma et son héritage (1) : la rencontre de la pensée et du sensible, du cinéma et de l'usine, du cinéaste et de l'entrepreneur, de l'art et de la machine, sous l'égide de <i>Numéro deux</i> (1975)	135
3.2.1 L'homme-machine dans l'introduction de <i>Numéro deux</i> (1975).....	136
3.2.2 Le cinéma : une petite usine communautaire.....	138
3.2.3 Le cinéma comme machine à penser et à observer le mouvement.....	141
3.2.4 Langage, choc et amour : le cinéma des corps.....	147
3.3 La mystique du cinéma et son héritage (2) : de la communauté spirituelle rêvée par le premier cinéma à la réconciliation des contraires (artisan/artiste, art/science, technique/esthétique).	150
3.3.1 « La mystique du cinéma » (Faure) : de l'art des cathédrales au temple cinématographique.....	150
3.3.2 Du déclin d'un art en commun à une réconciliation godardienne de la fonction technique et artistique du cinéma par un art de l'expérience	154
3.3.3 La réconciliation de l'art, de la technique et de l'imagination	163
3.4 La mystique du cinéma et son héritage (3) : secret et mystère de l'appareil cinématographique, vision de l'invisible ou la « fatale beauté » (Godard) du montage	175
3.4.1 Mystère du cinéma dans un univers déchristianisé : restaurer la croyance en sa puissance de vision et de démonstration du monde	175
3.4.2 La fatale beauté du montage : tendre à la vision de l'invisible au risque de la disparition de l'image	180
Conclusion de la partie 1	185

PARTIE 2.

MUTATIONS AUDIOVISUELLES : REDÉFINITION DES ENJEUX DU CINÉMA ET TRANSGRESSIONS CONTEMPORAINES

189

Introduction à la partie 2

191

CHAPITRE 1

CINÉMA ESSAYISTE ET DE « SECONDE MAIN » : L'HÉRITAGE DU ROMANTISME ET DE LA MODERNITÉ EN TERRITOIRE ALLEMAND

195

1.1 Filiation du romantisme allemand : déterritorialisation du récit, écriture fragmentaire et puissance critique de l'œuvre.....	197
--	------------

1.1.1 Géographie et généalogie romantiques et modernes du dernier des arts dans le discours de Godard à Francfort.....	198
1.1.2 Le cinéma par-delà la mimésis et la narration : une écriture déchaînée	201
1.2 Allemagne 90 neuf zéro. solitudes, un état et des variations (1991) : un manifeste esthétique moderne et postmoderne	209
1.2.1 Contexte(s).....	210
1.2.2 Le dispositif esthétique, géopolitique, historique et réflexif d'un film-essai	213
1.2.3 De la filiation du romantisme et des avant-gardes modernes à un cinéma contemporain : une poétique critique de la reprise et de la citation	223
1.2.4 Du cinéma essayiste au montage contemporain et multimédiaque	240

CHAPITRE 2.

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? ÉPREUVE(S) ET ACTUALISATION(S) DU RÉEL : DU DOCUMENT À L'IMAGE INTERDITE

2.1 Réalisme esthétique et époque de l'imagination	246
2.1.1 Ontologie du cinéma : paradoxe du réalisme esthétique	248
2.1.2 Documents, signes sociaux, citations essayées : <i>Pierrot le fou</i> (1965), <i>Une femme mariée</i> (1964) et <i>Alphaville</i> (1965).....	257
2.1.3 Une esthétique du plein et du vide.....	266
2.2 La dialectique du visible et de l'invisible dans le cinéma contemporain de Godard.....	272
2.2.1 Rembobinage : l'« origyne » dans <i>Je vous salue, Marie</i> (1985)	274
2.2.2 <i>Hélas pour moi</i> (1993) et <i>Adieu au langage</i> (2014) : histoire(s) de l'œil.....	280
2.3 L'exploration du sensible à l'épreuve des visions divisées : questions politiques.....	308

CHAPITRE 3.

RELECTURE DE LA POLITIQUE DES AUTEURS : DES MÉTAMORPHOSES AUCTORIALES AU DÉSIR COMME FORCE DYNAMIQUE DE CRÉATION ET D'ACTION POLITIQUE.....

3.1 La politique des auteurs revue et corrigée par Godard	314
3.1.1 1995 : œuvre et action dans le discours de Godard à Francfort.....	314
3.1.2 Effacement(s) de l'auteur et de ses « droits »	319
3.1.3 Le projet de film <i>Moi Je</i> (1973) : « je est un autre »	325
3.1.4 Entre théorie distanciée et objective du sujet et expression intime et romantique du « moi »	332
3.2 Division(s) de JLG	336
3.2.1 Autoportrait : l'égotisme godardien.....	336
3.2.2 Démocratie des images et partage du sensible : <i>JLG/JLG - Autoportrait de décembre</i> et <i>Je vous salue Sarajevo</i> (1993).....	356
3.2.3 Éloge du cœur : Godard, lecteur de <i>L'Anti-Œdipe</i> (1972) de Deleuze et Guattari.....	377
3.2.4 <i>Film Socialisme</i> (2010) ou les flux contradictoires : circulation monétaire, désir socialiste et puissance de l'amour.....	389

Conclusion de la partie 2

405

PARTIE 3.

« SARAJEVO » SUR ET SOUS LA COMMUNICATION : ACTUALITÉ, RÉSISTANCE ET RADICALITÉ DU MONTAGE « HISTORIEN » ET DE L'IMAGE-PENSÉE.....409

Introduction à la partie 3 411

CHAPITRE 1.

« SARAJEVO » OU LE CINÉMA D'HISTOIRE : PUISSANCE DU NÉGATIF, ESTHÉTIQUE DU CONFLIT ET MONTAGE « CONTRARIÉ » DEVANT LES MEDIAS..... 415

1.1 Cinéma et histoire : puissances du négatif..... 417

1.1.1 L'histoire et le cinéma : le couple épistémique et technique de la Modernité emporté par la Dérison du XX^e siècle 418

1.1.2 *For Ever Mozart* (1996) ou la passion du Négatif : impouvoir esthétique et inaction politique 424

1.2 Poétique et politique du cinéma « historien » de Godard 447

1.2.1 La poétique historiographique : entre esthétique de la rupture et communauté élégiaque des signes..... 448

1.2.2 Leçon de cinéma dans *Notre Musique* (2004) : esthétique critique du champ-contrechamp en faveur d'un montage éthique 462

1.3 Le « cinéma » en résistance contre les médias de la modernité ou les nouveaux territoires de l'image-en-mouvement 487

1.3.1 Le cinéma et « l'ère du visuel » (Serge Daney) : la crise de l'image ou le cinéma occupé par la télévision 489

1.3.2 Image-cinéma et image-télévision : entretiens Wenders/Godard (*Room 666* – 1982) et Lyotard/Godard (*Le Cercle de Minuit* - 1996)..... 501

CHAPITRE 2

« SARAJEVO » OU LE MONTAGE ÉTHIQUE ET POLITIQUE : SAUVER L'HONNEUR DU RÉEL ET AFFRONTER LES VISIBILITÉS CONTEMPORAINES.....517

2.1 Sarajevo, « capitale de la douleur » : enchaînement du politique et de l'esthétique dans *Notre musique* (2004)..... 519

2.1.1 *L'Enfer* dans *Notre musique* : montage catastrophiste, montage de l'excès du regard. 525

2.1.2 « Ouverture » du *Purgatoire* : trois fragments séquentiels..... 528

2.1.3 Filmer la reconstruction et la réparation : l'entre-deux ou l'exercice de la contrariété..... 539

2.2 Des questions de communication de l'invisible au tournant ontologique du cinéma à l'ère du numérique 564

2.2.1 Du *plus-de-Voir* à la conquête de l'*invu* : quatre problématiques soulevées par le montage godardien..... 565

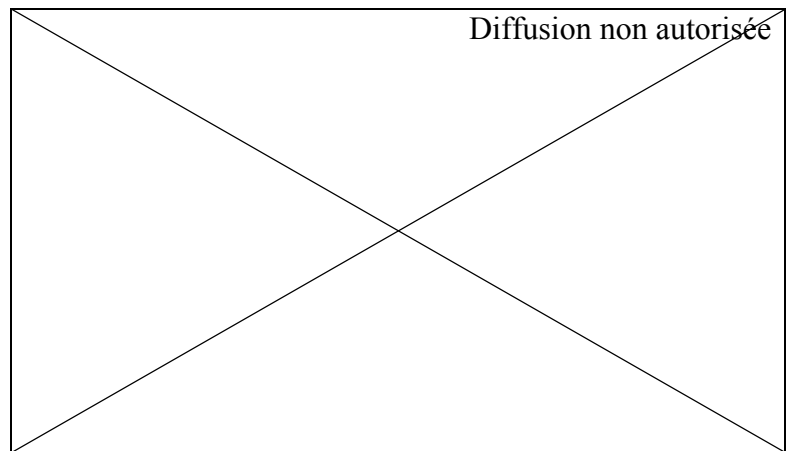
2.2.2 Distinguer l'invisible au sein du visible : le *devoir-faire* et le *devoir-être* du *post-cinéma* .. 592

Conclusion de la partie 3 610

CONCLUSION GÉNÉRALE614

CORPUS.....	634
1. ŒUVRES DE JEAN-LUC GODARD.....	636
1.1 Films.....	636
1.2 Écrits.....	640
1.3 Montages textes/images.....	642
2. DIALOGUES AVEC JEAN-LUC GODARD	644
2.1 Entretiens publiés.....	644
2.2 Entretiens audiovisuels	647
3. SUR JEAN-LUC GODARD.....	650
3.1 Réception critique de <i>deux ou trois</i> films	650
3.2 Deux lettres et une plaidoirie	651
3.3 Rétrospectives des films « invisibles » ou militants	651
4. REMPLOIS DE JEAN-LUC GODARD.....	654
4.1. Liste des textes cités par Jean-Luc Godard.....	654
4.2 Liste des films cités par Jean-Luc Godard	665
4.3 Liste des photographies citées par Jean-Luc Godard	670
4.4 Liste des peintures citées par Jean-Luc Godard	673
4.5 Liste des musiques citées par Jean-Luc Godard.....	677
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	680
FILMS / DOCUMENTS AUDIOVISUELS HORS CORPUS	700
ŒUVRES D'ART / EXPOSITIONS HORS CORPUS	702
TABLE DES ILLUSTRATIONS	704
INDEX DES NOMS.....	706

INTRODUCTION GÉNÉRALE



Photogramme 1¹
Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

« Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard » : le titre retenu peut sembler ambitieux et énigmatique. Il permet cependant de convoquer dans les premières pages de cette introduction tout à la fois les difficultés de notre recherche et les enjeux théoriques qui l'ont motivée.

En premier lieu, prétendre soulever en 2018 les enjeux d'une œuvre extrêmement riche – plus de cent métrages réalisés par Godard – et toujours en production, dont le travail de montage filmique de plus en plus secret et exigeant peut décourager toute tentative d'en arrêter le sens, risque d'être perçu comme un défi difficile à tenir dans le cadre d'un travail de doctorat. Outre la densité de la production godardienne, les différentes recherches menées sur cette dernière peuvent donner le sentiment que tout a été déjà dit et que seul importe aujourd'hui un dialogue empathique ou dysphorique entre penseurs, cinéastes ou créateurs et des fragments de l'œuvre de Godard, miroir théorique et esthétique tendu à ceux qui font de la création du cinéaste le lieu d'une interrogation intime sur les devenir de l'image cinématographique. *Histoire(s) du cinéma*², grand œuvre de remploi et de collage de

¹ Nous ferons usage en en-tête de parties, chapitres, introductions et conclusions, de photogrammes, extraits de l'œuvre de Jean-Luc Godard.

² Cette œuvre vidéographique comprend quatre chapitres ou épisodes, chaque chapitre comprenant à son tour deux sous-chapitres, dont les deux premiers sont produits en 1988 : 1a. *Toutes les histoires*, 1b. *Une histoire seule*, 2a. *Seul le cinéma*, 2b. *Fatale beauté* », 3a. *La Monnaie de l'absolu*, 3b. *Une vague nouvelle* », 4a. *Le contrôle de l'univers*, 4b. *Les Signes parmi nous*. *Histoire(s)* a été également publié dans la collection Blanche de Gallimard (Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 volumes, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998).

citations discursives et de fragments d'œuvres visuelles, auquel Godard se consacre dès le début des années 1980 et qu'il achève en 1998, a ainsi provoqué un sursaut éditorial et fait l'objet de nombreuses lectures, souvent personnelles et engagées. Nous pensons aussi bien à la plainte de Georges Didi-Huberman enjoignant Godard à renoncer aux montages politiques et fermés pour les convertir à une pensée généreuse et sans parti pris sur les traumas de l'histoire³ qu'au chant théorique et poétique de Jacques Aumont célébrant dans *Amnésies*⁴ les puissances d'un montage mélancolique, hanté par un mouvement de disparition dont procède la création même des *Histoire(s) du cinéma*. De même, Jacques Rancière s'empare de l'exemplarité de la « phrase-image⁵ » godardienne des *Histoire(s)* pour développer une réflexion sur la coprésence symbolique des hétérogènes qui exécute au sein du montage les conditions esthétiques d'une salivation du sens au cœur des vastes disproportions de l'art contemporain. Nous pensons également à Alain Badiou exposant, dans un texte intitulé « Le plus-de-Voir⁶ », une pluralité d'interprétations possibles du collage godardien dont la densité sonore et visuelle oblitère et relance constamment l'élan d'interprétation du spectateur ou de l'exégète. Par ailleurs, les séquences filmiques montées par Godard proposent un matériau *remployé* et citationnel de plus en plus riche. D'où la malléabilité croissante d'une œuvre qui autorise une pluralité d'interprétations résistant à toute catégorisation définitive. Nous avons donc procédé à un long travail de choix de séquences filmiques les plus pertinentes et les moins « visitées » par la critique pour appuyer notre propos, en nous intéressant tout particulièrement aux longs et courts métrages produits en parallèle et à la suite des *Histoire(s)* comme autant de nouveaux territoires filmiques pour penser les métamorphoses du cinéma de Godard et les enjeux les plus contemporains d'une pensée qui sourd du montage même qu'expérimente le cinéaste.

En outre, la bibliographie des études godardiennes, d'une dimension importante, réunit différents champs disciplinaires, bien au-delà des seules études filmiques. Gilles Deleuze, quinze ans avant l'écriture de son œuvre en deux volumes *Cinéma*⁷, intronise Godard en *philosophe* dont la pensée se développe *en actes cinématographiques*. Il s'agit d'un entretien paru dans les *Lettres françaises* en 1968 :

³ Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, Paris, Minit, 2015.

⁴ Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.

⁵ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », dans *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 56 et suivantes.

⁶ Alain Badiou, « Le plus-de-Voir », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art Press* +, Hors-série, n°1, novembre 1998, p. 86-90.

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 1, *L'Image-mouvement*, Paris, Minit, 1983 et *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985.

Godard a transformé le cinéma, il y a introduit la pensée. Il ne fait pas de la pensée *sur* le cinéma, il ne met pas une pensée plus ou moins bonne *dans* le cinéma, il fait que le cinéma pense – pour la première fois je crois. À la limite Godard serait capable de filmer Kant ou Spinoza, la *Critique* ou *L'Éthique*, et ce ne serait pas du cinéma abstrait ni de l'application cinématographique. Il a su trouver le nouveau moyen en même temps qu'une nouvelle « image » – ce qui, forcément, supposait un contenu révolutionnaire⁸.

Le propos de Gilles Deleuze fait écho au fameux texte d'Alexandre Astruc paru dans *L'Écran Français* en 1948 où s'énonce déjà la naissance d'une nouvelle avant-garde, dont l'outil est la *caméra-stylo*. Libéré des contraintes des langages préexistants, le cinéma est le *medium* révolutionnaire et universel de toute pensée :

Descartes s'enfermerait dans sa chambre avec une caméra de 16 mm et de la pellicule et écrirait le discours de la méthode en film, car son *Discours de la méthode* serait tel aujourd'hui que seul le cinéma pourrait convenablement l'exprimer⁹.

Le cinéma, art du mouvement, est disposé à un langage dialectique, comme le rappelle Astruc dans deux autres textes datés de la même année, parus dans la revue *Combat* : « Dialectique et cinéma¹⁰ » et « Cinéma et dialectique¹¹ ». Le cinéma autorise une métamorphose de ses modalités d'expression pour servir la pensée jusqu'à transformer les différents modes de pensée et d'organisation de la pensée : c'est ainsi que Deleuze fait de Godard, ployant la matière même du film sous l'exigence de l'abstraction du raisonnement, le premier cinéaste-philosophe annoncé par Astruc. Rappelons dès à présent que Deleuze inaugure deux idées fondamentales pour cette thèse. Il pose tout d'abord les prémisses de *L'Image-temps* et de *l'Image-mouvement* et la potentialité de relance de la pensée par le biais

⁸ « Entretien avec Gilbert Deleuze [sic] », Propos de Gilles Deleuze recueillis par Jean-Noël Vuarnet, *Lettres françaises*, n° 1223, 28 février-5 mars 1968, titré par l'éditeur « Nietzsche et l'image de la pensée », repris dans Gilles Deleuze, *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 195.

⁹ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 325.

¹⁰ « C'est à cette constatation essentielle que doit revenir toute manifestation un peu réfléchie sur la nature du cinéma. Le cinéma est dialectique parce qu'il est l'art du mouvement. En saisissant le mouvement visuel et le temporel à travers le spatial, il révèle par l'intermédiaire de la réalité concrète immédiate qui s'offre sur l'écran l'élément abstrait qui l'organise, que ce soit celle d'une idée, d'une passion ou d'une obsession. Quelque réalité qu'il exprime, le cinéma ne peut la représenter que se développant, et donc se développant selon un ordre. Par essence, il lie. Il articule le réel et raisonne sa matière tout comme le langage des mots plie l'organique à la logique et le marque du sceau de l'intelligible. Or, c'est ce mouvement qui permet au cinéma de devenir un moyen d'expression de la pensée, car c'est lui qui en fait fondamentalement un langage » (Alexandre Astruc, « Dialectique et cinéma », *Combat*, 1948 (?), repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, op. cit.*, p. 338).

¹¹ Cf. Alexandre Astruc, « Dialectique et cinéma », *Combat*, 1948 (?), repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, op. cit.*, p. 339-340.

d'une image filmique qui exhorte à de nouvelles relations avec le monde filmé – les pages de *L'Image-temps* concernant l'automatisme spirituel sont centrales pour comprendre comment l'image cinématographique est opérante sur le plan philosophique¹². Il convoque non seulement les possibilités de renouvellement formel de la philosophie mais présente aussi Godard comme le précurseur d'un certain devenir philosophique de l'image cinématographique, qui n'hésite pas à renoncer à la pureté du médium filmique pour expérimenter d'autres modalités de création révolutionnaires. C'est de cette ouverture disciplinaire que s'est également nourrie notre recherche, nous confortant dans le sentiment d'une place majeure occupée par la pensée élaborée par Godard et la nécessité d'en chercher la cohérence dialectique et la convergence avec les défis esthétiques, politiques et communicationnels du monde contemporain.

Du reste, le terme « métamorphoses » au pluriel choisi pour le titre de cette thèse ouvre à l'idée même de variation des formes, de labilité du sens, d'expansion de phénomènes dont la clôture significative semble interdite. Aux jeux de signifiants orchestrés par le montage godardien, la démonstration de cette thèse prendrait le risque de répondre en développant une pensée incertaine qui chercherait à arrêter le flottement interprétatif d'une œuvre dont le sens s'élève de manière provisoire et vulnérable. Telle le chant d'Orphée, surimposant un chant de vie à un chant de mort, l'œuvre de Godard, constamment menacée de disparition, soumise aux transformations plurielles tout comme le Cinéma, tendrait à l'exégète le piège d'une intranquillité permanente de l'interprétation réprouvant toute recherche exhaustive, comme tout regard distancié. Cette incertitude herméneutique est par ailleurs accentuée par notre recherche, que nous avons conduite avec une volontaire attention à l'œuvre contemporaine de Godard, à ses transformations récentes, en prenant en compte les œuvres et entretiens qui ont succédé à notre inscription en thèse, ainsi que les ouvrages ou revues en France ou à l'étranger parus ces dernières années.

Cependant, les « métamorphoses », par-delà l'équivocité suggérée par la lexie, permettent de parfaitement déployer l'objet de cette étude et ses enjeux contemporains. Les métamorphoses se logent aussi bien dans la pratique filmique de Godard, dans les formes diverses qu'elle adopte (longs et courts métrages, document et fiction, cinéma et télévision) et les techniques toujours renouvelées mises au service de la création filmique (35 mm, vidéo, numérique, 3D, iPhone), que dans une pensée du monde et du cinéma qui s'élabore selon une multiplicité de points de vue que le montage de Godard met en perspective. Les métamorphoses désignent également les différentes trajectoires empruntées par notre

¹² Nous aborderons dans le troisième chapitre de la première partie les implications d'une pensée propre à l'image cinématographique, telle que la développe Gilles Deleuze.

recherche. Notre thèse adopte ainsi la forme de l'accordéon, dont les divers déploiements et repliements laissent progressivement s'installer le vertige de l'interprétation pour nourrir une réflexion sur le statut du cinéma aujourd'hui, sur son essentiel pouvoir de métamorphose, depuis son invention jusqu'à ses formes renouvelées. Avec – et parfois *contre* – Godard, nous avons voulu extraire le cinéma du format imposé par son industrialisation massive comme de sa forme primitive, préindustrielle, présentée par le cinéaste de la Nouvelle Vague comme un modèle indépassable et disparu précocement. Et d'interroger ainsi les formes éphémères des productions de l'image contemporaine et ses nouvelles techniques de création qui placent la création audiovisuelle et cinématographique dans une incertitude définitionnelle et une force métamorphique permanente. Penser la création contemporaine suppose de prendre en compte le nécessaire bouleversement des pratiques artistiques, bousculées et transformées par la « culture numérique ». « L'acte qui donne corps à l'œuvre culturelle trouve dans l'environnement numérique un espace élargi de possibles, un potentiel inédit et continu de métamorphoses¹³ », comme le soulignent Maud Péliissier et Nicolas Péliissier en préambule d'un ouvrage collectif présentant les reconfigurations de la création artistique à l'aune de la révolution numérique. Si Godard développe un discours offensif sur les nouvelles technologies et le numérique, il en fait non seulement usage pour proposer une forme singulière de communication de sa propre œuvre, mais les absorbe aussi dans sa propre pratique filmique, en expérimentant les possibilités offertes par le cinéma contemporain et anticipant, détournant et réinventant les effets de ses métamorphoses techniques et numériques¹⁴.

Rappelons également la richesse du motif baroque de la métamorphose, dont l'archéologie sémantique et génétique trouve un point d'appui éminemment littéraire dans le mythe ovidien, et dont les puissances *à l'œuvre* en font un principe esthétique clé de la modernité où création et autoréflexion célèbrent leur alliance dans des œuvres qui mettent au jour les procédés inhérents à leurs modifications formelles au XXe siècle. Le long métrage *Hélas pour moi*, est un exemple frappant dans l'œuvre de Godard de la puissance significative des « métamorphoses ». Réécriture du mythe grec d'Amphitryon hantée par le

¹³ Maud Péliissier et Nicolas Péliissier, « Introduction générale », dans Maud Péliissier et Nicolas Péliissier (dir.), *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.17.

¹⁴ Alors que nous achevons cette thèse, le jury de la 71^e édition du Festival de Cannes a souhaité créer un prix inédit, la « palme d'or spéciale », pour récompenser l'œuvre transgressive du cinéaste. Le lendemain de la projection festivalière du *Livre d'images*, long métrage dont le montage l'a occupé depuis quatre ans, Jean-Luc Godard propose une conférence numérique sur un écran miniature d'iPhone, provoquant ainsi un défilé de journalistes confrontés à un tête-à-tête tout à la fois spectaculaire et modeste avec un cinéaste répondant depuis sa solitude suisse aux sollicitations de la presse et des critiques. Cette situation souligne combien Godard joue des nouveaux dispositifs d'information et de communication pour rendre audible et visible un film qui dit « ce qui ne se fait pas. » La réponse volontairement exceptionnelle du jury rappelle également que l'effet médiatique des prises de parole scénarisées du cinéaste dépasse la réception de ses films et nous invite à enfreindre nos habitudes spectatorielles pour accueillir une voix invariablement dissidente.

thème néotestamentaire de l'Incarnation, le film de Godard interroge en 1993 les possibilités de représentation de la rencontre du terrestre et du divin, du jour et de la nuit, du visible et de l'invisible, de la mort et de la vie, de l'icône et du Verbe, de la légende et de l'Histoire, du document et de la fiction. Les modifications formelles, célébrées dans une œuvre réflexive et critique qui interroge les limites même de la création cinématographique, questionnent également le langage par-delà les arts visuels. Ainsi, les jeux de signifiants accomplissent les métamorphoses du corps au sein même de la langue, comme le rappelle significativement le patronyme anagrammatique de Simon Donnadiou choisi pour désigner l'ultime variation du personnage légendaire d'Amphitryon dans le corps de l'acteur Gérard Depardieu. À travers cet exemple, les métamorphoses sont célébrées comme matière narrative, matière langagière, procédé d'écriture filmique qui s'éprouvent dans une forme audiovisuelle dont les transgressions sont induites par le principe poétique et politique du montage comme opérateur de toutes les transformations : modifications de la pensée, métamorphoses de la vision, travail de figuration/défiguration, collage d'éléments disjonctifs. Ces phénomènes s'inscrivent dans une dimension temporelle inhérente au procès métamorphique, qui autorise l'actualisation filmique de l'événement, selon le déploiement de la métaphore en métamorphose, le glissement de la représentation fictionnelle de l'homme et du monde pour penser le rapport qui s'instaure entre l'homme et le monde, le renoncement à la fermeture du sens pour en éprouver la versatilité et l'expansion au risque à tout moment de verser dans la *contradiction* – celle-là même que l'œuvre godardienne érige comme puissance d'exécution de la pensée en mouvement.

Les métamorphoses désignent ainsi le procès inquiété des images contemporaines dont l'équivocité, les différents seuils et la réflexivité continuent de mettre en question la relation entre l'être et un *réel* tapi sous ses perceptions, à découvrir et transformer. Interroger l'image suppose de passer outre la seule question de l'icône visuelle pour aborder la tension iconique qui s'instaure dans le procès même de l'imagination dont l'opération consiste à se tenir entre la présence et l'absence. Imager revient *présenter* ce qui est en fuite. Notre titre de thèse désigne ainsi le symptôme qui s'élève d'une œuvre qui invite à une pensée des images et de leur pouvoir dans une remise en cause permanente de la forme filmique, du sujet spectateur et créateur et du rapport au monde qui nous environne de manière immédiate et/ou médiatique. Les métamorphoses désignent ainsi les nombreuses transgressions qui animent l'œuvre de Godard et qui en forgent, selon nous, *la puissance politique comme mise en cause permanente de ce qui fait consensus au sein de la collectivité* : subversion de la notion de personnage, de la perspective narrative, de la chronologie, de la catégorie de l'auteur, de l'événement narratif, historique et médiatique, du monde lui-même dans une

œuvre qui brouille la distinction entre fiction et document pour faire advenir un cinéma engagé qui déploie les expériences limites de l'image et de la langue dans un mouvement paradoxal de déconstructions/reconstructions formelles pour convoquer les possibilités en devenir d'une transformation du réel. Ainsi, la question des formes interroge également le temps, l'histoire, la mémoire et l'avenir dans une œuvre volontairement intertextuelle qui repose sur la citation ou le *remploi* comme force salvatrice et critique du passé dans le présent et puissance d'invention d'un devenir commun. Les métamorphoses engagent un cinéma politique qui tente de mettre au jour ce qui pourrait devenir *autre*. En 2014, *Adieu au langage* invite ainsi à se défaire d'un langage pour inventer un outil d'expression et de communication qui restaurerait une relation au monde, à la cité, à la démocratie, à l'image et dont la puissance performative soit enfin opérante – ce que *Film Socialisme* convoque en 2010 comme possibilité d'une Europe pourtant entrée en déréliction politique et esthétique (abandon de l'Afrique, renoncement à l'amour, flux monétaire arrêtant toute émancipation démocratique, oubli de la beauté fauve de la peinture, appauvrissement des formes visuelles, etc.).

La métamorphose semble ainsi régir l'ensemble de l'œuvre d'un auteur aux plusieurs masques. En effet, Godard est tout à la fois acteur, critique et théoricien du cinéma. Tout d'abord, Jean-Luc Godard est un *acteur* essentiel de la création d'images, comme réalisateur de cinéma, comme vidéaste et archiviste également, puisqu'une grande partie de ses travaux sont élaborés depuis vingt ans sous la forme de films-essais, selon une orchestration savante de traces documentaires du XXe siècle, de reproductions fragmentées d'œuvres d'art et de citations d'un matériau filmique conservé et collectionné. La pratique filmique de Godard s'est ainsi pliée aux métamorphoses du cinéma très vite concurrencé par la télévision et son médium, la vidéo, et aujourd'hui par une pratique transformée du tournage/montage numérique. Godard est encore un *critique*, celui de la famille rassemblée en cinéphilie de la Nouvelle Vague et des *Cahiers du cinéma*, quand la conscience critique et la passion cinéphile précédaient *essentiellement* la réalisation cinématographique, mais aussi un *lecteur* des grands classiques de la critique de la modernité, tout particulièrement Walter Benjamin. Se dessine alors la figure d'un Godard *théoricien*, contempteur parfois erratique, souvent désabusé, de la *médiasphère* actuelle, avec laquelle il entretient une relation ambivalente. Traçant les frontières d'un *dehors* critique, Godard choisit une stratégie de retrait pour énoncer un discours dissensuel, mais sait également participer et jouer du pouvoir de la communication médiatique pour mieux la contredire – ultime métamorphose. Ce phénomène n'est pas nouveau : nous pensons à l'époque où il emprunte la posture du *téléaste* et réalise en 1976 et 1979 avec Anne-Marie Miéville deux séries télévisées commandées par Antenne

2, *Six fois deux (sur et sous la communication)* et *France tour détour deux enfants*, dont l'objet même est la crise de l'image, son statut indéfinissable et son déclin à l'ère d'une certaine « pornographie de l'information et de la communication¹⁵. » Enfin, cette démarche critique et théorique imprègne nécessairement l'œuvre filmique de Godard dont la propension discursive abreuve le film même, jusqu'à en être parfois la matière première. Les *Histoire(s) du cinéma* sont alors la parfaite réconciliation d'une théorie et d'une pratique de l'image en une forme seule qui tend vers la textualité de l'essai. C'est pourquoi cette œuvre-somme opère, selon nombre de critiques, une césure dans la chronologie des œuvres de Godard, inaugurant l'ère du « quatrième âge de Godard¹⁶ », le Godard actuel, théoricien et cinéaste-essayiste, par-delà le cinéaste, critique et cinéphile, de la Nouvelle Vague et l'auteur militant de l'aventure politique des années 1970.

Notre thèse s'appuie donc sur l'ample commentaire du cinéaste, qui accompagne son œuvre et ne cesse de s'élaborer dans une démarche critique par l'art du fragment, de la formule, de l'annotation, des écrits à l'écran, de la citation, de la réitération dissonante, de la correction, de la reprise, du dialogue par jeu de rebonds verbaux et déplacements métonymiques des termes selon leur invocation sonore. Cette méthode de l'incertitude d'une pensée fragmentaire vient progressivement ouvrir la possibilité d'une pensée totalisante, depuis les premiers textes critiques du futur cinéaste jusqu'aux entretiens qu'il accorde aujourd'hui. En contrepoint de ce *Godard théorique*, aux accents parfois réactionnaires, souvent ironiques, nous avons également interrogé un « Godard » en pratique, ou ce que l'on pourrait nommer un *Godard réel*, celui qui poursuit une expérience de la création filmique jusque dans ses limites transgressives, tout en ayant progressivement coupé les ponts avec le grand public. Le Godard théorique et le Godard réel, comme deux versants d'une figure artistique en proie aux métamorphoses, connaissent un dialogue parfois contradictoire. Le premier élabore une relation *a priori* déférente au cinéma de la première moitié du XX^{ème} siècle, dans une profusion de textes critiques, ceux d'une première époque cinéphile des années 1950, pensée discursive qui ne s'est jamais interrompue et se poursuit non seulement dans les différents écrits produits à l'ombre des médias et au rythme de la création de longs et de courts métrages, mais également dans les entretiens dont le cinéaste surveille le traitement médiatique, en autorisant quelques interlocuteurs fidèles à poursuivre un dialogue

¹⁵ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 94.

¹⁶ Dans l'« Envoi » placé en ouverture du numéro de *CinémAction* consacré à Godard en 2003, René Prédal distingue plusieurs âges de la création de Godard : « Il y a dix ans, nous parlions de trois âges de Godard. Aux phases décennales que nous distinguons, placées successivement sous les signes de l'expression (années 60), de l'information (années 70) et de la communication (années 80), nous proposons par conséquent d'ajouter un quatrième, visiblement liée à l'art, ce qui achève ainsi la prospection systématique de toutes les formes qui concourent à la création » (« Envoi », René Prédal (dir.), *Où en est le God-art ?*, *CinémAction*, n°109, 4^e trimestre 2003, p. 9).

discontinu et conflictuel, parfois interrompu, avec la sphère médiatique depuis la fin des années 1990. Le second, l'auteur d'une pratique cinématographique, s'est converti depuis les années 1970 à la pratique de l'essai expérimental qui est devenu progressivement son paradigme créatif. Godard continue d'inventer des formes filmiques en usant des techniques les plus contemporaines et opte pour une prise de pouvoir dissidente dans le champ d'un cinéma converti à l'expérience.

Tout en les réprouvant dans un discours que l'on peut volontiers caractériser de conservateur, Godard fait usage des médias émergents et des technologies de son époque dans une véritable mise au défi du cinéma. Il affronte ainsi le monde contemporain, ses mutations technologiques, sociologiques, esthétiques, politiques et humaines, en usant de ses technologies, régulièrement révolutionnées depuis l'après-guerre, sans que l'on puisse aisément distinguer le remède du mal dans le travail théorique et pratique d'un cinéaste qui joue d'un paradoxe assumé en faisant usage des formes visuelles et des techniques mêmes qu'il condamne. Or, en tant qu' « artiste d'installations multimédias¹⁷ », pour reprendre le titre d'un article de Michael Witt qui rappelle la contradiction heureuse d'un cinéaste qui « poursuit un projet critique multifacé avec une égale intensité – qu'il s'agisse de son œuvre audiovisuelle, de ses écrits ou de ses entretiens et interventions dans les médias¹⁸ », Godard nous apparaît comme emporté par une propension métamorphique. Non seulement le cinéaste développe un discours critique sur les nouveaux territoires de l'image et ses formes médiatiques, mais il met également en question les nouveaux territoires de la pensée par une expérience révolutionnée du montage des images et des mots. C'est pourquoi notre recherche rejoint l'un des enjeux fondamentaux des Sciences de l'information et de la communication aujourd'hui : « Penser les sciences de l'information et de la communication au risque de la création artistique, c'est se donner les moyens de lire des processus créatifs à l'aune de l'interdisciplinarité, plus exactement de faire du dialogue interdisciplinaire le moyen de soupeser l'essence d'une pratique qui s'étend généralement sur des temps longs¹⁹. »

Notre recherche a donc supposé de nous conformer à plusieurs exigences liées à la densité du montage godardien et à la richesse des lectures qui en sont proposées. Il a fallu tout d'abord mener à bien une longue et minutieuse étude de l'œuvre godardienne, en nous attachant à contribuer au travail de référencement des citations et des images *remployées*

¹⁷ Michael Witt, « Godard, artiste d'installations multimédias », trad. par Cécile Wajbrost, *Trafic*, n° 58, été 2006, p. 29-42 [article original, « Shapeshifter. Godard as Multimedia Installation Artist », *New Left Review*, n°29, septembre-octobre 2004].

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ Frédéric Gimello-Mesplomb, « Préface », dans Maud Péliissier et Nicolas Péliissier (dir.), *op. cit.*, p. 8.

dans un montage qui emprunte à la forme du musée imaginaire, tout en prenant connaissance des différentes lectures dont l'œuvre du cinéaste a été l'objet. Il a fallu également nourrir notre recherche des rapports étroits entre plusieurs champs disciplinaires et la pensée élaborée par Godard dans la compulsion des citations que propose son montage. Il s'agit de l'un des enjeux principaux de cette thèse : nourrir une réflexion originale sur les enjeux esthétiques et politiques des images en mouvement à partir de la grille de lecture proposée par Godard au sein de plusieurs fragments séquentiels de longs et courts métrages. Laisser opérer les métamorphoses d'une pensée qui s'élabore dans un montage savant qui fait se rencontrer philosophes, penseurs, créateurs, poètes, romanciers, peintres et fragments anonymes d'une culture visuelle et discursive issue de la circulation médiatique.

Nous nous autorisons dans cette introduction à convoquer également le contexte même du choix de notre sujet qui vient éclairer les enjeux d'une thèse que nous avons menée avec la conviction que l'œuvre de Godard apporte au spectateur contemporain des clés d'interprétation et de création, en contrariant la logique implacable des images médiatiques contemporaines, ces dernières démontrant le monde dans une assurance souvent inquiétante, échappant progressivement au pouvoir critique de la pensée. Notre thèse ré-ouvre ainsi une longue histoire du soupçon à l'égard des formes visuelles et de leur pouvoir, au risque d'un basculement constant de l'iconophilie à l'iconoclasme, ou ce que l'on pourrait appeler un *iconoclasme anarchique et paradoxal* propre à Godard qui puise dans sa défiance à l'égard des langages visuels et discursifs les forces d'une création esthétique sans cesse renouvelée et une croyance en la puissance émancipatrice de l'image.

Plusieurs « événements » personnels sont venus forger ce désir de thèse et en expliquent les hypothèses de départ. Et notamment une recherche permanente d'une relation salvatrice entre l'esthétique et le politique, la puissance de création et de réception de créations audiovisuelles métamorphosées dans leur pratique et la mise en mouvement d'une pensée dissidente dont dépend la puissance de rénovation de la Cité, du commun et du collectif. Cette vigilance à l'encontre des démocraties, dont les productions visuelles et discursives peuvent à tout moment en ébranler les fondements mêmes, suppose une extrême attention critique à l'égard d'un pouvoir qui peut émousser la puissance de pensée qui se loge dans le regard du spectateur, un regard *étendu*, mais aussi menacé, par les productions visuelles contemporaines.

Le long métrage *Notre musique* tient une place singulière dans l'archéologie de notre recherche. Ce métrage a relancé notre intérêt pour le cinéma de Jean-Luc Godard en 2004 et provoqué un plaisir aigu de spectatrice devant une forme cinématographique mixte. Cette

dernière hésite volontairement entre le document et la fiction, propose la rencontre de figures intellectuelles rares (Pierre Bergounioux, Jean-Paul Curnier, Mahmoud Darwich, Juan Goytisolo), pour produire une pensée complexe de l'engagement de l'artiste, de la guerre civile et de la *réparation* à Sarajevo, capitale européenne symbolique des conflits du XXe siècle, ouvrant aux interrogations du XXIe siècle sur la fragilité de la démocratie, les conditions nouvelles de l'émancipation politique et le bouleversement de l'ordre mondial. Autre fait marquant et prévisible : le sentiment d'assister à un film sans spectateur. Quatre ans après, alors que nous étions en poste en Tunisie, les associations des cinéphiles tunisiens ont répondu d'une voix à la question qui leur était posée par l'Institut français de coopération. Quel serait le premier cinéaste francophone qu'ils souhaiteraient rencontrer à Tunis ? Jean-Luc Godard. Le contraste entre la solitude spectatorielle en 2004 et l'importance des spectateurs tunisois en 2008, lors d'une large rétrospective du cinéma de Godard²⁰, en présence du principal exégète de son œuvre, Alain Bergala, souscrivait à notre hypothèse d'une persistance du « mythe » godardien et d'une permanence d'un dialogue entre Godard et ses spectateurs et admirateurs. Dans le cadre de cette rétrospective, Alain Bergala présentait aux étudiants en classes préparatoires scientifiques à l'I.P.E.S.T.²¹, dont le programme de français-philosophie s'intitulait « Penser l'histoire », un cinéma converti progressivement aux mouvements historiques. Le désir de saisie de l'air du temps l'a d'abord emporté dans les premières œuvres d'un cinéaste à l'engagement politique très discret. La dimension historique est alors marginale, comme un fond sur lequel se détache une forme soucieuse de donner à entendre le *Zeitgeist* d'une époque, saisi par la caméra dans les rues du Paris d'*À bout de souffle* tourné en 1959. Il faut attendre les *Histoire(s) du cinéma* pour que l'événement historique devienne le sujet même du cinéma, art converti à la saisie des temporalités plurielles : celle de l'événement passé, celle des inventions révolutionnaires en devenir, celle du procès même du film dont le déroulé s'inscrit dans le présent du spectateur. Les discussions qui ont suivi les projections tunisoises démontraient spontanément la richesse des propositions esthétiques et théoriques de Godard et la puissance d'interprétation que soulevaient les fragments de ses œuvres projetées. C'est ce souci de conquête de l'*actuel* qui nous est apparu dans la persistance de la réception godardienne en Tunisie et dans les enjeux soulevés par *Notre musique*, dont la double ambition, *réforme esthétique* reposant sur

²⁰ « Jean-Luc Godard. L'invention de Godard au moment de la Nouvelle Vague », Projections et débats organisés par l'Institut Français de Coopération, CinemAfricart, Cinéfils El Hamra, Médiathèque Charles de Gaulle, I.P.E.S.T., Tunis, La Marsa, 8 -15 février 2008.

²¹ L'Institut Préparatoire aux Études Scientifiques et Techniques (I.P.E.S.T.) à La Marsa en Tunisie accueille en classes préparatoires scientifiques (Mathématiques spéciales et Mathématiques supérieures) les meilleurs bacheliers tunisiens et les présente aux concours d'entrée aux grandes écoles scientifiques en France : École Normale Supérieure, École Polytechnique, Concours commun Mines Ponts, Groupe Concours Polytechniques.

une séquence portant sur la technique du champ-contrechamp et *réforme politique* dans une réflexion sur le *commun* et les possibilités d'une vitalité collective, proposait au spectateur une pensée de l'événement *passé et présent* et une réponse dirigée vers les forces d'invention et reconstruction de l'avenir.

Dans une Tunisie qui s'interrogeait déjà sur les possibilités d'émergence d'une démocratie, la force du cinéma et du nom de Godard nous a semblé évidente. Godard serait ainsi un *contemporain paradoxal*, dont l'œuvre singulière et variée s'inscrirait dans une époque à déclore. Figure qui peut sembler « anachronique », dont l'œuvre a été en grande partie reçue et reconnue dans le contexte de la Nouvelle Vague, Godard poursuit son œuvre cinématographique tout en rappelant le caractère historique d'un cinéma qui se serait consumé pendant la Seconde Guerre mondiale et pour lequel il élève le monument des *Histoire(s) du cinéma*. Préservant une relation intime avec une imagerie singulière et personnelle, le cinéaste contribue cependant à produire un « effet Godard²² » qui déborde son apparente retraite de la sphère médiatique, interrompue ces dernières années à l'occasion des sélections officielles du Festival de Cannes, et participe aux conditions de naissance d'une image *outré-moderne*, en projet, issue d'une révolution du regard spectatorial. La vision godardienne est certes aimantée par le passé, parfois arrêtée par une posture contemplative et immobile, un regard orphique qui met en péril les images contemporaines pour leur préférer celles qui ont été comme délivrées de la compromission médiatique et économique que le cinéaste dénonce. Godard rencontre toutefois dans un même élan le postmodernisme, qu'il critique et traverse, par un art constamment renouvelé de l'*image-pensée*²³, une écriture filmique souvent expérimentale, celle de « l'après Godard²⁴ », pour reprendre la formule de Fredric Jameson, et une esthétique de l'inachèvement et du questionnement critique qui caractérise ses œuvres les plus récentes. Cet art du fragment et de l'incomplétude trouve son pendant discursif dans le phrasé du cinéaste, un volontaire chuchotement, le brouillage de la voix et une hésitation qui scande l'énoncé. Godard

²² Il s'agit du titre de l'ouvrage de Carole Desbarats et Jean-Paul Gorce. Cette enquête sur la réception de Godard et sa communication s'ouvre sur cette question : « La force de Jean-Luc Godard, sans cesse renouvelée depuis trente ans, a-t-elle un impact sur cette société qu'il met en question ? » (Carole Desbarats et Jean-Paul Gorce, *L'Effet Godard*, Toulouse, Milan, 1989, p. 10).

²³ Nous reprenons l'expression forgée par Gilles Deleuze pour l'intitulé de son cours sur le cinéma de l'année 1984-1985 à l'Université de Vincennes (Paris 8). Les cours de Gilles Deleuze, dispensés de 1979 à 1987 à l'Université Paris 8 sont consultables dans leur intégralité (enregistrement audio et transcription) sur la page « la voix de Gilles Deleuze » du site de l'université ([En ligne], <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>). Six heures, parmi les centaines d'heures de cours – toutes n'étant pas exclusivement dédiées à l'image cinématographique – ont été choisies par Claire Parnet et Richard Pinhas pour leur diffusion sous la forme de CD (Gilles Deleuze, *Cinéma*, livre audio, 6 CD, Paris, Gallimard, 2006).

²⁴ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007, p. 33. Jameson désigne ainsi les œuvres relevant du « cinéma expérimental et [de] la vidéo » produites par Godard après les années 1960, dans une volonté de rupture avec une première cinématographie inscrite dans l'élan moderniste.

incarnerait ainsi une manifestation contemporaine de la marge artistique qui borde le territoire de la Cité, de ses institutions et de ses médiations, et déroule le fil d'une relation conflictuelle avec les pouvoirs économique, politique et médiatique d'une postmodernité critiquée. Le mouvement théorique de Godard se poursuit alors dans une réécriture continue d'une forme filmique qui puisse agir par-delà l'effacement d'un cinéma classique qui n'est plus et dont le cinéaste porte le deuil.

Le deuxième « événement » s'établit plus modestement dans la rencontre entre le cinéma de Godard et notre formation littéraire, traversée par l'enseignement classique reçu en classes préparatoires littéraires, l'exigence interdisciplinaire de l'agrégation de Lettres modernes, notre goût pour la méthode comparatiste que nous avons exercée dans un Diplôme d'Études Approfondies en littérature comparée dont le mémoire de recherche portait sur *D'Annunzio, lecteur de Nietzsche* et un intérêt accru pour les études filmiques et la dimension pluridisciplinaire de l'enseignement dont nous avons eu la responsabilité en classes préparatoires scientifiques. Les œuvres de Godard dans leur compulsion d'images et de mots remployés nous ont semblé autoriser l'exercice du frottement interprétatif et comparatif des citations et remplois godardiens pour en extraire une production de sens dans la rencontre entre auteurs, philosophes, artistes et les fragments visuels et discursifs produits par la société de communication et de reproduction des images et des discours. Nos lectures montraient un champ de recherche toujours ouvert et nous souhaitions contribuer à la mise au jour du répertoire citationnel de Godard et à la puissance réflexive contenue dans son montage. La liberté créative, autorisée par l'écriture et l'analyse comparatiste, reste prégnante dans ce travail de thèse, attachée au caractère pluridisciplinaire en jeu dans le dispositif audiovisuel proposé par le montage de Godard. C'est pourquoi nous avons souhaité inscrire cette thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication dans un laboratoire de recherche qui a toujours eu le souci de penser les interactions entre la création artistique et les formes renouvelées des *médiums* contemporains. Le réseau CREAMED²⁵, pôle de recherche sur les convergences entre la technique, les arts et les médias auquel participe le laboratoire Sic.Lab Méditerranée de l'université Côte d'Azur, prolonge le caractère originellement pluriel d'une discipline ouverte aux enjeux communicationnels contemporains qui irriguent les différentes formes d'expression des sociétés actuelles, au-delà de la seule linguistique.

²⁵ Le réseau CREAMED (« CREAtion en MEDiterranée »), d'abord conçu comme un pôle de recherche structurant du laboratoire Information Médias, Milieux, Médiations (I3M) des Universités de Toulon et Nice Sophia Antipolis (2014-2016), est devenu depuis 2017 un réseau régional thématique de chercheurs en région PACA Méditerranée ayant vocation à se transformer en Groupement d'Intérêt Scientifique (<https://creamed.hypotheses.org>).

Troisième « événement » qui est venu renforcer la problématique de cette thèse et notre engagement d'étudiante-chercheuse : le sentiment d'une urgence politique à faire entendre et voir des images et des sons qui mettent en critique les discours, les langages, les mythes qui recouvrent le monde moderne et en contrarient l'émancipation politique. Il nous paraissait nécessaire d'engager une réflexion sur la modification profonde du paradigme politique européen et mondial entre les années 1990 et les années 2000, mise en exergue, entre autres, dans *Notre Musique*, film d'hier, se confrontant au tournant du siècle au déficit de toute forme d'intervention internationale désintéressée et condamnant la montée des fascismes en Europe. L'œuvre de Godard mêlant exigence intellectuelle et ironie d'un auteur conscient de la faible réception de son œuvre, inversement proportionnelle à la célébrité de son nom, nous semblait autoriser une réponse personnelle à un monde dont la production discursive et visuelle peut à tout moment annihiler un réel contredit et *malentendu* par les images et les mots quand ces derniers œuvrent pour une disparition du sens. La « marginalité » de Godard, dont les gestes de dissidence font selon nous la cohérence de son œuvre, offrait une certaine liberté dans la remise en cause radicale de toutes les formes de servitudes contemporaines. Comme le précise Godard,

... en tant que marginaux, expulsés de notre jardin cinématographique par ce qu'on appelle le cinéma américain, je me sens proche de ceux-là, les Vietnamiens, les Palestiniens... En tant que créateurs, on est devenus des SDF. Longtemps je disais que j'étais dans la marge, mais que la marge, c'est ce qui permet aux pages de tenir ensemble. Aujourd'hui je suis tombé de la marge, je me sens entre les pages²⁶.

Filant la métaphore de la *marge*, Godard rappelle que sa production cinématographique et les œuvres créées avec Anne-Marie Miéville mettent au jour ce qui relève de l'*invisibilité* médiatique, politique et esthétique. Par ailleurs, dans plusieurs entretiens, Godard convoque sa position dans le siècle et sa propre histoire et souligne une communauté de destin avec un art en voie de disparition jusqu'à opter pour une posture fin-de-siècle ou celle d'un renversement que sa biographie légitimerait. Né trop tard, il assisterait au désastre du cinéma depuis sa solitude en Suisse, à Rolle, loin de la fureur médiatique et de l'institution d'un cinéma corrompu. La duplicité de cette posture se loge dans le constat que Godard fait de sa situation marginale.

²⁶ « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2004, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/2004/05/05/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-cest-notre-musique-cest-notre-adn-cest-nous-1184924/>, *consulté le 20 octobre 2017.

Le cinéma *inactuel* de Godard – *inactuel* par la *présence* des œuvres et du discours du cinéaste sur la scène artistique et médiatique malgré leur « non-réception » – serait-il une *puissance active du contemporain* ? Godard permet-il de penser un dispositif filmique renouvelé et reformé, qui interrogerait et redessinerait les frontières des territoires de l’image contemporaine ? Il y aurait alors une paradoxale contemporanéité de Godard, un « effet Godard », offrant les conditions de naissance d’une image *post-moderne*, malgré la présence/absence du cinéaste, qui choisirait une *stratégie artistique contre la communication*. Comment Jean-Luc Godard, dans la pluralité de ses créations filmiques et de ses interventions discursives, peut-il nous aider à *penser le statut de l’image dans le contexte de fluidité des images spectaculaires contemporaines*, qu’elles soient artistiques, médiatiques ou de nature indicielle et documentaire ?

Ainsi, cette thèse interroge les conditions du déploiement d’une théorie esthétique de la transformation/mutation des images, appuyée sur l’expérimentation critique du cinéma de Jean-Luc Godard. Cette recherche s’inscrit donc dans une problématique qui interroge les mutations de l’image en mouvement dans ses pratiques et usages artistiques et médiatiques contemporains et les modalités de création transformées par les nouvelles techniques de communication et de création qui permettent aux images d’explorer une visée critique, transgressive et politique. Sous quelles conditions les images peuvent-elles exercer une force *dissensuelle*, nécessaire à la vitalité politique d’une société, dont les citoyens sont également des spectateurs appareillés par les nouvelles technologies de diffusion et de médiation des images et des textes ? Dans quelle mesure une réformation critique du cinéma, telle que l’élabore Godard, transforme-t-elle un art technique majeur, prévu par le XIXe siècle, pleinement développé dans la première partie du XXe siècle et concurrencé/transformé par de nouveaux régimes d’images depuis l’après-guerre, en arme théorique et critique dans le cadre des dispositifs audiovisuels contemporains ? *Comment la pratique critique, transgressive et multimédiatique du montage cinématographique, expérimenté et théorisé par Godard comme lieu d’archivage, de relations et d’écarts entre des images, des sons et des mots qui procèdent de la technique du remploi, à partir du double constat de la disparition/transformation du cinéma, permet-elle une pensée de l’image et par l’image, comme exigence politique et esthétique radicale, dans un monde dominé par le régime du spectacle* ? Cette problématique engage donc plusieurs sous-problématiques qui sont interrogées dans cette thèse et repose sur une série de positions ou d’hypothèses sur les enjeux de l’œuvre critique de Jean-Luc Godard et son actualité, que ce soit la démonstration de l’exploration transgressive des images dans le *post-cinéma* de Godard qui relève d’un

cinéma transformé, en devenir, la portée critique et politique de son montage, la médiation et la pensée de l'événement par les images dans un cinéma du *partage du sensible* ou encore la production d'une pensée en « œuvres » et pluridisciplinaire.

Nous avons ainsi posé l'hypothèse que Jean-Luc Godard, tout particulièrement dans son œuvre qui s'établit en parallèle et dans la suite des *Histoire(s) du cinéma*, propose un *dispositif filmique renouvelé et reformé, qui interroge et redessine les frontières génériques et la visée critique de l'image contemporaine*. Godard propose une pratique expérimentale du montage sous plusieurs formats et s'approprie les techniques de diffusion/création audiovisuelles *post-cinématographiques* : longs métrages diffusés en salle ou à la télévision, courts métrages qui sont autant d'exercices de montage et de remploi d'images artistiques, documentaires, médiatiques, communicationnelles, à la diffusion confidentielle mais visibles sur internet, émissions pour la télévision, tournage en 35 mm, vidéo, numérique et 3D. La disparition du cinéma classique et moderne, la querelle entre théoriciens sur les frontières du cinéma et l'idée de *fin* du cinéma – ce que Godard constate et atteste dans un discours parfois perçu comme nostalgique et conservateur – autorise bien au contraire une pratique filmique transgressive, qui expérimente les possibilités d'un nouveau langage de l'image auquel s'est pleinement converti Godard. Le cinéma de Godard est traditionnellement divisé en plusieurs périodes : le geste classique-moderne de la Nouvelle Vague, avec son désir d'être un miroir sociologique d'un réel inexploré par le cinéma institutionnel, l'engagement militant et politique de la période du groupe Dziga Vertov (avec le basculement symptomatique de la réception polémique du film *La Chinoise* en 1967), les « années vidéo » avec des œuvres réalisées en collaboration avec Anne-Marie Miéville dans les années 1970, un retour au cinéma classique dans les années 1980, puis une conversion à l'art et à l'histoire depuis la fin des années 1990, dans une distance avec le réel et l'actualité. Nous posons cependant l'hypothèse d'un cinéma « tardif », transformé dans sa pratique esthétique, certes imprégné d'une dimension historique et mémorielle qui suppose d'être analysée et commentée, mais qui poursuit une enquête esthétique et critique dont la visée est éminemment politique et qui agit dans le présent, depuis les marges de l'expression médiatique qu'incarnent symboliquement le retrait du cinéaste à Rolle et symptomatiquement la célébrité d'un cinéaste qui continue de provoquer au-delà de la réception marginale de ses œuvres dans les salles de cinéma. Le cinéma de Godard, converti au travail parfois exclusif du montage, au remploi d'images, dans la filiation d'une esthétique de l'essai, est un lieu d'hospitalité et de confrontation des images et des textes hors distinction générique (peinture, publicité, art contemporain, cinéma de fiction,

documentaire, photographie de reportage, essais, poésie, slogan, etc.) et engage une redéfinition du cinéma par-delà ses frontières traditionnelles.

L'agencement audio-visuel du montage godardien serait ainsi le lieu ou le non-lieu où s'élaborent *une réflexion critique et une enquête théorique sur les images de création, d'information et de communication*. Le montage expérimenté par Godard est une invitation à écouter ce qui se dit et se présente sous les mots et les images des industries de la communication et des industries de diffusion. Ainsi, Godard utilise les nouvelles techniques, en les apprivoisant ou en les dominant par un usage qui restaure une relation artisanale à la technique et une poétique qui travaille les écarts des images pour en restaurer un pouvoir critique. Nous posons ainsi l'hypothèse d'une pratique et d'une pensée du montage qui exposent nos capacités sensibles aux contradictions sonores et visuelles des signes et artefacts qui forment l'économie symbolique de la société actuelle. Godard tente ainsi de restaurer une communication possible entre l'image et le spectateur, entre les spectateurs eux-mêmes, en invitant à puiser dans l'énergie émancipatrice d'une imagination en mouvement, contre le risque d'une langue et d'un imaginaire univoques et tyranniques qui interdiraient toute communauté politique et confisqueraient l'exercice de la pensée. Comme le précisent Carole Desbarats et Jean-Paul Gorce, Godard propose un cinéma de pensée, qui communique aux spectateurs une interrogation permanente sur le monde tel qu'il est, que le cinéma démystifie pour en chercher le réel caché derrière les simulacres contemporains :

Si comprendre c'est interroger, interroger c'est communiquer. L'obsession de la compréhension n'a d'égale que celle de la communication. A moins de vouloir regarder dans [les] films [de Godard] que leur splendeur plastique, le spectateur est installé dans une position d'interrogation permanente, de mobilisation de la pensée [...]. C'est bien un processus de communication qui constitue son cinéma. Non pas qu'il s'agisse d'une transparence du sens : nul, mieux que Jean-Luc Godard, n'a su mettre en scène le malentendu réglant les rapports humains ; tous les couples qui traversent ses films sont là pour en témoigner.

En fait, il s'adresse au spectateur pour lui proposer des « idées » dans le but d'en éprouver la valeur chez l'autre. Que l'individu Godard trouve peu de répondant est une chose : il s'en plaint dans ses rapports avec ses équipes, ses acteurs, mais aussi ses spectateurs ; mais que ses films produisent objectivement ce répondant en est une autre²⁷.

La dimension historique et mémorielle du cinéma tardif de Godard permet de dépasser le questionnement sur la société pour interroger les catastrophes des XXe et XXIe siècles et contraindre le spectateur volontaire à une vigilance révolutionnaire devant la

²⁷ Carole Desbarats et Jean-Paul Gorce, *op. cit.*, p. 16-18.

prolifération du « Mal », incarné par les politiques de disparition et d'assignation au silence. Le jeu citationnel de Godard introduit une pensée de la présence de l'autre et une poétique de l'événement, en rompant avec la souveraineté de la dialectique et du *logos*. Les longs et courts métrages de Godard explorent ainsi les violences qui viennent défaire le réel et orchestrer une souffrance de l'homme, contraignent le Dire et le Voir à une enquête sur les corps violentés et engagent un rapport autre au réel, à la *chair* du monde. Nouvelle hypothèse : l'art des images offre un lieu de partage du sensible qu'a théorisé Jacques Rancière, un *milieu* d'éducation au regard critique et une ouverture à l'imaginaire qui devient scène d'une pensée et d'une action. Comment *l'art cinématographique dans son régime critique et expérimental* s'articule-t-il avec *la médiation et la pensée de l'événement, avec l'action politique* ? Aussi souhaitons-nous démontrer la position qui est la nôtre dans cette thèse : la pensée critique des images et la pratique radicale du montage, lieu de rencontre de *citations* discursives et de *emplois* iconiques des représentations passées et contemporaines, doivent être défendues comme ayant un effet même sur le réel et ce que Badiou nomme *le réel perdu*²⁸.

Nous avons également posé l'hypothèse de *la contribution de la pensée en « œuvres »* de Jean-Luc Godard à *une recherche pluridisciplinaire pour appréhender les métamorphoses et les enjeux du cinéma contemporain*. Dans la filiation des théories qui se sont construites au XXe siècle (entre autres, celles de l'École de Francfort, du Cercle de Iéna ou la philosophie postmoderne française), que Godard met en discussion dans un cinéma de remploi et de montage, la pratique et la pensée du cinéaste nous permettent de repenser le statut de l'image, d'interroger la technique comme *milieu* et de penser les conditions d'une émancipation critique du spectateur-usager. Et de développer les enjeux esthétiques, politiques et médiatiques d'une œuvre critique qui repose sur une pensée en *actes filmiques*, affrontant plusieurs champs théoriques dans une démarche quasiment pluridisciplinaire de reproduction/citation d'images et de textes que propose Godard dans son cinéma le plus tardif.

Ainsi, notre thèse questionne les pouvoirs, usages ou stratégies critiques du cinéma contemporain et des images actuelles à travers une œuvre dont la richesse citationnelle et conceptuelle justifie le cadre théorique pluridisciplinaire et la variété de l'appareil critique mobilisés pour notre recherche. Elle s'inscrit principalement dans le croisement de deux champs théoriques et interdisciplinaires, le champ de l'Esthétique et des Sciences de l'art et

²⁸ Cf. Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.

de la culture et le champ des Sciences de l'Information et de la Communication. Plusieurs sous-champs théoriques éclairent le raisonnement général de cette recherche.

Tout d'abord, cette thèse entretient des relations étroites avec le vaste champ des *Visual Studies* et l'affirmation du *tournant iconique* des années 1980 dans le monde anglo-saxon et germanophone. L'échange épistolaire des historiens de l'art, William John Thomas Mitchell et Gottfried Boehm, sur ce que le premier nomme « pictorial turn » et le second « iconic turn²⁹ », repose sur une volonté commune de dépasser l'histoire de l'art et l'esthétique comme territoires premiers d'une pensée de l'image afin de prendre en compte l'impact social des images, mais aussi d'étudier l'image selon des voies différentes : interroger le statut de l'image comme présence, phénomène irréductible aux logiques du discours, ou comme pensée, comme *logos* visuel et non verbal.

Cette recherche prend appui sur les théories de l'image et de l'esthétique du film, notamment celles développées par Jacques Aumont³⁰, mais également sur ce que l'on peut nommer une philosophie du cinéma, tant les publications récentes renforcent le sentiment d'un décloisonnement disciplinaire de la philosophie et du cinéma, dans l'héritage de la pensée de l'image inaugurée par Gilles Deleuze, très présent dans notre développement. Nous confrontons également les relations entre esthétique et politique, avec la lecture des philosophes contemporains Jacques Rancière³¹, Marie-José Mondzain³² ou Alain Badiou³³, qui accordent par ailleurs tous trois une place singulière à l'œuvre de Godard dans leur élaboration théorique sur la portée métaphysique, ontologique, éthique et esthétique que peut revêtir la création d'images et tout particulièrement la création cinématographique.

Cette thèse s'inscrit aussi dans le sillage du projet *médiologique* et d'une approche critique et esthétique des médias de Régis Debray et de Daniel Bounieff. L'auteur de *Vie et mort de l'image*, détracteur de l'ère du « visuel³⁴ », publie dans les années 1990 le *Cours*

²⁹ Gottfried Boehm et William John Thomas Mitchell, « Pictorial versus Iconic Turn. Two Letters », *Culture, Theory & Critic*, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 104.

³⁰ Jacques Aumont interroge le cinéma avec les autres arts visuels et dans son autonomie *essentielle* dans des ouvrages universitaires et des essais qui ont fait l'objet de nombreuses rééditions (*Esthétique du film*, avec A. Bergala, M. Marie et M. Vernet, Paris, Nathan, 1982 ; *L'Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989, 3^{ème} éd. rev. et augm., Paris, La Différence, 2007 ; *L'image*, Paris, Nathan, 1990 ; *Matière d'image*, Paris, Images modernes, 2005 ; *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, avec Michel Marie, Paris, Nathan, 2001 ; *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1997 ; *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002 ; *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, etc.).

³¹ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, et *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

³² Marie-José Mondzain (dir.), *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003, et Marie-José Mondzain, *Images (à suivre). De la poursuite du cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011.

³³ Alain Badiou, *Cinéma*, Paris, Nova, 2010.

³⁴ Régis Debray conclut *Vie et mort de l'image* sur le vœu de s'extraire de la seule objectivité du médiologue et d'affronter le déclin actuel de l'image, privée de distance médiatique, pour restaurer la puissance de l'invisible : « Le médiologue est interdit de morale. D'où les points de suspension. Il devait, dans les limites d'une recherche objective, décrire et tenter d'expliquer. Son vœu dorénavant, sortant de sa discipline, serait de

de médiologie générale et les *Manifestes médiologiques*³⁵. Il fonde en 1996 *Les cahiers de médiologie*³⁶, revue dans laquelle toutes les médiations – discursives, iconiques, culturelles, institutionnelles, politiques ou techniques – sont analysées selon les liens d’interdépendances qui les régissent. Daniel Bounoux, quant à lui, a aussi contribué à la science médiologique en interrogeant les médiations, les codes et les dispositifs sémiotiques présents dans toute forme de manifestation, qui plus est quand elle est médiatique. Comment la pensée s’articule-t-elle avec les médiums et médias produits par la société ? D’une certaine manière, la visée critique du cinéma de Godard, interrogeant et expérimentant les formes de communication contemporaines, procède de la *médiologie*.

C’est pourquoi nous accordons dans notre analyse une attention rigoureuse aux mutations des dispositifs matériels de création, au questionnement sur le devenir du *cinéma* dans le cadre des reconfigurations spatio-temporelles des nouveaux médias – entre défense d’un cinéma *élargi* ou *étendu*³⁷ ou résistance d’un *cinéma contemporain* contre tout mouvement de dispersion³⁸ – et aux dispositifs de diffusion à l’heure des nouvelles technologies de l’information et de la communication. La réflexion menée sur l’appareil médiatique et la relation homme/machine et homme/technique s’inscrit dans l’héritage de la notion de *dispositif* développée par Michel Foucault³⁹. Les dispositifs, agencements matériels et immatériels, relèvent aussi bien de la production des savoirs que des relations de pouvoir qui viennent contraindre les Sujets « disposés » et orientés par des réseaux hétérogènes, ce que précise Gilles Deleuze en définissant les dispositifs comme des « machines à faire voir et à faire parler⁴⁰. » Nous proposons ainsi une analyse des relations de pouvoir et de croyance en jeu dans la transmission médiatique et artistique, notamment

plaider pour l’invisible » (*Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 506).

³⁵ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991 et *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.

³⁶ *Les Cahiers de médiologie*, R. Debray (dir.), Revue, Paris, Gallimard, 1996-2004. Tous les numéros sont archivés et consultables sur le site *médiologie.org*, [En ligne], <https://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie>

³⁷ Cf. Philippe Dubois qui, dans la lignée de Gene Youngblood, analyse l’extension du cinéma à d’autres formes de créations artéfactuelles (Alessandro Bordina, Philippe Dubois et Lucia Ramos (dir.), *Oui c’est du cinéma / Yes it’s cinéma. Formes et espaces de l’image en mouvement / Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009, ; Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin et Elena Biserna (dir.), *Extended cinema / Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010, et Philippe Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011).

³⁸ Cf. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin, 2012.

³⁹ La notion de dispositif est notamment employée par Michel Foucault dans *La volonté de savoir* (Paris, Gallimard, 1976) et dans *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975).

⁴⁰ Gilles Deleuze, « Qu’est-ce qu’un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988* (collectif), Paris, Le Seuil, 1989, p. 185-195, repris dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fou*, Paris, Minit, 2003, p. 316.

la médiation mémorielle et la médiatisation des conflits⁴¹ dans un cinéma qui s'apparente aux arts d'archives contemporains par la technique du remploi, notamment étudiée par Christa Blümlinger dans un livre consacré au *Cinéma de seconde main*⁴².

Cette thèse souhaite ainsi contribuer à la dimension pluridisciplinaire de l'épistémologie des Sciences de l'Information et de la Communication. En effet, la dimension critique, politique et médiatique de l'œuvre de Godard ne relève pas du seul champ théorique des études filmiques, mais d'une réflexion plus ample sur l'enjeu de l'image et de la relation image/texte dans une époque de circulation intense de séquences audiovisuelles qui épuisent les distinctions anciennes entre les *lieux* et *supports* de diffusion, production et réception des images – par exemple, l'opposition cinéma/télévision dans les années 1970-1980 – pour repenser le conflit des images selon leurs fonctions ou ce que nous nommons dans le développement de cette thèse, en nous appuyant sur la lettre de Gilles Deleuze à Serge Daney⁴³, la *fonction-cinéma* et la *fonction-télévision* qui font office de paradigmes critiques et fonctionnels et non de distinction générique. D'où la distinction que nous opérons entre *medium*, au sens de moyen d'expression et de matériau formel, et « média », en tant qu'organisation sociale et dispositif technique et historique.

Enfin, le montage de Godard construit un dialogue avec un vaste champ théorique, artistique et littéraire. Dans une pratique du remploi d'images et de textes du passé et du présent, le cinéma de Godard propose une pensée critique qui interroge aussi bien la philosophie, les sciences de l'art, l'esthétique, la communication, la philosophie, le politique et la linguistique dans un dialogue avec Beckett, Deleuze, Merleau-Ponty, Heidegger, Ellul, Blanchot, Levinas, Arendt, Foucault, Benjamin, Blanchot, Hegel, Novalis, Malraux, Bernanos, etc. Aussi, avons-nous dû mobiliser dans notre développement des notions relevant de la philosophie phénoménologique, de la pensée de l'Histoire, de l'éthique et du politique. La *fabrique cinématographique* godardienne interroge également les notions relevant de la poétique de l'œuvre qu'elle soit littéraire, plastique ou filmique (« mort de l'auteur », opposition entre les arts de la *mimésis* et ceux du discours, distinction entre fiction et document, écriture essayiste, etc.) Preuve de la richesse du travail de *montage-pensée* proposé par le cinéaste de la Nouvelle Vague et des différents territoires que le « cinéma »

⁴¹ Béatrice Fleury et Jacques Walter ont consacré plusieurs textes et interventions à la médiation des conflits contemporains et publié notamment deux séries d'échanges consacrées à la critique des médias en temps de conflit dans la revue qu'ils dirigent, *Questions de communication*. Cf. Béatrice Fleury et Jacques Walter, « Pour une critique des Médias en temps de Conflit ? », *Questions de communication*, n° 9, 2006, p. 151-162 et « Pour une critique des Médias en temps de Conflit ? (2) », *Questions de communication*, n° 10, 2006, p. 181-195.

⁴² Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. par P. Rusch et Ch. Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.

⁴³ Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney. Optimisme, pessimisme, voyage », dans Serge Daney, *Ciné-Journal*, vol. I, 1981-1982, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, repris dans Gilles Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 97-112.

tel que le redéfinit l'œuvre contemporaine de Godard – hétérotopie de toute forme d'expression et de communication ? – permet d'interroger aujourd'hui.

Le choix du corpus de cette thèse a par ailleurs impliqué des choix méthodologiques. Le développement de notre recherche repose sur une analyse filmique de fragments séquentiels de longs et courts métrages de Godard et du matériau audiovisuel de Godard, tout particulièrement des années 1990 à aujourd'hui, période dont la production filmique est pleinement indexée et annexée au territoire esthétique et politique que forme l'œuvre-somme des *Histoire(s)*, qui nous permet de situer la naissance du cinéma *contemporain* ou *postmoderne* de Jean-Luc Godard en 1989, année de diffusion des deux premiers épisodes des *Histoire(s)* par la chaîne Canal +. L'intense travail de montage et de pensée critique qui façonne cette œuvre élaborée pendant plus de dix ans, intégralement réalisée et diffusée en 1998, imprègne les films que Godard prépare et tourne en parallèle ou à la suite de sa conception et de son élaboration. D'où la place principale accordée dans le développement de cette recherche à certaines séquences des *Histoire(s)* ainsi qu'aux longs métrages produits par Godard depuis 1991, année de diffusion d'*Allemagne 90 neuf zéro*, commande de la chaîne Antenne 2. La réunification des deux Allemagnes suscite un tournage hors de Suisse : la caméra de Godard vient à la rencontre de l'après-événement politique. Cette enquête emprunte la fabrique essayiste des *Histoire(s) du cinéma* et s'inscrit dans ce qui sera désormais la constante poétique de Godard : le travail du remploi d'images, que ces dernières soient des images verbales ou iconiques, réponse esthétique à un bouleversement politique de l'histoire des hommes. Dans la production godardienne des trente dernières années, la création entre en résonance avec l'actualité et noue une relation entre transgressions esthétiques et positions politiques dans le tournant du XXe et du XXIe siècle : Sarajevo et le conflit des Balkans (*Je vous salue Sarajevo* en 1993, *For Evert Mozart* en 1996 et *Notre Musique* en 2004), le devenir numérique du cinéma (*Adieu au langage* en 2014), les nouvelles formes de l'impérialisme américain et le déclin des démocraties européennes (*Film Socialisme* en 2010), la propre biographie de Godard et une propension à l'autoportrait qui réinterroge le statut de l'auteur et du spectateur (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre* en 1995).

Ces métrages composent notre corpus principal auquel nous avons ajouté un choix de séquences de métrages antérieurs, d'entretiens filmés ou publiés dans la presse, d'émissions pour la radio et la télévision, consultées au fonds audiovisuels de l'INA, de discours, de leçons de Godard – dans les films et hors les films – pour lesquels, en fonction de la nature du document, nous avons développé une exégèse pour éclairer une pensée du

médium cinématographique et des médias et rappeler la cohérence d'une œuvre étudiée dans son intégralité. D'autres créations-clés viennent en effet asseoir la chronologie du corpus choisi que nous avons ouvert à une diachronie qui éclaire les enjeux du cinéma contemporain de Godard. Plusieurs longs métrages des années 1960 rappellent la dimension sociologique d'un cinéma qui propose une radiographie de la société française ; *Le Mépris* théorise un geste affirmé de dissidence esthétique en 1963 ; le prologue de *Numéro deux* pose en 1975 les fondements d'un cinéma communautaire et d'une sensibilité godardienne à la pensée de Merleau-Ponty ; le projet de film *Moi Je* met au jour une pratique dactylographiée du collage multimédiatique en 1973 ; la série *Six fois deux (sur et sous la communication)* suscite l'entretien fictif rédigé par Deleuze sur les enjeux politiques des émissions produites par Godard pour la télévision⁴⁴ ; en 1982, *Passion* place au cœur de son « intrigue » le parallèle entre lutte esthétique et lutte prolétarienne ; *Je vous salue Marie* constitue le premier pan d'un triptyque consacré à la théologie du visible avec *Hélas pour moi* en 1993 et *Adieu au langage* en 2014 ; le moyen métrage *Puissance de la parole*, réalisé en 1989, place au cœur du cinéma godardien la question de la communication, de la technique et de la création ; le discours que compose Godard à l'occasion de la remise du Prix Adorno à Francfort en 1995⁴⁵ et le long entretien du cinéaste avec Serge Daney en 1988⁴⁶, qui en est la principale source d'inspiration, forment une étape importante de l'élaboration de la pensée de Godard, notamment sur la relation d'entrappartenance entre le cinéma et l'Histoire.

Plusieurs autres métrages, entretiens, livres ou discours de Godard sont présents dans notre thèse, sans faire l'objet d'une analyse détaillée. Nécessaires au développement de notre réflexion, ils forment un corpus secondaire. Nous avons également procédé à une brève

⁴⁴ Gilles Deleuze, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976, dans Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 55-66.

⁴⁵ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », Discours de J.-L. Godard pour l'attribution qui lui a été faite du prix Adorno à Francfort-sur-le-Main, le 17 septembre 1995, *Trafic*, n°18, printemps 1996, repris dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 401-405.

⁴⁶ Cet entretien filmé est publié par Serge Daney sous la forme d'un large extrait dans *Libération*, le 26 décembre 1988 (« Godard fait des histoires », Extrait de l'entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, montages-images de Jean-Luc Godard, *Libération*, le 26 décembre 1988, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 161-173). Il faut attendre le 24 mars 2014 pour en connaître l'intégralité filmée, diffusée pour la première fois au cinéma « L'Écran », à Saint-Denis. Lors de la préparation du documentaire *Serge Daney. Le cinéma et monde* réalisé par Serge Le Péron (2012), c'est par l'entremise de Jean-Paul Battaglia que les bandes vidéos originales de cet entretien ont été confiées à Serge Le Péron, puis conservées grâce à Cécile Sorin et Frédéric Sabouraud à la Cinémathèque française. Les bandes vidéos numérotées de 1 à 6, puis de 9 à 10, ont été numérisées à l'INA et des Beta Num sont aujourd'hui conservées par Jean-Luc Godard. Il manque cependant les masters originaux des bandes 7 et 8 (voir la page de présentation de ce document audiovisuel sur le site [cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/dons-acquisitions/entretien-entre-serge-da.html](http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/dons-acquisitions/entretien-entre-serge-da.html)).

étude de la réception d'*Adieu au langage* dans la presse en 2014 et une analyse des coupures de presse des années 1960 rassemblées par Georges Sadoul et conservées aux archives de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française à Paris afin d'interroger *l'effet Godard* dans les médias.

Cette recherche emprunte également à la méthode comparatiste impliquée par un corpus complémentaire qui émerge des fragments séquentiels analysés, à savoir un corpus de *remplois* et citations qui relèvent à la fois de l'histoire de l'art, de la photographie, du document, de la culture visuelle populaire et savante, de la littérature, de la théorie littéraire, de la philosophie – d'Héraclite à la phénoménologie –, de la musique classique et populaire. Ce corpus a également supposé une identification des sources *remployées*⁴⁷ – principalement les sources visuelles et textuelles – et un travail d'interprétation du *choc des contraires* sur lequel reposent la politique et la poétique du montage godardien.

Hors-corpus, nous avons appuyé notre réflexion sur les textes critiques et théoriques publiés sur le cinéma de Godard et notamment l'abondante production éditoriale depuis la fin des années 1990 (Raymond Bellour, Alain Bergala, Suzanne Lartigues et Jean-Louis Leutrat, Michael Witt, Stefan Kristensen, Jean-Pierre Esquenazi, Georges Didi-Huberman, Jacques Aumont, Philippe Dubois, etc.⁴⁸).

Pour exposer tout à la fois l'exégèse des fragments séquentiels et discours de Godard et leur implication contemporaine, nous avons privilégié un plan dialectique en trois parties interrogeant tout à la fois l'actualité du cinéma et de Godard.

Dans un premier temps, nous proposerons un état des lieux critique du cinéma et des enjeux de l'œuvre de Godard. En prenant comme point de départ *l'hypothèse de la fin du cinéma et du retrait de Godard*, nous inviterons à un dépassement de ce constat pessimiste en interrogeant tout d'abord la notion de « mort » du cinéma et la réception ambivalente des films de Godard, mais aussi les prises de position médiatiques du cinéaste, acteur social et politique. La *fin* du cinéma théorisée et mise en image par Godard dans *Histoire(s) du cinéma* suppose une archéologie des premiers symptômes d'un cinéma transgressif et dissident dans les années 1950 et 1960. C'est pourquoi nous accorderons une place particulière au *Mépris*

⁴⁷ Dans sa thèse publiée en 2006 (*Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006), Céline Scemama propose une « partition » des *Histoire(s) du cinéma*, qui référence les citations visuelles, sonores et textuelles de cette œuvre vidéographique. L'auteur s'appuie notamment sur l'index partiel en japonais des références de Godard dans l'édition DVD *Imagica* de 2001. Cette partition est consultable sur le site du Centre de Recherche sur l'image de l'Université Paris 1, ([en ligne], <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>). Nous avons souhaité amender et compléter ce travail de référencement en l'étendant aux séquences filmiques que nous avons analysées pour contribuer au répertoire des *remplois* de Godard.

⁴⁸ Nous rappellerons précisément dans le premier chapitre de la première partie les références et dates de publication des principaux ouvrages consacrés à Jean-Luc Godard.

en 1963. Nous interrogerons alors les différents enjeux de la pratique et de la pensée godardiennes du cinéma, entre fidélité et trahison des commencements d'une pensée de l'image cinématographique qui a été contemporaine de son invention : l'héritage de la mystique du cinéma et d'une croyance en l'art politique développés dans les années 1930 par les pionniers du cinéma, le rapport étroit entre *pensée* et *sensible* dans la technique cinématographique, les relations entre l'artiste et la machine, entre technique et esthétique, art et science. Nous prendrons appui, entre autres, sur un court texte de Godard, « La Paroisse Morte⁴⁹ », rédigé en 1999, et sur la séquence introductive du film *Numéro deux* produit en 1975. Le « Rapport d'inactivité⁵⁰ » de Godard en 1991, texte qui reprend avec ironie le projet échoué d'une collaboration institutionnelle avec la prestigieuse école de l'IDHEC, retrace également le souci godardien de transmission et de mise en partage d'une pratique cinématographique ouverte aux enjeux de la société.

Après cette démonstration de la contemporanéité de Godard et de la puissance du *medium* filmique, nous poserons dans une seconde partie *les enjeux d'une transgression de la pratique cinématographique et d'une redéfinition de la poétique du film* depuis les années 1990 où les notions d'esthétique et de politique se répondent : renoncement à la *mimèsis*, pratique filmique de l'essai et travail multimédiatique de recomposition et de remploi d'images et de textes à partir de l'analyse d'*Allemagne 90 neuf zéro* diffusé en 1991 ; conquête du *réel perdu* à travers le motif de la nuit sexuelle et les images *interdites* du triptyque *Je vous salue Marie* (1985), *Hélas pour moi* (1993) et *Adieu au langage* (2014) ; relecture de *la politique des Auteurs* et de la place du créateur dans une double perspective, celle de la restauration de la notion postmarxiste du désir deleuzien et celle de la conquête du *réel politique* et *visuel* à l'œuvre dans le projet de film *Moi Je* rédigé en 1973, dans l'*Autoportrait de décembre* réalisé en 1995, dans l'interprétation deleuzienne de *Six fois deux* et dans *Film Socialisme* qui expose au XXI^e siècle la puissance délétère de la circulation marchande dans une Europe qui a renoncé au flux de l'amour pour laisser opérer le destin tragique des démocraties contemporaines. Le discours écrit par Godard pour le prix Adorno permettra de tracer une ligne théorique entre cette seconde partie et la suivante.

Dans la dernière partie, nous poursuivrons cette analyse en interrogeant *un cinéma-pensée actuel et résistant et une œuvre politique et radicale sur et sous la communication contemporaine* proposés par Godard : le premier chapitre analysera la pratique d'un cinéma

⁴⁹ Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁰ Jean-Luc Godard, « Rapport d'inactivité. Les mésaventures du Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son », *Le Monde*, le 8 octobre 1991, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, *op. cit.* p. 249.

d'histoire qui reformule une esthétique et une politique du montage comme *lieu* de résistance au spectaculaire et à l'impensé des médias, tout particulièrement dans le diptyque yougoslave formé par *For Ever Mozart* en 1996 et *Notre Musique* en 2004, alors que le second chapitre interrogera ce même cinéma d'histoire sous l'angle de la médiation esthétique et critique des conflits et des politiques de la disparition, pour rappeler les interrogations soulevées par le cinéma de Godard, avec comme horizon une nouvelle communication de la pensée par l'art du montage, puissance de révélation de l'*invu*⁵¹, et une expression du *figural*⁵² à l'œuvre à l'âge du numérique. La troisième partie, accordant à Sarajevo, ville martyre de l'Europe et lieu catalyseur d'une pensée de la reconquête du *réel*, une place centrale et symbolique dans l'œuvre tardive de Godard, se conclut ainsi sur les multiples enjeux esthétiques et politiques d'un cinéma qui interroge la communication et la pensée qui s'élèvent des images et des formes audiovisuelles en régime démocratique, phénomène qui implique une expérience critique et théorique des images et met également en question la communication *entre* et *dans* les images et la langue. Les œuvres d'un format bref – le très court métrage *Je vous salue Sarajevo* en 1993, le fragment séquentiel du film documentaire *Room 666* exposant les réponses de Godard à la question posée par Wim Wenders sur le devenir du cinéma en 1982, les moyens métrages *Puissance de la parole* en 1989 et *The Old Place* en 1998 – sont autant d'expériences poétiques et de moments théoriques qui interrogent les possibilités du cinéma en territoire contemporain et ouvrent un dialogue avec les autres médias de communication actuels.

⁵¹ Nous empruntons la notion d'*invu* à Marie-José Mondzain : « L'invisible est un terme lourd d'histoire religieuse ou d'idéologie, mais comment dire "l'invu", c'est-à-dire non point ce qui est caché, occulte et impénétrable mais ce qui nous incombe d'apprendre à voir de la même façon que l'insu n'est pas inconnaissable ni l'inouï inaudible » (Marie-José Mondzain, « Histoire et passion », *Le Siècle de Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 92).

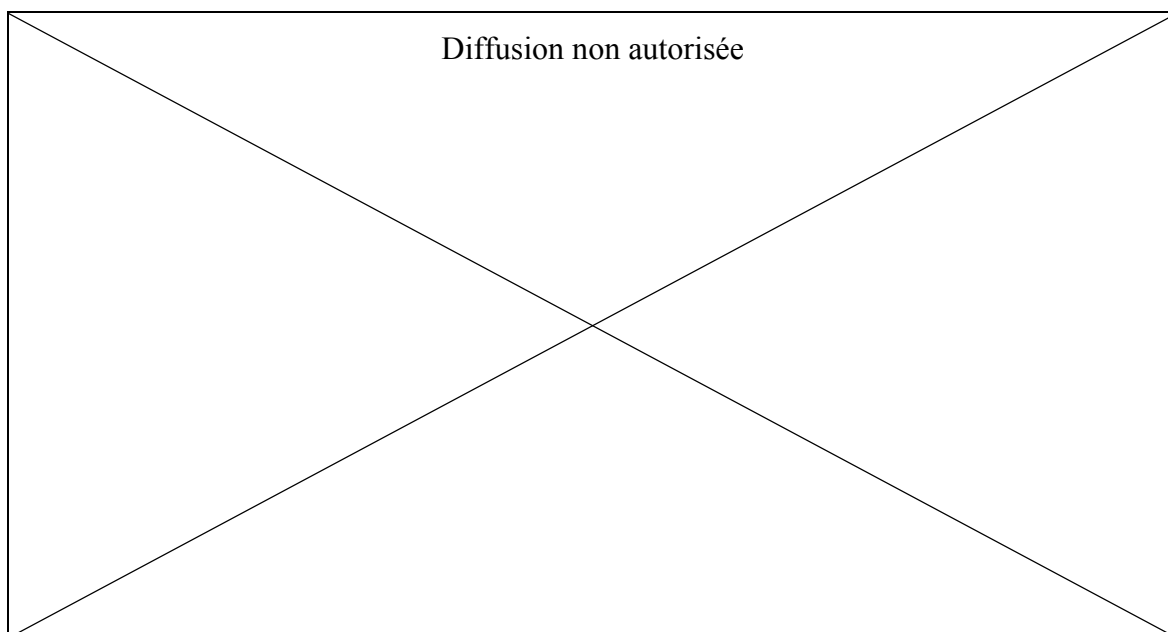
⁵² Nous reprenons le concept forgé par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure* (Paris, Klincksieck, 1971).

PARTIE 1.

GODARD ET L'*INACTUEL* :

MORT ET RENAISSANCE DU CINÉMA

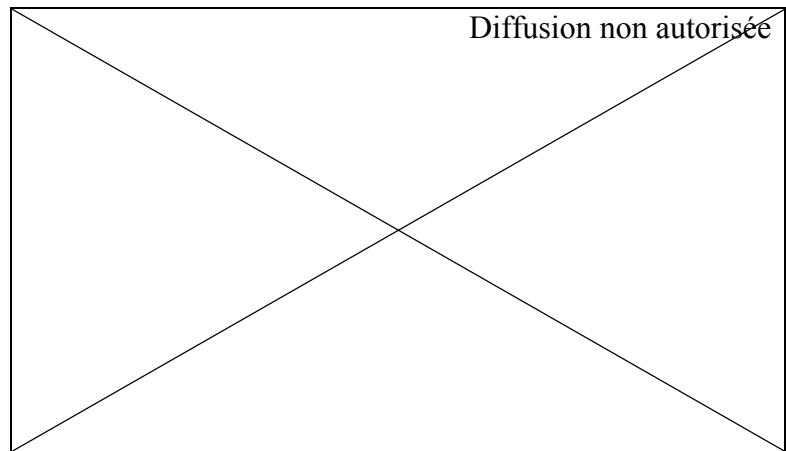
PAR UN AUTEUR MODERNE-POSTMODERNE



Photogramme 2

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

Introduction à la partie 1



Photogramme 3

Extrait du chapitre 1b. *Toutes les histoires des Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard
[Plan de *La Prison* (1949) de Ingmar Bergman
en surimpression avec le défilement de la pellicule]

L'œuvre de Godard relèverait-elle d'un « cinéma d'époque » ? Si nous utilisons la formule cinéma d'*époque*, c'est essentiellement selon le sens étymologique du grec *epochè* qui évoque l'idée d'une suspension, d'un arrêt, à la fois dans le déroulé temporel, mais également dans le fil de la pensée. L'analyse du montage dans le cinéma de Jean-Luc Godard est un exemple esthétique de l'idée de suspension du jugement, chère aux stoïciens, qui renouvelle sa signification dans la philosophie moderne et post-moderne. Cette dernière propose en effet une mise en doute ou en suspens sans précédent du monde ordonné selon une raison naturelle pour lui préférer une autre forme d'apparaître riche de sens pluriels. Toutefois, dans cette première partie, il s'agit de réfléchir la relation conflictuelle que Godard entretient avec un cinéma en déclin ou en métamorphose. C'est ainsi que le retrait et la nostalgie semblent l'emporter chez Godard. Condamnant la perte de l'image dans les temps modernes et contemplant, dans une paradoxale satisfaction, un cinéma en voie de disparition, Godard - l'homme et l'œuvre - appartiendrait alors à une *époque* révolue, à l'ombre des *Histoire(s) du cinéma*, œuvre majeure élaborée dans les années 1980 et 1990, en plein constat critique d'un déclin de la présence, jusqu'alors hégémonique, du cinéma dans le territoire des images en mouvement.

La première partie de cette thèse prend ainsi appui sur l'un des préjugés les plus tenaces, celui de la fondamentale inactualité de Godard, dans un temps où le régime cinématographique lui-même est parfois présenté comme condamné à une mort certaine ou à une douloureuse métamorphose. Le rapport singulier du cinéaste au temps présent, incarné dans une production discursive et critique foisonnante, hors même des longs et courts métrages réalisés par le cinéaste, nous semble être une étape liminaire nécessaire pour mesurer la portée de son esthétique filmique. Qui plus est, nous l'avons dit, le cinéma lui-même est aujourd'hui considéré comme en crise, en voie d'extinction ou de mutation, par la part grandissante des autres supports de diffusion des images en mouvement qui viennent rivaliser avec lui. Penser ainsi l'*anachronisme* problématique du cinéma, c'est non seulement penser la place du cinéma aujourd'hui, par-delà une histoire dialectique des formes d'art, mais aussi se demander comment Godard trouve une issue au constat d'un cinéma qui n'est plus, qui relèverait d'une *époque* pré-contemporaine et qui ne serait plus en mesure d'interroger le « nouveau ». La réflexion sur l'esthétique filmique la plus récente de Jean-Luc Godard, qui nous occupera dans les parties suivantes, ne peut donc être dissociée de l'analyse de la personnalité du cinéaste, qui met en critique l'ordre d'un contemporain élargi au XX^{ème} siècle, dont Godard fait mine de s'exiler, tout en poursuivant l'élaboration de son œuvre propre.

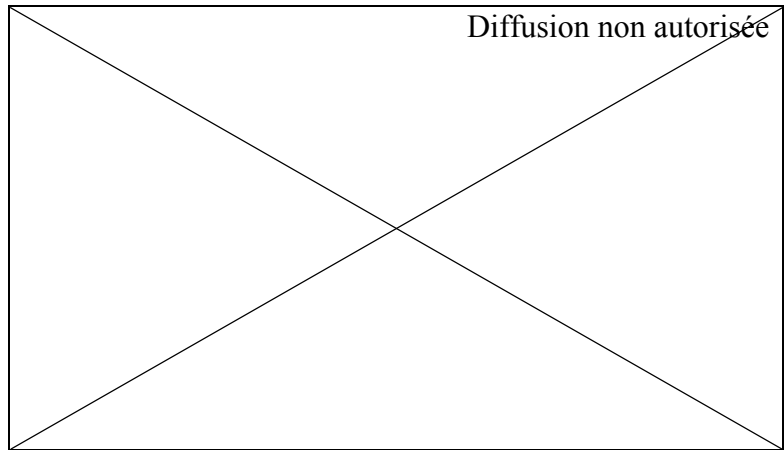
Cette réflexion se construira en plusieurs mouvements dans cette première partie. Après une mise en miroir d'un éventuel déclin du cinéma et d'une prétendue disparition de Godard, il s'agira de questionner dans un premier temps la disparition de l'image cinématographique qu'éprouve et réproûve Godard, témoin d'un cinéma, aujourd'hui *désaffecté*, à l'ombre duquel les cinéastes de la Nouvelle Vague s'étaient formés, dont il trace le récit funèbre par les outils de la critique puis par ceux de la production d'une œuvre filmique mêlant déférence et pratiques nouvelles. Cette pensée de la fin d'un art, qui est aussi une mise *en question* complexe et ambivalente des images contemporaines et de leur réception, révèle un Godard qui entre en dialogue avec le *contemporain*, le précède et l'explore, témoignant ainsi d'un cinéma vivant, par-delà la seule posture nostalgique d'un cinéaste en exil géographique et cinématographique.

À travers les différents âges de sa pratique cinématographique, Godard entretient une relation historique et asynchrone avec le monde contemporain, au sens de ce qui nous environne, cet infiniment proche que Godard n'a cessé de filmer et d'interroger dans le souci d'un retour à la simplicité de l'expression directe d'un premier cinéma.

CHAPITRE 1.

PROLÉGOMÈNES :

LE CINÉMA ET GODARD EN MIROIR FUNÈBRE ?



Photogramme 4

Extrait de *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1993) de Jean-Luc Godard

Notre réflexion nous interdit de nous détourner de deux problèmes sur lesquels elle semble avant même son développement achopper et que nous formulerons dans la simplicité apparente de ces deux questions : peut-on encore penser le cinéma aujourd'hui ? Doit-on – le verbe « devoir » est à prendre au sens fort de la légitimité même de l'énoncé – interroger Godard ? Dans ce premier temps, nous souhaitons donc faire une *mise au point* sur ces deux interrogations liminaires : doit-on considérer le cinéma comme un art devenu obsolète ? Godard a-t-il disparu et, par son ironie esthétique et discursive, comme par son renoncement à un cinéma linéaire et narratif, aurait-il rejeté dans les marges toute tentative de prendre au sérieux sa propre pensée critique et sa pratique filmique, alors même que le cinéma peut être considéré comme en déclin ?

1.1 LE CINÉMA DÉTRÔNÉ : MORT DE SON ANCIEN RÉGIME

Le cinéma, comme dispositif de création, de projection et de réception, serait peut-être mort dans sa confrontation inégale avec la puissance médiatique des nouveaux territoires de l'image en mouvement. Cette thèse connaît depuis une vingtaine d'années un succès éditorial croissant : une profusion d'essais critiques interroge cette fin, observe un cinéma qui se serait comme *étendu* ou, inversement, dont le *territoire*⁵³ aurait été dévoré par les autres formes d'images. En 1997, David Norman Rodowick se penchait sur l'improbable survie du cinéma emporté par les nouvelles images : « Film is no longer a modern medium ; it is completely historical⁵⁴. » Un an auparavant, Susan Sontag avait annoncé dans le *New York Times* le déclin du cinéma dans un article désormais célèbre, « The Decay of Cinema⁵⁵ ». Dans un cas, l'ère numérique et le partage-dépeçage du cinéma *via* les nouveaux régimes de diffusion, de production et de consommation des images, sonneraient le glas de ce qu'il est convenu d'appeler « cinéma » - les guillemets signalent déjà la difficulté de la confrontation du cinéma à sa propre définition. Dans l'autre, c'est le recul de la cinéphilie qui signerait la disparition du *medium* cinématographique⁵⁶, phénomène dépendant également des nouvelles modalités spectatoriennes introduites par la télévision, cette dernière modifiant les conditions de vision du film, puis par la vidéo, qui offre quant à elle la liberté au spectateur d'intervenir sur le film même, et enfin par l'ère numérique qui poursuit et favorise cette double émancipation du spectateur et de l'image filmique.

1.1.1 La querelle sur les frontières du « cinéma »

La question est loin d'être close : plusieurs auteurs s'insurgent contre le constat d'historicité d'un art qui serait devenu obsolète et vantent les facultés de résistance du

⁵³ Le terme de « territoire », mais aussi celui de « déterritorialisation », ou encore de « reterritorialisation », ne vont pas de soi. Comme l'analyse justement Jacques Aumont dans *Que reste-t-il du cinéma ?*, l'extension du territoire des images en mouvement n'induit pas nécessairement une occupation du territoire d'un « cinéma » qui aurait subi une déterritorialisation, mais plutôt une reformulation de ses « frontières » (Cf. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.*, p. 12 et p. 32).

⁵⁴ David N. Rodowick, « L'événement numérique », *Trafic*, n° 79, automne 2011, p. 86-94 [Traduction française d'une version légèrement modifiée du chapitre 21 de *The Virtual Life of film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007].

⁵⁵ Susan Sontag, « The Decay of Cinema », *The New York Times*, 25 février 1996.

⁵⁶ C'est ainsi que Susan Sontag dénonce le déclin de cinéma comme la conséquence d'une disparition du regard cinéophile : « If cinephilia is dead, then movies are dead too... no matter how many movies, even very good ones, go on being made. If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love » (*Ibid.*) [« Si la cinéphilie est morte, alors les films aussi sont morts ... quel que soit le nombre de films, et même de très bons films, qui continuent à être faits. Si le cinéma peut être ressuscité, ce sera uniquement par la naissance d'un nouvel amour du cinéma », nous traduisons].

cinéma par l'extension du régime cinématographique à toutes les images ou par un isolement salutaire qui permet de conserver la puissance d'invention originelle de cette technique, née au seuil du XX^{ème} siècle. C'est l'un des principaux enjeux de la mutation du cinéma aujourd'hui : en résistance contre ce qui peut être perçu comme une perte d'hégémonie ou en pleine expansion vers des territoires étrangers au risque de sa métamorphose. Ce problème se pose aussi à propos de l'extension des frontières de l'art : dilution /dissolution dans le réel ou transfiguration du banal ? C'est ainsi que la question de la mort ou de la survie du cinéma est toujours aussi vivace comme le signale la parution en 2013 de l'essai de Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*⁵⁷, défense de l'autonomie irréductible du film, dont la relation au temps serait la propriété même, et réponse offensive à l'ouvrage collectif dirigé par Philippe Dubois en 2009, dont le titre provocateur, *Oui c'est du cinéma*, est l'immuable réponse à toutes les images en mouvement, quelle que soit leur nature :

Oui, c'est du cinéma, ouvert et multiple, du cinéma « *expanded* », sorti de ses formes et de ses cadres. Du cinéma hors la salle, hors les murs, hors « le » dispositif. Finis le noir, les sièges, le silence, la durée imposée. Démultiplication folle des formes de présence de l'image lumineuse en mouvement. La pellicule n'est plus le critère, ni la salle, ni l'écran unique, ni la projection, ni même les spectateurs. Oui, c'est du cinéma. Du cinéma aux mille lieux. Du cinéma hors « la loi ». Sauvage, déréglé, proliférant bien plus que disparaissant⁵⁸.

S'inscrivant dans la lignée critique de Gene Youngblood⁵⁹, Dubois ne cache pas son enthousiasme devant la contagion du medium cinématographique à des territoires exogènes et la mort de son *ancien régime*, celui qui pouvait encore prospérer quand la pellicule argentique et donc la nature photochimique du cinéma régnaient en maître sur les plateaux de tournage et dans les salles de projection. En 2002, le colloque sur le *Cinéma contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Esquenazi, proposait déjà un état des lieux des métamorphoses du cinéma. Le prologue des actes, rédigé par Maxime Scheinfeigel, titré par une formule à la tournure volontairement orale et familière – comme la reprise d'une interrogation dans l'air du temps qui circulerait sur toutes les lèvres, entre constat de décès et interrogation salutaire, « Le cinéma est mort ? » - rappelle ainsi la dimension nécessairement historique du cinéma et la modification de sa réception : « on ne regarde plus les films, on les visionne⁶⁰ ». Alors que la prise de vue analogique permettait d'enregistrer

⁵⁷ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.*

⁵⁸ Philippe Dubois, « Introduction/présentation », dans Alessandro Bordina, Philippe Dubois et Lucia Ramos (dir.), *Oui c'est du cinéma/ Yes it's cinema*, *op. cit.*, 2009, p. 7.

⁵⁹ Gene Youngblood, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.

⁶⁰ Maxime Scheinfeigel, « Le cinéma est mort ? », dans Jean-Pierre Esquenazi (dir.), *Cinéma contemporain. État de lieux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13.

un présent et une présence, l'image numérique renoncerait radicalement à toute trace d'*authenticité*, celle des œuvres d'art uniques, qui persistait, certes faiblement, mais de manière prégnante selon Scheinfeigel, dans la forme filmique analogique, pourtant *essentiellement* reproductible. Il y a donc bien un tournant dans la *vie du cinéma*, dont les formes d'expression postérieures, l'image vidéo et l'image numérique, renouvellent la signification et la nature. Huit ans plus tard, Scheinfeigel dirige les actes du colloque *Le cinéma, et après ?* dont « une idée au fond réjouissante fut clairement affirmée tout au long du colloque [...] »⁶¹. » Il poursuit :

Non, il n'y a pas à s'inquiéter de l'avenir du cinéma, quel que soit le degré de dilution du médium dans toutes sortes de pratiques, de lieux, d'enjeux attachés à ce qu'on nomme le(s) *multimédia*. [...] Même si le support numérique du XXI^e siècle supprime et finit par faire disparaître l'image argentique, même si les écrans sont toujours plus petits et sertis de « cristaux liquides » qui les rendent aussi labiles et métamorphiques que le miroitement de la lumière sur les profondeurs insondables d'une eau obscure, on peut supposer que l'expression filmique n'est pas menacée pour autant⁶².

Entre mutation technologique et transformation des destinataires des images reproductibles – ces derniers ne sont plus les seuls spectateurs de la salle de cinéma et de la scénographie qui orchestre sa projection –, les auteurs de *Le cinéma, et après ?* interrogent les nouvelles formes de mise en spectacle des images en mouvement. C'est pourquoi Scheinfeigel trace le parallèle entre la naissance au XIX^{ème} siècle de « l'image reproductible de la photographie » qui n'a pas mis en péril « l'image singulière de la peinture⁶³ » et les nouvelles technologies qui permettent au cinéma de renaître, peut-être même de trouver un acte de naissance qui serait comme en attente depuis son invention. François de La Bretèque rappelle ainsi dans cet ouvrage collectif que, dès ses commencements, le cinéma a été perçu par les théoriciens comme un mode d'expression menacé, dont la valeur artistique était encore en puissance, mais inquiétée dans son devenir : « entre 1918 et 1929, le sentiment général est que le cinéma n'a pas encore vraiment commencé⁶⁴. »

Quels que soient les tenants de la querelle sur la mort du cinéma, de l'examen du décès du cinéma classique à l'éloge de son intégrité résistante, en passant par une naissance du cinéma enfin réalisée, le constat d'une mutation technologique du cinéma s'impose. Il ne s'agit pas du seul renoncement devenu très officiel au tournage et à la diffusion du cinéma

⁶¹ Maxime Scheinfeigel, « Avant-propos », dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 6-15.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ François de La Bretèque, « L'avenir du cinéma tel qu'on le voyait depuis les années 1920 », dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *op. cit.*, p. 48.

en 35 mm, mais également et surtout du partage du territoire des images en mouvement auquel est contraint le cinéma avec les autres médias. Cette collusion des images nourrit une interrogation sur l'intégrité du medium filmique et sa disparition au profit d'un régime d'images pris dans une valse centrifuge de dispersion, qu'il s'agisse de travaux d'artistes vidéastes ou de la diffusion d'une image prise sur le vif et mise en spectacle et en circulation sur internet, sans prétention artistique, mais avec le souci d'une visibilité partagée. Le grand écran n'est plus le seul moyen de consommer des images, même s'il reste encore au centre du dispositif économique du cinéma. Il partage son territoire avec les autres écrans à usage plus singulier et intime, de l'écran de télévision, toujours hanté par le mimétisme de la projection cinématographique et donc par l'agrandissement, jusqu'aux écrans de téléphones portables, miniaturisés et mobiles, ersatz d'ordinateurs, véritables « couteaux-suisse⁶⁵ » des usages technologiques de la sphère médiatique. De même, la production d'images par des auteurs en pleine possession d'une technologie lourde, couteuse et soumise à une chaîne de production importante qui en garantit presque la valeur, n'est plus hégémonique. L'ouvrage d'André Gaudreault et de Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, publié quelques mois après le texte de Jacques Aumont, offre une parfaite synthèse de cette verve éditoriale « mettant en cause la survie éventuelle du cinéma ou interrogeant son avenir⁶⁶ », qui semble rejouer les grandes discordes qui ont secoué les différents régimes artistiques, celles des Anciens et des Modernes, qui n'ont cessé de s'épanouir sur le territoire français. La Bataille d'Hernani ou, avant elle, la Querelle du Cid témoignent de la constante répétition dans l'histoire de l'émotion qui secoue les doctes et les auteurs lorsqu'un régime d'écriture semble en péril et menacé d'historicité.

1.1.2 Mort(s) du cinéma

L'idée d'une perte est le fil directeur des tenants d'un régime *classique* de l'expression artistique : André Gaudreault et Philippe Marion évoquent ainsi comment l'invention de l'imprimerie et son essor, malgré l'accès aux textes qu'elle allait révolutionner, était déjà perçue comme la disparition de la puissance *de l'authenticité* de l'original et du manuscrit. D'une part, ce qui se jouait alors était le passage d'un monde théocratique à une société où était progressivement mise en cause la verticalité du savoir : la naissance du cinéma et ses morts – qui sont toujours aussi des passages et des renaissances – sont les produits historiques et nécessaires de cette mutation épistémique et esthétique qui

⁶⁵ Cf. Serge Tisseron, *Petites mythologies d'aujourd'hui*, Paris, Aubier, 2000, p.19-20.

⁶⁶ André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 29.

continue de fonder la Modernité. D'autre part, cet exemple rappelle que, pour s'en réjouir ou la déplorer, les voix se sont rituellement élevées pour proclamer la mort d'une forme d'expression artistique corrompue par le pouvoir corrosif d'une nouvelle technique. Le cinéma, art éminemment technique – la dichotomie du terme est importante car elle fait l'originalité du cinéma, à la fois technique de reproduction et technique artistique⁶⁷ – et donc d'emblée fragilisé par cette impureté, aura subi huit morts comme le rappellent non sans ironie, mais avec le souci académique d'en rendre compte, Gaudreault et Marion. La mort première, originelle, est contenue dans la célèbre formule d'Antoine Lumière rapportée par son fils, souvent prêtée par malentendu à ce dernier, « le cinéma est une invention sans avenir » et dont Godard use fréquemment pour inscrire l'acte de décès du cinéma dès sa naissance et dans son essence même. Le père des inventeurs Lumière aurait ainsi nié tout avenir commercial à l'appareil cinématographique de ses fils, dans une discussion avec Georges Méliès, intéressé par l'achat du brevet de l'appareil⁶⁸. À ce cinéma annoncé comme moribond, dans une conversation nécessairement détournée par la mauvaise foi d'une négociation marchande, s'ajoutent sept autres moments funèbres et mutations historiques, liés à l'introduction de nouvelles techniques ou de nouvelles pratiques. Tout d'abord, trois morts consécutives permettent une seconde naissance et une quasi transsubstantiation du cinéma. Elles se déroulent dans les trente premières années du XX^{ème} siècle : dès les années 1907-1908, s'amorce une transformation institutionnelle du cinéma dans ses pratiques de projection et de diffusion, et donc également de création. Le cinématographe est alors absorbé par un régime de production de plus en plus massif, qui génère de nouvelles pratiques de distribution et de visionnage des films et met fin à l'hégémonie française de ce mode d'expression. Commence alors le processus d'une institutionnalisation définitive du cinématographe qui se métamorphose pleinement en cinéma, phénomène que Gaudreault et Marion situent à la mort de Méliès. Enfin, troisième acte de décès, qui est aussi un acte de naissance, l'avènement du parlant qui met progressivement un terme au cinéma muet. Il faut

⁶⁷ Theodor W. Adorno, dans le texte « Transparents cinématographiques », rappelle cette exception du cinéma dans le régime des arts puisqu'il est le seul art dont les deux sens du mot « technique » se superposent et donc le seul à devoir assumer pleinement la reproduction technique comme sa nature même. Il s'agirait donc d'un art faible, car soumis à l'industrie, mais également d'un art fort, par sa puissance de diffusion et de mondialisation. Nous reviendrons sur ce texte, fondamental, édité dans le journal *Die Zeit* en novembre 1966, traduit de l'allemand par Jean Lauxerois en 2003. Nous y découvrons une pensée adornienne nuancée du cinéma, souvent méconnue, proche de ce que Walter Benjamin défendait dans son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (première version de 1935 et dernière version de 1939 dans *Œuvres*, t. 3, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 67-113 et p. 269-316) dont Adorno a été le premier éditeur en langue allemande. L'opposition entre Benjamin et Adorno sur la nature du cinéma semble ici disparaître (Cf. Theodor W. Adorno, « Transparents cinématographiques » (1966), trad. par J. Lauxerois, *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 14, automne 2003, p. 16-24).

⁶⁸ Cf. Maurice Bessey et Lod Duca, *Louis Lumière inventeur*, Paris, Prisma, 1948, p. 49.

attendre l'après-guerre pour que le cinéma, modifié par le régime institutionnel et commercial qui le transfigure, soit de nouveau inquiété par l'introduction d'innovations techniques que nous évoquions ci-avant : l'arrivée de la télévision, considérée très vite comme une technologie rivale et contagieuse⁶⁹, puis celle de la vidéo et du magnétoscope qui se généralisent dans les foyers, et principalement le dispositif électronique de la télécommande dans les années 1980, qui introduit une interaction inédite entre le spectateur et l'appareil projetant le film, permettant au premier d'intervenir sur le déroulement du second et suscitant presque naturellement, par les bouleversements que cette innovation induit, la toute dernière mort annoncée du cinéma, celle qui se tiendrait actuellement avec l'avènement du cinéma numérique. La digitalisation progressive du cinéma en modifierait le processus même de création, de diffusion et de réception, d'une manière aussi radicale que la seconde mort citée, lorsque le cinématographe devenait le cinéma.

Cette mort ultime risque de nous placer dans une impasse : étudier le cinéma serait un geste théorique réservé à une réflexion d'historien de l'art ou à la seule critique délimitante de la création filmique, à moins d'assumer la disparition du cinéma dans sa définition étroite – un dispositif spectaculaire, celui de la salle de cinéma, et une esthétique relevant essentiellement de la fiction narrative – et d'analyser sa renaissance sous de nouveaux régimes d'images qui achèvent tout rêve de pureté du cinéma et le *despécifient* pour l'établir comme une forme prolifique qui génère de nouvelles pratiques et de nouveaux imaginaires, ce qui est l'un des enjeux de cette thèse. Qui plus est, Godard lui-même développe en parallèle de ses films un discours funèbre sur le cinéma, tout en ayant été l'un des pionniers de son *expansion* dans les années 1970. Nous verrons comment les huit morts que nous venons d'évoquer entrent en résonance avec le discours godardien, qui narre, dans une perturbation volontaire de la chronologie, ces tournants-clés de la métamorphose du cinéma, causes et moments du prétendu déclin du cinéma, dans un long réquisitoire dont la pièce maîtresse est le calendrier d'une mort programmée et dans une pratique filmique qui en révèle, paradoxalement, la puissance de renaissance et d'inventivité. Dans ce contexte, l'image cinématographique apparaît comme *en crise*, en recherche d'une *définition* et d'un lieu, dans une « période d'intermédialité troublée⁷⁰ » : le cinéma, comme média, doit composer avec l'environnement intermédial contemporain (médias institutionnels et réseaux

⁶⁹ André Gaudreault et Philippe Marion citent à ce sujet un petit ouvrage méconnu, *Le Cinéma est mort. Vive le cinéma !*, signé Roger Boussinot (Paris, Denoël, 1967), qui évoque le bouleversement introduit par l'arrivée massive de la télévision : « Le bouleversement remonte aux années 50. À cette époque, chaque fois que l'on a installé un récepteur de télévision dans un foyer, on a annoncé la mort du cinéma » (*ibid.*, p. 91).

⁷⁰ Guillaume Soulez, « En guise de conclusion provisoire : du cinéma éclaté... au levain des médias : rapports de formes », dans Kira Kitsopanidou et Guillaume Soulez (dir.), *Le levain des médias. Forme, format, média*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 246.

médiatiques et sociaux) et les différentes dimensions que son medium peut recouvrir dans une exploration continue.

1.1.3 Le mouvement et la transparence : propriétés du cinéma ?

Les *images en mouvement* – cette formulation nous permet de désigner provisoirement le cinéma dans ses formes actuelles⁷¹, tout en nous appuyant sur l'une de ses principales propriétés – auraient alors étendu leur territoire et apparaîtraient sous d'autres traits. En outre, aux nouvelles formes « démocratiques » d'une technique de l'image mouvante en pleine mutation, nous pourrions ajouter la vaste expérimentation du mouvement que mettent en œuvre, au-delà du cinéma, la scène théâtrale dans ses métamorphoses, les différentes formes que revêt la performance, la peinture qui n'en finit pas depuis la Modernité d'interroger le cinétisme, ou encore les dispositifs artistiques qui déroulent sur plusieurs supports – de l'automate aux écrans – la notion même de mouvement, ce dernier ne semblant pas être le privilège du seul cinéma, ni des technologies des images en mouvement. La réponse de Luc Vancheri dans *Le cinéma, et après ?* offre ainsi une réflexion brève et pertinente sur le medium filmique, en remettant en cause le seul dispositif cinématographique comme territoire de l'image en mouvement pour lui préférer les différents « *cinématismes non exclusivement cinématographiques*⁷² » qui s'épanouissent avec d'autres techniques. Dès l'introduction de son propos, Vancheri sépare le mouvement du cinéma, le mouvement n'étant pas une quête exclusivement cinématographique et le cinématographe n'étant pas asservi à la seule quête du mouvement :

Non seulement l'imitation naturaliste du mouvement ne saurait définir toutes les possibilités cinématiques du cinéma, mais les pratiques artistiques sont aujourd'hui nombreuses à explorer des formes paradoxales de mouvement⁷³.

Si certains voient dans ces différentes formes cinétiques une menace pour le régime cinématographique, elles permettent d'en ouvrir le régime en émancipant le cinéma de sa seule définition technique ou encore en le déplaçant de sa zone de stabilité médiatique pour le faire entrer dans de nouveaux régimes formels. Ainsi, d'autres pratiques peuvent interroger l'animation et la durée en tant que telles, inscrites dans le corps et la matière,

⁷¹ La majorité des essais qui interrogent le statut du cinéma aujourd'hui utilise cette périphrase pour déjouer le flou définitionnel d'un cinéma modifié dans ses modalités de production et de diffusion.

⁷² Luc Vancheri, « Le cinéma après l'époque du cinéma », dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *op. cit.*, p. 19.

⁷³ *Ibid.*

comme modalités mêmes de l'apparaître du monde, sur la surface plane de l'écran et de la toile, ou au-delà d'une expression plastique en deux dimensions. La nature du réel, sa plasticité et sa mobilité, mais également sa médiatisation par la caméra et la pellicule cinématographique, sont interrogées précocement par Godard.

Que reste-t-il du cinéma ? nourrit également cette réflexion, en interrogeant l'autre versant nécessaire du mouvement, le temps, et nous permet, dès à présent de relativiser le caractère *a priori* conservateur du texte de Jacques Aumont. La réponse à l'interrogation qui fait le titre de cet essai, si elle s'oppose avec vigueur aux tentatives critiques de penser la modification-disparition du cinéma, n'en est pas moins stimulante et offre un juste prélude à notre réflexion, notamment dans son souci de vérifier la validité du terme même de *cinéma*, et corrélativement celui de *film*⁷⁴. Qu'en est-il de cet objet dont le vocable qui le désigne est toujours d'usage alors même que les mélanges d'images s'accélèrent et qu'il devient plus difficile de cerner la spécificité du film dont le seul dispositif de projection ne semble plus offrir une définition suffisante ? Reprenant l'interrogation de Raymond Bellour dans *L'Entre-Images*⁷⁵, Aumont présente les deux rivaux du cinéma : l'ordinateur qui englobe ce qu'a pu être l'invention de la télévision et livre un flux de plus en plus important d'images animées et le musée qui, sous la livrée respectable d'une institution assurément dévolue à l'art, peut compromettre le cinéma et le confondre avec de nouveaux dispositifs artistiques. C'est ainsi qu'Aumont commence par rechercher une définition provisoire du *film*. Partant d'un parallèle entre *La Corde* (1948) d'Alfred Hitchcock et *L'Arche russe* (2002) d'Alexandre Sokourov, tout en soulignant le soupçon que le deuxième film suscite quant à sa nature cinématographique, Aumont propose une réflexion sur la continuité, l'effet de transparence du plan long dans une relation presque réaliste avec la fluidité naturelle de l'objet filmé, vertu dont André Bazin faisait la propriété du cinéma et qui, selon certains puristes, serait comme mise à mal par le film du cinéaste russe qui privilégie la discontinuité des interventions numériques sur le film, un travail de retouche et de re-fabrication.

⁷⁴ Jacques Aumont ne s'arrête pas longuement sur la distinction entre films d'auteur et film commercial, il juge plus urgent d'interroger le cinéma dans sa globalité, comme un vocable utilisé dans le langage courant, indépendamment des hiérarchies et des degrés de valeur qui affectent la qualité des différents films. Il est intéressant toutefois de noter que l'industrie américaine du cinéma utilise le terme *movies* pour désigner les films à vocation commerciale et celui de *films* pour le cinéma dit d'auteur. L'existence même de cette dichotomie suggère que ce questionnement n'est pas épuisé Outre-Atlantique.

⁷⁵ « Le cinéma a eu, très tôt, à mi-course, alors même que parlant ou sonore il devenait vraiment lui-même, un ennemi intime, ou une amie « extime », dont son sort n'a plus été dissociable, plutôt pour le pire : la télévision. Il en a maintenant deux autres. L'ordinateur, cette magie vraiment intime, qui deviendra un autre nom pour la télévision, parce qu'il est beaucoup plus immense qu'elle et la dévore. L'autre ennemi, plus respectable, plus amical aussi, mais qui pourrait se montrer plus sournois, semble à jamais le musée. Le cinéma y devient, d'un côté, vraiment mais seulement un art ; de l'autre, il s'y métamorphose en dispositifs étrangers, incessamment renouvelés, où il disparaît à lui-même sous couvert de se réinventer sous d'autres noms » (Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, t. 1, *Photo. Cinéma, Vidéo*, Paris, la Différence, 2002, (nouvelle éd. revue et corrigée), p. 9.

Cette réflexion nous intéresse à deux titres. Tout d'abord Aumont conclut que cette discontinuité de la fabrique filmique n'altère en rien la qualité intrinsèquement cinématographique du métrage de Sokourov. Il rappelle ainsi que l'usage des nouvelles techniques de production d'images ne remet pas nécessairement en cause la valeur du film ni son intégrité générique. Le cinéma, loin d'être moribond, « continue d'être la référence positive et dernière – pour d'autres raisons que la peinture, mais pas si éloignées (des raisons esthétiques et éthiques)⁷⁶ ». Qui plus est, le rêve du film s'étirant dans le plan long qui en fait le sublime d'une rencontre avec l'idée même du cinéma ne nuit en rien au statut d'un film, quelle que soit son esthétique, celle du découpage, du montage ou du trucage, et s'inscrit dans une querelle contenue dans le territoire cinématographique entre les partisans de la durée du plan et les partisans du montage – dont Godard lui-même. En effet, rappelons que Godard, même s'il nuancera par la suite sa position de jeune frondeur, attaque directement le principal rédacteur des *Cahiers du cinéma*, André Bazin, dès son deuxième article publié dans cette même revue en 1952, intitulé « Défense et illustration du découpage classique⁷⁷ ». Le jeune critique cinéophile poursuivra cette défense de l'art de la coupe et du collage, quatre ans plus tard, avec le texte « Montage mon beau souci », qui s'oppose au « Montage interdit » de Bazin, dans un triptyque surtitré « A propos du montage » paru dans le numéro 65 des *Cahiers du cinéma*⁷⁸. Le cinéma le plus récent de Godard conserve certes ce parti pris théorique de jeunesse par une pratique filmique qui donne à lire des signes épars, éclats d'image, et qui renonce au réalisme du temps de la représentation pour lui préférer une poétique de la rupture et de la discontinuité, mais il procède également d'une nouvelle poétique du plan, comme puissance de saisie de la durée du réel, dans un travail du mouvement qui étend l'image dans la durée de la réflexion qu'elle propose, sous la forme de l'*image arrêtée*.

Loin de mettre en péril le cinéma comme *medium*, cette querelle, qui n'est pas une querelle sur les seuls dispositifs de perception, mais qui concerne la valeur esthétique du cinéma, en est le signe de la bonne santé, au sein d'un paysage multimédiatique. Le cinéma connaîtrait ainsi aujourd'hui une capacité d'absorption de nouvelles formes, sans pour autant sacrifier ses frontières qui en assurent la valeur pour Aumont qui, dans son texte, préfère sauver le *film* comme *œuvre*, que s'aventurer dans une analyse des *processus de*

⁷⁶ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, op. cit., p. 71-72.

⁷⁷ Jean-Luc Godard, « Défense et illustration du découpage classique », *Cahiers du cinéma*, n° 15, septembre 1952, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 80-84.

⁷⁸ Henri Colpi (« I. Dégradation d'un art : le montage »), Jean-Luc Godard (« II. Montage, mon beau souci ») et André Bazin (« III. Montage interdit ») confrontent leurs points de vue dans le numéro 65 des *Cahiers du cinéma* (« A propos du montage », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 26-41).

transformation internes au film, ferrailé par les nouvelles images en mouvement qui le convoitent – analyse qui pourrait conduire à une redéfinition du film de cinéma. Le texte d'Aumont a cependant le mérite d'une défense du *réalisme ontologique* du cinéma, même s'il prend parfois le parti de réduire – ce court essai est également un écrit d'humeur – les analyses qui ont pu être conduites sur les métamorphoses de l'image cinématographique, à des propos qui, par seul effet de mode, évaluent sans bon jugement les nouvelles images et leur pouvoir. Par ailleurs, Aumont admet une révolution créatorielle du cinéma qu'on ne peut ignorer et refuse de céder à un purisme formel qui condamnerait le cinéma contemporain et son format numérique à rejoindre toutes les images *a priori* dégradées des temps modernes. Un deuxième aspect de l'essai de Jacques Aumont retient notre attention, celui du « film qui se définit en termes spectatoriels⁷⁹ ». Aumont définit alors le cinéma dans la corporéité même du spectateur, dans l'attention que ce dernier porte au déroulé du film, dans l'intuition qu'il a, par ce même attrait immobile, d'assister à un film. Enfin, le spectateur expérimente la triple temporalité du film : la durée « cinématographique » de la séance, le temps « du monde diégétique » représenté à l'écran et le temps « sculpté, modelé⁸⁰ » du film. C'est cette expérience du temps par le spectateur qui serait la propriété presque naturelle du film, dans la lignée de la pensée du cinéma qui a dominé le XX^{ème} siècle et qui trouve son plein développement dans l'œuvre philosophique sur le cinéma de Gilles Deleuze⁸¹, lecteur d'Henri Bergson. Le réalisme ontologique du cinéma devient réalisme phénoménologique. Le temps resterait l'essence même du cinéma, quel que soit son degré d'apparition : le temps du dispositif même de la projection de film ; le temps représenté sur le plan diégétique ; ou encore celui de la matière de film – le plus passionnant –, son rythme et son flux, troisième et dernier aspect de la temporalité du cinéma, qui occupe principalement Godard dans sa fabrique filmique et la réflexion qu'il mène sur le septième art. Cet accord sur la nature temporelle de l'exception cinématographique permet provisoirement d'arrêter la dispersion qui condamne le cinéma contemporain, mais ouvre un autre champ qui nous occupera plus tard, celui d'une dimension philosophique et plastique du cinéma, qui en fait une technique au service de l'*en-dehors* cinématographique, dans une hybridation critique avec différentes formes audiovisuelles médiatiques.

⁷⁹ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁸¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, et *L'Image-temps*, *op. cit.*.

1.1.4 Ironie de l'histoire : la mort du couple « Cinéma-Godard » ?

Il y va d'une certaine ironie de l'histoire lorsque l'on observe Godard, comme enchaîné au destin du cinéma, celui d'une fin *nécessaire* que le cinéaste lui-même a démontrée par les images et le discours qui sous-tendent les *Histoire(s) du cinéma*, une œuvre où le créateur semble se fondre avec le cinéma lui-même, formant un être à deux têtes, un étrange Janus déplorant la fin de son existence, la célébrant, même si le mot déplaît à Godard⁸², dans une messe d'inhumation. *Histoire(s) du cinéma*, essai filmique élaboré au milieu des années 1980 et achevé en 1998, recompose en huit chapitres audiovisuels les images et les sons du passé et du présent. Ce montage intense et exigeant de fragments iconiques, sonores et discursifs, extraits d'un musée imaginaire, esthétique, livresque, cinématographique, communicationnel, médiatique, archivistique, dont Godard dévoile les différentes pièces maîtresses, propose au spectateur de repenser l'histoire du XXe siècle par la technique qui l'a appareillé, le Cinéma, tout en pensant la vie, la mort et la renaissance du septième art, par l'histoire de ses mutations, de ses manquements et de ses échecs. *Histoire(s) du cinéma* prend la forme d'une ample symphonie des arts d'hier et d'aujourd'hui. Cette œuvre condamne tout en la magnifiant et en la ressuscitant une invention technique et artistique qui persiste dans le présent et offre des possibilités à explorer pour sauver le monde d'un désastre annoncé, celui d'un plein assentiment au régime du visuel. En effet, cette mélodie funèbre, énoncée par un cinéaste en deuil d'une invention qui n'aurait su rester fidèle à ce qu'elle promettait dans l'exercice de l'art et de la pensée, prospérant dans l'inversion même de son devoir être, est élaborée selon une pratique de la reproduction et du collage vidéographique riche de perspectives esthétiques et politiques. *Histoire(s) du cinéma* intronise ainsi un nouveau *régime esthétique et politique* du cinéma de Jean-Luc Godard, commencé dès les années 1970 et arrivé à pleine maturation dans les années 1990, et se situe au centre de cette thèse, mais également au centre de la filmographie godardienne, comme un laboratoire pour repenser le cinéma par sa pratique même et sa puissance première : le montage. C'est pourquoi nous utiliserons à plusieurs reprises les *Histoire(s) du cinéma* et les textes qui les commentent, comme une vaste installation qui permet à Jean-Luc Godard de devenir juge et partie du procès qu'il intente contre un art cinématographique qu'il juge moribond et qui aurait manqué sa vocation de puissance de saisie du réel, mais également comme une expérience passionnée, élaborée en parallèle de longs métrages projetés en salle

⁸² « ... célébrer – que le mot est rudimentaire, qu'il est orgueilleux, qu'il est inutile » (Jean-Luc Godard, « Lettre à une amie allemande », Lettre datée du 15 février 1995, dans Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 345).

ou diffusés à la télévision, avant que progressivement la frontière entre *Histoire(s) du cinéma* et les métrages godardiens ne perde toute herméticité.

Cette *expérience* des *Histoire(s)* permet de relancer la création audio-visuelle vers de nouvelles configurations esthétiques et techniques, qui ne se résument pas à un simple jeu de signifiants plastiques et linguistiques, qui ne s'écrivent pas selon la règle d'un un coq-à-l'âne permanent produisant une œuvre démontrant toute vanité de l'acte créatif, mais qui proposent une praxis engageant une conscience aiguë du *devoir-être* et du *devoir-faire* qui fondent l'acte de filmer : révolutionner l'ordre du réel. Les *Histoire(s) du cinéma* possèdent donc une double ambition ou autorisent une « double lecture ». Godard y fait dans un premier temps figure de *classique* dans la querelle sur les métamorphoses du cinéma, en prenant le parti de la disparition du cinéma, et en faisant mine d'abandonner le spectateur, contraint d'imaginer seul les possibilités, *a priori* utopiques, de sa renaissance. Cette mort du cinéma aime les *Histoire(s)* et autorise Jacques Aumont à développer la puissante image du « complexe d'Œdipe » qui se révélerait au sein de ce film-essai, comme source d'une pensée du montage propre à Godard : le désir d'image produit nécessairement le manque de cette dernière et trouve son motif dans sa perpétuelle disparition. Le cinéma fait ainsi comme disparaître une seconde fois le cinéma, dans un mouvement nostalgique. La mélancolie habite le discours et l'œuvre de Godard dans les années 1990, mais produit les conditions d'une réinvention du médium filmique. Par ailleurs, ce n'est pas uniquement le cinéma qui sort exsangue du siècle dernier, mais également toutes les formes de création artistique qui auraient épuisé leur pouvoir au milieu du XXe siècle, césure funèbre des arts et de celui même qu'ils ont enfanté, le cinéma. Une autre mort se profile, celle du cinéaste même, qui observe le cinéma tout à la fois dans sa longue durée, presque objective, et en fonction d'une chronologie intime.

1.2 RÉCEPTION AMBIVALENTE DU CINÉMA DE GODARD

Il ne s'agit pourtant pas du seul hasard d'un destin similaire qui autorise la longue scansion des *Histoire(s)* sous la forme d'une prosopopée du Cinéma qui s'adresse à nous à travers la voix de Jean-Luc Godard, dont le destin ne ferait plus qu'un avec l'art cinématographique, mais certainement d'un même symptôme qui amène certains critiques à rendre historiques le cinéma et Godard, dans un seul mouvement, mais aussi Godard lui-même à se lier au destin inquiet du cinéma. Le principal exégète de l'œuvre de Jean-Luc Godard, Alain Bergala, déplore ainsi le retranchement du cinéaste dans un dialogue solitaire

pris au piège de l'histoire de la fin d'un art : « Depuis une dizaine d'années, j'ai le sentiment que Godard, au lieu de s'adresser à ses contemporains, s'adresse imaginairement aux morts⁸³. » C'est pourquoi, avant d'aborder les transformations de l'image cinématographique selon Godard, nous interrogeons la présence du cinéaste dans le discours actuel sur le cinéma et donc sa réception médiatique et critique. Godard serait-il également menacé de disparaître ?

1.2.1 Réception des films de Godard (1) : *Adieu au langage* (2014)

La projection en 2014 au 67^{ème} Festival de Cannes de l'avant-dernier film de Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, sélectionné en compétition officielle et récompensé par le prix du jury qu'il partage avec *Mommy* de Xavier Dolan, rappelle combien cette interrogation est toujours d'actualité, en signalant paradoxalement l'éloignement de Godard et son renoncement à toute forme de communauté immédiate avec son public. La radicalité godardienne – de son œuvre comme de son *attitude* – a de nouveau provoqué les foudres d'une certaine critique, celles-là même qui crèvent le ciel de chaque retour de Godard dans l'actualité, mais aussi son corollaire, la « défense et illustration » résistante du cinéaste, comme s'il fallait sauver Godard et avec lui un certain cinéma qui n'est plus. La brève évocation par Isabelle Regnier dans un article paru dans le journal *Le Monde*, des réactions de la salle au premier effet 3D du film de Godard, entre « salve d'applaudissements⁸⁴ » et « éclats de rire⁸⁵ », synthétise parfaitement la réception ambivalente des films du cinéaste. Franck Nouchi rappelle à cette occasion la duplicité presque marivaudienne, *la double méprise*, qui s'insinue dans la relation de Godard et du Festival de Cannes, significative du lien paradoxal noué entre le cinéaste et son public. D'une part, « la profession du cinéma n'aime pas vraiment Godard⁸⁶ », d'autre part, comme en convient Thierry Frémaux, Godard à Cannes « c'est d'abord et avant tout le grand spectacle de ses conférences de presse⁸⁷ ». Godard décevra volontairement cette attente en envoyant une « Lettre filmée », intitulée *Khan Khanne – Sélection Naturelle*, court-métrage de montage vidéographique adressé à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, en lieu et place de sa présence. L'absence de Godard, ou sa présence *in absentia* par le biais d'une lettre cinématographique, nourrit également

⁸³ Alain Bergala, « L'Ange de l'Histoire », Texte adapté d'une conférence prononcée à la Galerie nationale du Jeu de Paume, le 16 décembre 1997, à l'occasion d'une rétrospective consacrée aux films-essais de Godard, dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 227.

⁸⁴ Isabelle Regnier, « "Adieu au langage". Godard n'est pas venu dire qu'il s'en va », *Le Monde*, le 22 mai 2014.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Franck Nouchi, « Godard, tout un festival », *Le Monde*, le 15 mai 2014.

⁸⁷ Propos cités par Franck Nouchi (*ibid.*).

l'image d'un cinéaste misanthrope, ayant choisi un isolement médiatique volontaire, qui trouverait son équivalent esthétique dans un cinéma de plus en plus exigeant et hermétique, détourné du système cinématographique et de son enjeu spectaculaire, qui est aussi un enjeu économique. Cet événement permet néanmoins un retour indirect sur la scène médiatique de Jean-Luc Godard le temps de la durée du Festival après un silence quasiment ininterrompu depuis 2010, année de la diffusion en salle de *Film Socialisme*. La lecture des réactions de la presse au dernier film de Godard signale une opposition invariable et permanente autour de deux pôles interprétatifs, qui nourrissent les images et le lexique des critiques qui prennent la plume le jour de la projection cannoise d'*Adieu au langage*, qui est également celui de sa sortie en salle, le 21 mai 2014.

(1) *Le premier pôle est celui du non-sens* : images et paroles brouillées ou absconses pour les uns ; inventivité, prouesse technique et reformulation volontaire du seul langage humain, impuissant à nommer l'indicible, pour les autres. Imposture artistique pour les premiers, réinvention du verbe cinématographique pour les seconds. Comme le veut sa tradition critique conservatrice, *Le Figaro* attaque le film de Godard sur l'opacité et l'inintelligibilité de ce qui ne serait qu'« élucubrations d'un cerveau brouillon », « fatras d'image » et « salmigondis de sons⁸⁸ ». Les défenseurs de Godard admettent cette fermeture du sens : « le spectateur croit saisir un sens, entrevoir des vérités fulgurantes⁸⁹ », « le sens du film est toujours incertain⁹⁰ ». Mais louent le montage godardien et les faux-raccords dans un « film [qui] joue sans cesse des interruptions⁹¹. » A défaut de lisibilité, le film de Godard ferait preuve d'une fécondité et d'une créativité esthétiques pour donner à percevoir un monde de plus en plus chaotique, relevant de l'indicible, dans un film « souvent plus inventif que ce qu'on a l'habitude de voir⁹² », où « la fiction, comme d'habitude, est fragmentée en dizaine d'éclats, vermeils, orangés et bleus⁹³. » Dans *L'Express*, Thomas Baurez utilise un lexique proche de la ligne éditoriale des *Inrockuptibles* et de Serge Kaganski qui la représente dans le traitement journalistique et critique de la rubrique « Cinéma » qui lui est confiée en 1995 : un regard cinéophile, soucieux de capter le style des temps actuels et les formes d'un art cinématique les plus contemporaines. C'est ce que signale par ailleurs le sous-titre « Le news culturel » que choisit en 2006 le journal *Les Inrockuptibles*, allié et complice de Godard, lors même que le cinéaste refuse aujourd'hui les entretiens proposés par *Les*

⁸⁸ Éric Neuhoff, « Godard vieux cabot », *Le Figaro*, le 22 mai 2014.

⁸⁹ David Fontaine, « Adieu au langage (salut au silence ?) », *Le Canard enchaîné*, le 28 mai 2014.

⁹⁰ Serge Kaganski, « Adieu au langage de Jean-Luc Godard », *Les Inrockuptibles*, le 21 mai 2014.

⁹¹ David Fontaine, *op. cit.*

⁹² Jacques Morice, « "Adieu au langage". Jean-Luc Godard. La poétique technologique de Godard fonctionne encore », *Télérama*, le 21 mai 2014.

⁹³ Gérard Lefort et Olivier Séguret, « Godard. Chapitre », *Libération*, le 22 mai 2014.

Cahiers du cinéma. Thomas Baurez opte pour un Godard ambivalent, qui poursuivrait une esthétique de la radicalité, en résonance avec les mouvements de culture *underground* qui se développent dans les années 1970 et 1980, et irriterait ainsi avec une certaine insolence le spectateur :

On rit du côté punk de cette entreprise qui élève tout à la fois le génie et les limites d'un art qui s'échine à raconter l'inexplicable et l'inexpliqué. Cela n'empêche pas bien sûr la saturation et l'épuisement. Beau et con à la fois, en somme⁹⁴ !

Il nous semble intéressant d'induire de ces premières réactions deux constats. Tout d'abord, la presse qui plaide pour le film de Godard, renonce elle-même à la transparence discursive des films du cinéaste, comme un fait désormais acquis. Le constat de l'obscurité du sens devient une prétention obligée de la réception médiatique, comme le signifie Christophe Kantcheff⁹⁵ dans l'hebdomadaire *Politis*, lorsqu'il caractérise la langue de Godard de « langue cinématographique à nulle autre pareille, inédite et peut-être, parfois, indicible (les autres disent « illisible »)⁹⁶. » Par ailleurs, la défense de Godard s'inscrit dans la lignée de ce que fut le succès de la Nouvelle Vague et devient donc la réhabilitation d'un gardien du cinéma d'hier, jugé en son temps comme profondément novateur. Les références au fameux « faux-raccord » d'*À bout de souffle* (1960) sont ainsi avancées pour justifier la discontinuité de son cinéma le plus récent et la référence au Godard des années 1960 nourrit le discours médiatique, quand ce dernier choisit pour désigner le cinéaste la périphrase du « maître de la Nouvelle Vague⁹⁷. » Réception souvent élogieuse de Godard par la critique cinéophile, dans les revues institutionnelles comme dans les grands quotidiens, mais admiration parfois piégée par l'histoire du cinéaste, ses commencements à l'ombre des pères spirituels de la génération des Jeunes Turcs, André Bazin et Maurice Schérer, loin de la posture actuelle du cinéaste, aujourd'hui en retrait des institutions médiatique et cinématographique, absorbé par une expérimentation solitaire dont témoigne sa volontaire absence du Festival de Cannes. Qui plus est, la critique cinéophile actuelle, phénomène somme toute marginal de la presse

⁹⁴ Tomas Baurez, « "Adieu au langage" » de Jean-Luc Godard. Aussi génial qu'épuisant », *L'Express*, le 21 mai 2014.

⁹⁵ Christophe Kantcheff est l'un des très rares journalistes que Godard accepte comme interlocuteur pour présenter l'exposition qu'il a entrepris au Centre Pompidou, à l'initiative de Dominique Païni, qui sortira par ailleurs meurtri de cette mésaventure muséale. Alors même que le cinéaste refuse le projet d'édition d'un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* sur son exposition, il se fait le cicérone de Christophe Kantcheff, puis de Philippe Lançon du journal *Libération*, dans la galerie sud de Beaubourg, occupée par l'installation godardienne. On retrouve ces entretiens dans le film d'Alain Fleischer, *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (2007).

⁹⁶ Christophe Kantcheff, « "Adieu au langage", de Jean-Luc Godard. Un film qui a du chien », *Politis*, le 29 mai 2014.

⁹⁷ Jacques Drillon, « Jean-Luc Godard. L'amour en 3D », *Le Nouvel Observateur*, le 22 mai 2014.

écrite, ne peut que plaider pour un « Godard » qui symbolise les années de la Nouvelle Vague, où ciné-clubs et revues s'engageaient dans une bataille passionnée pour le cinéma dans les années 1950 et 1960⁹⁸. La critique s'inscrit dans une nécessaire déférence à l'égard de ce qu'a été la puissance de plume des jeunes cinéphiles des *Cahiers du cinéma* et de la *Gazette du cinéma*, et donc d'un cinéaste qui en est aujourd'hui un des derniers représentants vivants – le duo Truffaut-Godard, malgré la relation conflictuelle sur laquelle il s'est achevé, reste un symbole d'un cinéma qui a su bousculer la tradition et créer un geste filmique à l'inventivité unique, dont Godard serait le survivant et le témoin. Une certaine critique divorce donc sans hésitation du très faible succès public des films de Godard et des réticences des spectateurs d'*Adieu au langage*, dont « beaucoup écarquilleront les yeux devant cette nouvelle manifestation de l'ermite franco-helvète⁹⁹ ». Défendre Godard serait secourir un « homme qui a donné sa vie au cinéma¹⁰⁰. » La presse s'aventure même à pasticher l'opacité du langage et les jeux de mots godardiens, jusqu'à mimer dans une ironie admirative la révolution formelle du cinéma de Godard : « 3D, disent-ils ? Danger, Divination, Détermination¹⁰¹ ». Le premier paragraphe de la critique enthousiaste de Serge Kaganski reproduit ainsi avec jubilation ce qui serait quasiment un « effet Godard » ou une marque de fabrique :

Pour être conforme au titre et à la forme du nouveau film de Jean-Luc Godard, cette critique pourrait s'écrire ainsi : « On l'attendait avec impatience et ce nouvel assaut de Jean-L...pffffuuuuuuuuuu... crrrrrrrrrr... couple se déchire/nature élégiaque/laclémanlaclémanlacléman... la clé ment... ouahouahouah (aboiments), le chien philosophe erre dans la forêt que les IndiensBeethovenHitlerFreudCOURT/COURTCIRCUIT/COURTMETRAGE/COURBET/cutcutcut cutcut¹⁰²... »

Dans cette défense résistante d'une forme plastique déroutante pour le spectateur, reste également la beauté de l'image qui vient comme pardonner la volontaire déconstruction formelle de celui qui « [sublime] les images surtout. En les rendant littéralement, subliminales¹⁰³ » et propose un « résultat [...] magnifique et parfois sublime¹⁰⁴ ». La

⁹⁸ C'est ainsi que le Festival de Cannes, pour la seconde fois, rend hommage cette année au cinéaste de la Nouvelle Vague avec comme choix d'affiche le baiser de Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans *Pierrot le fou* (1965) pour sa 71^{ème} édition. En 2016, lors de la 69^{ème} édition du Festival, c'était la silhouette de Michel Piccoli montant les marches de la villa Malaparte pour faire ses adieux à Fritz Lang dans *Le Mépris* (1963) qui en avait inspiré la conception.

⁹⁹ Serge Kaganski, *op. cit.*

¹⁰⁰ Isabelle Regnier, *op. cit.*

¹⁰¹ Jacques Drillon, *op. cit.*

¹⁰² Serge Kaganski, *op. cit.*

¹⁰³ Isabelle Regnier, *op. cit.*

¹⁰⁴ Gérard Lefort et Olivier Séguret, *op. cit.*

puissance picturale de Godard, le « grand coloriste¹⁰⁵ » qu'intronise Gilles Deleuze dans le deuxième tome de son œuvre philosophique sur le cinéma, *L'image-temps*, rencontre le collage et la discontinuité à l'œuvre, exercice poétique défendu avec passion par Louis Aragon, qui imposait en 1965 son autorité d'auteur et d'intellectuel à l'encontre des détracteurs de Godard, dans son fameux article paru en Une des *Lettres Françaises*. Godard est celui qu'on « accueille comme Delacroix¹⁰⁶ » : Louis Aragon, dans sa défense et illustration du cinéaste, s'inscrit ainsi dans l'héritage de Charles Baudelaire qui avait clamé le génie de l'artiste romantique outrageusement exposé à la virulence des critiques et des visiteurs des premiers salons officiels. Le talent plastique d'*À bout de souffle*, nouveau *Sardanapale*, tient à ce « que les collages ne sont pas des illustrations du film, qu'ils sont le film même¹⁰⁷. » Les fondements d'une lecture duchampienne et néo-pop de Godard sont posés dès ce texte du poète engagé. Cette facture esthétique, relevant à la fois de la révolution picturale romantique et de la discontinuité moderne, est ainsi actualisée et reprise dans la critique du journal *Libération* :

Mais c'est plutôt en peintre moderne (Nicolas de Staël à la volée) qu'il faut envisager Godard face au défi du relief et aux disciplines qui s'imposent : dessiner un motif parfaitement classique sur la toile, avant de le brouiller en y projetant du sable, en faisant péter ou dégouliner les couleurs, en accusant les perspectives, en soulignant les jointures, en saturant les prises sonores et en barbouillant de merde, s'il le faut, les angles trop nets de la conversation.¹⁰⁸

Godard devient alors sous la plume de Gérard Lefort et Olivier Séguret un Nicolas de Staël déréalissant le dessin classique, purifiant la langue, rehaussant le réel, jusqu'à en révéler paradoxalement et contradictoirement les contours invisibles à l'œil nu, les saturer, les trivialisier et les brouiller dans un geste proche du *dripping* intronisé par Jackson Pollock. Serge Kaganski s'inscrit également dans l'ombre d'Aragon, dont les formules sont relues et corrigées à l'aune de l'époque actuelle, avec une attention toute singulière aux différentes manifestations plastiques des expressions artistiques postmodernes : « si le sens du film est toujours incertain, sa forme est toujours aussi créative et fascinante, équivalent ciné des *cut-up* burroughiens ou des collages-ruptures du rap¹⁰⁹. »

¹⁰⁵ « Si Godard est un grand coloriste, c'est parce qu'il se sert des couleurs comme de grands genres individuéés dans lesquels se réfléchit l'image » (Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 243).

¹⁰⁶ Louis Aragon, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les Lettres françaises*, n°1096, 9 septembre 1965, p.1.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.8.

¹⁰⁸ Gérard Lefort et Olivier Séguret, *op. cit.*

¹⁰⁹ Serge Kaganski, *op. cit.*

(2) *Le second pôle* de la réception du film de Godard est celui *de l'irrévérence à l'égard du spectateur même* : mépris et imposture d'un cinéma qui malmène le spectateur pour les uns ; inconfort recherché et invitation à la participation active du spectateur, bousculé dans ses habitudes, pour les autres. Jean-Luc Nancy crée un néologisme pour décrire son expérience de jeune spectateur du film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais en 1959 et illustre parfaitement la dichotomie des deux figures de spectateurs qui s'opposent dans leur relation au cinéma : le cinéphile et le *cinéfile*. Le spectateur cinéphile, confronté à une disjonction du montage, regarde d'un œil savant la trouée du film dont il sait qu'elle est encore une image, quand le cinéfile pousse un cri devant ce qu'il considère comme l'interruption du « fil » narratif et du défilement des images selon une syntaxe qui respectait jusque là l'illusion du spectacle et l'attente d'une « ration d'émotion, de plaisir, de cent minutes passées à les sentir passer¹¹⁰. » Or la cinéfile avec un « f », nous dit Nancy, ne doit pas être liquidée par une cinéphilie distanciée qui aurait oublié sa fonction première : représenter le mouvement et le temps par le biais d'un montage qui inviterait le spectateur à s'émouvoir sans distance d'un film articulé à son existence, qui file le lien de vues filmiques et forment une trame narrative et esthétique, dans le souci d'une expérience commune et authentique de l'intuition du mouvement (« le cinéfile pleure, tandis que le cinéphile note qu'il pleure¹¹¹ »). Ainsi, le cinéfile serait malmené dans le cinéma de Jean-Luc Godard, il serait *a priori* l'antithèse du spectateur godardien, ce qui autorise le journal *Metronews* à une violente attaque du cinéma cinéphile de Godard et de son ébranlement du sens pour un spectateur qui n'aurait pas un œil averti : « son montage épileptique et ses variations sonores assassines n'arrangent par ailleurs rien à l'affaire¹¹². Au lieu de nous éclairer sur les messages cachés et abscons, ils ne font que parasiter la lecture de cette expérimentation prétentieuse¹¹³. » Nous sommes bien sûr très loin du propos de Nancy qui évoque son propre conflit – sa double identité de cinéphile et cinéfile – et propose, après son récit allégorique, une définition de la nature même du flux cinématographique. Ce qui est en jeu dans le cinéma, par-delà l'interruption du fil du film par le regard savant de l'amateur de cette suspension, c'est sa double appartenance aux arts de la représentation visuelle, et aux arts de l'événement et de la domestication du temps, comme la musique : ces deux sources, ontologiquement différentes, produisent, en un temps qui est celui de la conquête pour chacun des arts de leur autonomie, cette déflagration, où l'on voit se heurter mais aussi se

¹¹⁰Jean-Luc Nancy, « Cinéfile et cinémonde » *Trafic*, n° 59, mai 2004, p. 183.

¹¹¹*Ibid.*, p. 189.

¹¹² Nous reviendrons bien sûr sur la discontinuité du cinéma de Godard et la relation au temps qui relie les plans de son œuvre filmique. C'est un aspect central de cette thèse et ce « préjugé » est loin d'être établi.

¹¹³ « "Adieu au langage" : l'impitoyable purge de Jean-Luc Godard », *Metronews*, le 21 mai 2014.

conjuguer magiquement, dans le grand cinéma parfois, les arts de la représentation du visible qui se portent à l'extrême de leur condition, avec la toile blanche ou l'écran noir, et les arts de l'événement — de Mallarmé à Cage et ses silences, en passant par la littérature blanche — où les torsions du diégétique basculent dans le non-sens du « plus rien n'arrive ». Toutefois, se révèle dans cette réception conflictuelle ce qui nourrit la condamnation du cinéma godardien : un élitisme recherché aux dépens de la satisfaction du spectateur. Les partisans mêmes de Godard reconnaissent qu'« il y a de la misanthropie, comme toujours chez Godard. Il y a de la cruauté, y compris envers le spectateur.¹¹⁴ » *Le Figaro*, maniant l'ironie, fait du spectateur presque unique de Godard une « courageuse vestale¹¹⁵ » qui lance un « Godard forever¹¹⁶ » au début de la projection cannoise, alors que la critique de la revue *Positif*, citadelle des anti-godardiens¹¹⁷, est sans appel : « *Adieu au langage* est un foutage de gueule XXL, une arnaque, un pied de nez ultime¹¹⁸. »

1.2.2 Réception des films de Godard (2) : les années 1960-1970

Cette querelle autour du cinéma de Jean-Luc Godard n'est pas neuve. Les dossiers de coupures de presse rassemblées par Georges Sadoul conservés aux archives de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française à Paris, rappellent la profusion des articles et interviews qui paraissent sur le cinéaste jusqu'aux débuts du couple filmique « Godard-Gorin » dans les années 1970. Une coupure de la rubrique « Spectacles » du *Monde*, intitulée « Pour ou contre "Pierrot le Fou" de Jean-Luc Godard »¹¹⁹, fait une synthèse des réactions contradictoires de la presse en 1965 et de ce qui était déjà présenté comme « l'éternelle querelle¹²⁰ » autour du cinéaste de la Nouvelle Vague. Louis Chauvet dans *Le Figaro*, « n'aime pas du tout *Pierrot le Fou* », il poursuit : « je l'ai dit à l'occasion de la Mostra de Venise. Je maintiens cette affirmation¹²¹... » Cependant, Michel Cournot dans *Le Nouvel Observateur* s'exclame : « cinéma, comme tu as su nous comprendre, nous prendre, beau cinéma tant aimé, tout chantant, tout illuminé¹²² ». En 1965, *Pierrot le fou* est un film

¹¹⁴ Isabelle Regnier, *op. cit.*

¹¹⁵ Éric Neuhoff, *op. cit.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Rappelons par exemple le constat critique de Robert Benayoun dans la revue *Positif* en 1962 : « Godard représente la plus pénible régression du cinéma français vers l'analphabétisme intellectuel et le bluff plastique » (Robert Benayoun, « Godard », *Positif*, n° 46, 1962, p. 27).

¹¹⁸ Grégory Valens, « Adieu au langage », *Positif*, n° 641-642, juillet-août 2014, p. 121.

¹¹⁹ « Pour ou contre "Pierrot le Fou" de Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 1965, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

perçu tout ensemble comme « déconcertant, irritant, étonnant, provoquant, amusant, idiot, neuf, rarement ennuyeux¹²³ » – énumération des vertus et des vices du cinéma godardien par Michel Duran dans *Le Canard enchaîné*. « Beau et con à la fois, en somme¹²⁴ ! » citions-nous plus haut au sujet d'*Adieu au langage*. De 1965 à 2014, si les spectateurs ont fui les films du cinéaste et que l'ampleur médiatique du phénomène Godard est sans comparaison aucune, le même paradoxe est relevé, entre sentiment d'imposture et intuition d'un génie artistique. C'est ainsi que Georges Sadoul conserve et annote le texte de Jean Delmas, paru dans la revue *Jeune cinéma* en 1965, qui signale déjà une vision sceptique et ironique du succès de Godard dans un titre significatif « Godard et ses fans »¹²⁵, mais également la revue *Miroir du cinéma*, qui consacre la même année un numéro spécial à ce qui est dès lors perçu comme une imposture godardienne. Il s'agit alors de réagir au film *Alphaville*, long métrage de Godard récompensé par l'Ours d'or du Festival international de Berlin en 1965, dont Sadoul admire « [le] vent folie, [le] délire lyrique, [la] gratuité motivée, [l']immoralisme très moral, [l']humour sinistre, [la] grande gaîté, prête (*sic*) à vous faire pleurer des larmes de sang¹²⁶. » Titré « Godard ne passera pas », ce numéro est le premier pamphlet anti-godardien à paraître, avec le souci de développer sur le cinéma de Godard une étude, certes négative et acerbe, mais néanmoins documentée et très sérieuse, que ce soit par la longueur des articles qui la composent ou par leur appareil critique. L'article d'ouverture, jouant dans son intitulé de l'antiphrase ironique, « Jean Luc à la recherche de l'humain », signé Bobette Liszek et Gérard Gozlan, attaque un cinéaste compromis selon eux avec une forme de fascisme littéraire et intellectuel : « Contre l'auteur d'ALPHAVILLE, il s'agit aujourd'hui plus que jamais, de se vouloir RESPONSABLES¹²⁷. » Les formules choisies pour les intertitres qui le structurent sont virulentes : « La pacotille¹²⁸ », « L'avenir c'est le passé¹²⁹ », « Le terroriste¹³⁰ », ou encore « Le boniment¹³¹ ». Ce numéro spécial, également conservé par François Truffaut¹³², passe entre les mains des partisans comme des détracteurs de Godard.

¹²³ « Pour ou contre "Pierrot le Fou" de Jean-Luc Godard », *Le Monde*, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹²⁴ Thomas Baurez, *op. cit.*

¹²⁵ Jean Delmas, « Godard et ses fans », *Jeune cinéma*, n° 7, mai 1965, p. 7-9, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹²⁶ Notes manuscrites de Georges Sadoul sur *Alphaville* (1965) et *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹²⁷ Gérard Gozlan et Bobette Liszek, « Jean Luc à la recherche de l'humain », *Godard ne passera pas, Miroir du cinéma*, numéro spécial, n° 12-13, 1965, p. 17, dans Dossier d'archives, « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 15.

¹³² Cf. Dossier d'archives « Documentation sur Jean-Luc Godard », 1959-1983, Fonds François Truffaut, La

Conséquence immédiate : deux ans plus tard, paraît le premier ouvrage collectif et universitaire sur le cinéma de Godard, défendu et apprécié pour son inventivité formelle et sa remise en question de la narration filmique. Michel Estève dirige ainsi un premier volet d'études critiques sur le cinéma de Godard, *Jean-Luc Godard 1. Au-delà du récit*, qui paraît en 1967¹³³. Aujourd'hui, ce double sentiment persiste et trouve une forme d'échappatoire dans la figure d'un Godard, cinéaste devenu classique, appartenant au passé, auquel par ailleurs la Nouvelle Vague a été réduite par les vagues cinématographiques qui l'ont suivie. D'aucuns ont vu dans le cinéma militant de Godard dans les années 1970, cinéma volontairement marginal, coupé de l'institution traditionnelle du film, comme de son spectateur, le début d'un désenchantement de l'œuvre godardienne qui depuis n'aurait jamais retrouvé « le souffle » d'un premier cinéma qui réconciliait réception critique et succès populaire – nous nous autorisons le jeu de mots qui fait le titre d'un article dénonçant ce qui est perçu comme une imposture godardienne¹³⁴. Son troisième « premier film¹³⁵ », selon les mots de Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, a certes marqué le retour du cinéaste en 1979 dans le régime traditionnel du cinéma, mais très vite le discours de Godard – nous l'avons dit, c'est souvent ce que l'on retient de ses films aujourd'hui, comme si leur bande-son l'emportait sur les images mêmes – serait abscons et vide de sens, preuve en est la réception critique des derniers films de Godard qui reformule ce reproche, loin d'être nouveau. Toutefois, ses premières œuvres filmiques jusqu'à l'extrême limite de *La Chinoise* en 1967 sont parfois sauvées de cette condamnation comme les preuves d'un savoir-faire délibérément abandonné, même si Godard divisait déjà dans les années 1960, devenant presque un sujet de discorde à la mode.

1.2.3 De *La Chinoise* (1967) à *Tout va bien* (1972) : exit Godard ?

Exit Godard ? La fin des années 1960 marque une rupture radicale dans la présence médiatique de Godard et le succès, certes aléatoire, de ses films. Antoine de Baecque dans sa biographie du cinéaste définit l'année 1967 comme le point d'orgue de l'audience de Godard et des réactions contradictoires qu'il suscite¹³⁶. Alors qu'entre 1966 et 1967 quatre

Cinémathèque française, Paris.

¹³³ Michel Estève (dir.), *Jean-Luc Godard*, t.1, *Au-delà du récit*, Paris, Modernes, 1967. Ce texte sera repris dans le numéro 57-61 de la collection *Études cinématographiques* en 1983 et complété par un second volume dirigé par Marc Cerisuelo en 1993 (*Jean-Luc Godard*, t. 2, *Au-delà de l'image, Études cinématographiques*, n° 104-202, Paris, Lettres Modernes, 1993).

¹³⁴ Eric Libiot, « Jean-Luc Godard à bout de souffle », *L'Express*, 28 mai 2014.

¹³⁵ Propos cités dans Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 769.

¹³⁶ Nous nous appuyons sur les pages de la biographie de Jean-Luc Godard d'Antoine de Baecque où est décrite avec justesse et précision la réception du film *La Chinoise* en France dans le chapitre intitulé « Un homme

films de Godard sortent sur les écrans¹³⁷, les portraits du cinéaste, les entretiens publiés dans la presse, mais également les interviews radiophoniques et audiovisuelles, s'enchaînent jusqu'à faire de Jean-Luc Godard une des figures artistiques et intellectuelles les plus paradoxales et les plus intrigantes de l'année. Des émissions lui sont dévolues comme celle, produite par Georges Gaudu et réalisée par Éric Rohmer, *Civilisation : l'homme et les images*, diffusée à la télévision en 1967, qui fait dialoguer Jean-Luc Godard, René Clair et Jean Rouch. Le mariage de Godard et d'Anne Wiazemsky, la petite-fille de François Mauriac, à la fin du mois de juillet 1967 et la présence médiatique du couple lors de la projection du film *La Chinoise*, au Festival d'Avignon, produisent un emballement des médias pour une personnalité qui divise, mais passionne. C'est également l'année d'un lien de plus en plus distendu et ambivalent de Godard avec le public de ses films et la médiatisation, perçue comme excessive par le cinéaste, de sa propre personnalité. Maurice Béjart et Jean-Luc Godard se partagent la vedette au XXI^{ème} Festival d'Avignon : leur double présence signale non seulement le désir du Festival d'Avignon d'ouvrir sa programmation théâtrale à la création artistique sous toutes ses formes, mais également celui qui porte Godard vers de nouvelles formes de projection de ses films, dans un espace de réception qui n'est pas celui de la salle du cinéma. Il s'intéresse tout particulièrement à l'installation de l'écran, à la qualité du son, au choix des projecteurs. Cependant, cet enthousiasme cède vite à la déception de ce qui est perçu comme la métamorphose d'un lieu destiné au théâtre et aux arts en ville touristique. La consommation, devenue reine, déprécie les œuvres mêmes qui y sont présentées. Godard s'autorise alors un discours sévère et violent contre « ce que fait le TNP, en France, [...] devenu synonyme de crétinisation du public¹³⁸ ». Le cinéaste s'élève, dans *l'après-Festival*, contre la contagion d'une culture commercialisée, dont il commence lui-même à être la victime consentante par le jeu médiatique auquel il participe et qu'il va radicalement refuser deux ans plus tard. La pensée de la mort du cinéma selon Godard est en train de trouver ses fondations, tout comme le bannissement, par le public et la critique, des films de Godard, hors du cinéma.

La réception controversée et le rejet violent de *La Chinoise* par ceux-là même auprès desquels Godard a enquêté et dont il partage la pensée critique, les militants marxistes-léninistes, les Jeunesses communistes révolutionnaires trotskistes et l'Internationale situationniste, invite le cinéaste à poursuivre sa pratique cinématographique dans un ailleurs

dans la plaine 1965-1967 » (*op. cit.*, p. 367-381).

¹³⁷ *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *La Chinoise* (1967) et *Week-End* (1967).

¹³⁸ « Conférence de presse de Godard. *La Chinoise* », Conférence de presse au Festival de Venise, *Jeune cinéma*, n° 25, octobre 1967, p. 19.

institutionnel, avec une volonté de rupture radicale, qui est également la déception d'un artiste qui se perçoit comme incompris et trahi. L'année 1967 est donc partagée entre deux extrêmes, celui d'une récupération de la personnalité de Godard par la consommation culturelle, véritable « superstar¹³⁹ » de l'année, mais également celui de l'exclusion du cinéaste par ceux qu'il considère alors comme ses frères en politique, dont le discours a emporté son adhésion et transformé sa création filmique en cinéma militant. Le long métrage *La Chinoise* est jugé par l'extrême gauche française – à l'exception du Parti Communiste qui est pourtant la cible de l'agencement ironique du film de Godard - comme méprisant et caricatural. Ce film aurait trahi le marxisme-léninisme et « récupéré l'irré récupérable c'est-à-dire la Révolution¹⁴⁰. » Dès 1969, la présence de Godard dans les médias se raréfie et ses films conçus collectivement, comme une réflexion critique sur le pouvoir d'expression politique du cinéma, avec un désir militant de remise en cause de l'image et de salvation du témoignage documentaire, connaissent une diffusion marginale, en parallèle du circuit traditionnel.

Sous le nom du Groupe Dziga Vertov, Godard propose « un cinéma déplacé¹⁴¹ », qui intronise la disparition de son auteur en France. Le 28 juin 1969 au Festival de Berlin, l'unique projection publique en Europe du long métrage *Le Gai Savoir* (1968), dont la facture esthétique et le contenu discursif annoncent le cinéma expérimental de Godard, « [témoigne] de l'entrée du cinéaste dans une forme de semi-clandestinité et de refus du vedettariat¹⁴². » Notons, avec Antoine de Baecque, que la réception du cinéma politique de Jean-Luc Godard aux États-Unis connaît un processus inverse : le 3 avril 1968, la première new-yorkaise de *La Chinoise* inaugure le plus grand succès américain de Godard dans les années 1960 et, le jour suivant, la rencontre de Godard avec les étudiants de la New-York University est le début d'un intérêt tout particulier de la cinéphilie américaine pour le cinéaste français, dont le militantisme hétérodoxe et le cinéma politique séduisent sans conteste. C'est ainsi que Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin s'engagent dans une tournée américaine de trois semaines en avril 1970. Comme le précise Antoine de Baecque,

Godard reste célèbre aux États-Unis. En France, il semble avoir disparu de l'actualité culturelle ; en Amérique, sa position paraît au contraire renforcée par son engagement politique, du moins dans les

¹³⁹ Antoine de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 368.

¹⁴⁰ Il s'agit de propos tenus par Romain Goupil, porte-parole des jeunes communistes révolutionnaires trotskistes, dans *Le Jeune Cinéma. Godard et ses émules*, de Philippe Garrel, 1967, 46', (TV, ORTF, 22 octobre 1967). Avec Francis Leroi, Jean Eustache, Jean-Michel Barjol, Luc Moullet, Romain Goupil et Jean-Luc Godard.

¹⁴¹ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 180.

¹⁴² Antoine de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 411.

groupes d'extrême gauche présents sur les principaux campus, où le Maoist Progressive Labour Party (MLPL) peut jouer un rôle de relais. [...] L'actualité godardienne, pendant ces années, est ainsi beaucoup plus dense en Amérique qu'en France. [...] Deux livres lui sont consacrés, *Focus on Godard*, recueil de textes traduits du français, et *Double Feature. Movies and Politics*, mêlant récits, analyses et conversations, dirigé par deux intellectuels californiens de haut vol, Greil Marcus et Michael Goodwin, livres parus en quelques mois au début de l'année 1972¹⁴³.

Malgré son succès outre-Atlantique, Godard est confronté à la modification radicale de la réception publique de ses films en France et en Europe. Cette solitude, toujours habitée, comme aime à le rappeler le cinéaste¹⁴⁴, mais également l'isolement qui l'accompagne dans les années post-Dziga Vertov trouvent leur preuve dans l'absence du spectateur, que Godard constate lui-même lors d'une série de conférences organisées à Montréal¹⁴⁵, leçons préparatoires aux *Histoire(s) du cinéma* :

Je me souviens du film *Tout va bien*. C'était à peu près trois ou quatre ans après mai 1968, il y avait eu l'assassinat d'un militant gauchiste qui s'appelait Pierre Overney aux usines Renault, et puis ça a été une des dernières grandes manifestations gauchistes où il y a eu environ cent mille personnes à son enterrement. Puis après il y a eu un creux et... Et nous on s'était dit : « Eh bien, ce film qu'on fait, *Tout va bien*, il est destiné aux cent mille personnes qui sont allées à cet enterrement. » Simplement, après l'enterrement... ils sont partis ; et puis ensuite, pour les retoucher ces cent mille... On en a touché peut-être... Le film a été un échec commercialement puisqu'il n'a eu que quinze ou vingt mille spectateurs, mais moi je pense que ces quinze ou vingt mille étaient des gens qui étaient à l'enterrement de Pierre Overney¹⁴⁶.

¹⁴³ Antoine de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 487-489. Antoine de Baecque convoque dans cette citation deux parutions américaines : celle dirigée par Royal S. Brown (*Focus on Godard*, New Jersey, Prentice Hall, 1972) avec des textes de Michèle Manceaux, Yvonne Baby, Michel Cournot et Jean Collet et celle dirigée par Michael Goodwin et Greil Marcus (*Double Feature. Movies and Politics*, New York, Outerbridge & Lazard, 1972).

¹⁴⁴ Jean-Luc Godard évoque à plusieurs reprises la relation de contrariété qui s'instaure entre la solitude et l'isolement. Dans un entretien avec Robert Maggiori, paru dans *Libération*, le cinéaste précise et développe son propos, en l'inscrivant dans l'héritage d'Hannah Arendt : « Dans *Nous sommes tous encore ici*, Anne-Marie Miéville me faisait lire un texte de Hannah Arendt qui disait que la solitude n'est pas l'isolement. Dans la solitude, nous ne sommes jamais seuls avec nous-mêmes. Nous sommes toujours deux en un, et nous devenons un... seulement grâce aux autres et lorsque nous nous trouvons avec eux. Moi, j'aime bien être à une table où on rit et où on mange, mais je préfère être en bout de table et ne pas être obligé de participer. En même temps, je veux en être et profiter de cela... L'isolement du prisonnier, c'est tout autre chose » (« Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an », Entretien avec Jean-Luc Godard par Robert Maggiori, *Libération*, le 15 mai 2004, [En ligne], <http://next.libération.fr/cinema/2004/05/15/quand-j-ai-commence-a-faire-des-films-j-avais-zero-an> 479637).

¹⁴⁵ A l'automne 1978, Jean-Luc Godard donne une série de conférences aux étudiants du Conservatoire d'art cinématographique de Montréal, à l'initiative de son fondateur et directeur, Serge Losique. Les bandes magnétiques de ces « leçons » ont été retranscrites sous la forme de sept « voyages » dans *Introduction à une véritable histoire du cinéma (op. cit.)*.

¹⁴⁶ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma, op. cit.*, p. 92-93.

Godard fait ici référence à l'échec public du film *Tout va bien*, non sans humour, et avec la présence d'une ombre funèbre projetée sur le caractère expérimental du cinéma dans lequel il s'est engagé avec son alter-ego Jean-Pierre Gorin. Qui plus est, la conception du film *Tout va bien* a été retardée par le grave accident dont Godard est la victime et qui le contraint à une convalescence forcée de six mois à l'hôpital Saint-Louis, qui se poursuivra par de nombreux séjours hospitaliers pendant trois ans. Le tournage sera achevé le 23 février 1972. La page consacrée au long métrage *Tout va bien*, sous-titrée « un film décevant » dans *Le Monde* du 27 avril 1972, annotée de la main de Georges Sadoul, présente de manière symétrique les deux figures contenues dans « un nouveau cinéaste qui ne s'appelle plus Godard mais désormais "Godard-Gorin" », qui se présentent comme les « travailleurs artistiques de l'information¹⁴⁷ », comme le formule Gorin dans son entretien. Le duo prévoit l'échec commercial du film : « Leur film selon eux, "décevra" ceux qui sont habitués à des "rapports anciens de forme et de contenu"¹⁴⁸. » L'enterrement de Pierre Overney, qui se déroule deux jours après la fin du tournage de *Tout va bien*, est doublement le signe d'une fin, comme le comprend fort bien Godard. Tout d'abord, malgré le rassemblement important que le cinéaste évoque, ses propos sonnent comme une accusation¹⁴⁹. Cette manifestation est considérée comme le dernier souffle du discours contestataire de gauche qui s'est imposé en France après 1968 et qui commence à se fissurer. Ensuite, et les deux phénomènes sont liés, ce film qui expérimente le lien entre fiction et documentaire, tout en étant ouvertement maoïste et anti-communiste, n'est commenté que sous la forme du détournement idéologique. Certaines revues, comme la *Nouvelle Critique*, en pleine phase d'élaboration d'une pensée critique et marxiste du cinéma, consciente également des limites d'une esthétique politique, contourne le contenu idéologique du film pour en saluer le seul talent filmique¹⁵⁰. Ce faisant, elle en diminue la portée et réduit le film de « Godard-Gorin » à ce qui sera désormais la marge d'une expression politique mais également de pratiques filmiques qui se situent dans son sillage. En septembre 1970, Michel Ciment condamne Godard et le groupe Dziga Vertov « à une œuvre sans communication réelle avec le spectateur¹⁵¹. » Le cinéma de Godard est présenté comme le « reflet d'une schizophrénie

¹⁴⁷ « "Tout va bien" : un grand film "décevant" », *Le Monde*, 27 avril 1972, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Jean-Luc Godard poursuit son récit en évoquant ironiquement les spectateurs qui, parmi les cent mille personnes présentes à l'enterrement, ont déserté son film et qui auraient comme disparu des réseaux de communication : « S'il y en avait un qui s'était expatrié, qui était allé ailleurs. Comment voulez-vous le rejoindre ? » (Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, op. cit., p. 93).

¹⁵⁰ Cf. Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 66-79.

¹⁵¹ Michel Ciment, « Cannes 1970. À propos de *Vent d'Est* », *Positif*, n° 119, septembre 1970, p. 33.

fondamentale [...] et d'un complexe de persécution¹⁵². » Ainsi sonne le glas de la réception d'un cinéma militant auquel Godard s'est converti progressivement, passant de la posture du jeune dandy cinéphile, dont certains soupçonnaient la complaisance avec une tradition intellectuelle de la droite célinienne, à la figure du cinéaste engagé dans les mouvements de 1968, dont il « signe », d'une numérotation anonyme, douze ciné-tracts et dont les films qui s'en inspirent relèvent d'un maoïsme non-conformiste. Il ne s'agit pas seulement d'un signe du temps, d'une conjoncture entraînant et Godard et le mouvement post-68 dans un même déclin, mais aussi d'un retrait de Godard dont la méfiance à l'égard des institutions de l'industrie cinématographique va rapidement se doubler d'un rejet du cinéma militant, dont l'une des sources est la dispute définitive avec Gorin à la fin de l'année 1972 et la rencontre avec Anne-Marie Miéville. Le couple cinématographique Godard-Miéville ouvre un nouvel âge de la filmographie godardienne, qui se poursuit aujourd'hui, celui d'une élaboration d'un cinéma « retiré », au risque assumé non sans provocation de sa non réception, un cinéma d'expérimentation de ses propres frontières, qui mettent en mouvement la pensée du spectateur.

1.2.4 Présence/absence de Godard sur la scène médiatique

Le cinéaste orchestre son retour vers le cinéma traditionnel par des longs métrages dont la diffusion rejoint les institutions officielles dans les années 1980. Godard retrouve la scène internationale du cinéma, avec la projection en compétition officielle de *Sauve qui peut (la vie)*, le 21 mai 1980, au Festival de Cannes, dont le « désastre¹⁵³ » va être sauvé conjointement par une stratégie de distribution qu'opère avec habileté Martin Karmitz et par Godard qui accepte plus d'une vingtaine d'entretiens dans la presse pour promouvoir un film qui renoue avec le succès public. Ce succès est en partie le résultat d'une curiosité attisée par la presse qui place le spectateur dans l'attente du premier film suisse de Godard, mais également par une controverse violente autour d'un cinéma qui déchaîne les passions et des jugements tranchés. Malgré l'investissement de Godard dans la promotion de son cinéma, véritable renaissance à l'aube des années 1980, le nom « Godard » – bien plus que l'acronyme « JLG » réservé aux cercles des godardiens – évoque pour le spectateur actuel la figure d'un cinéaste du passé, comme si la condition même du retour du public de Godard

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ « À 22 heures, le 21 mai, la projection officielle est un désastre. Le film est hué par la profession, chahuté par le public non averti propre à ce genre de soirée de gala. Une part de la salle s'est vidée et l'autre est restée pour conspuer à plaisir un cinéaste renvoyé à son intellectualisme et à ses obsessions » (Antoine de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 586).

serait la réconciliation du cinéaste avec une première filmographie déjà lointaine, dont les accents résonnent comme autant de considérations inactuelles. C'est ce que rappelle justement Arnaud Guigue dans un ouvrage dont l'un des chapitres trace un parallèle entre le succès de François Truffaut et celui bien plus singulier d'un Jean-Luc Godard dont les films ne seraient plus vus que par un cercle fermé de fidèles, animés d'une admiration fervente :

Truffaut cinéaste populaire, Godard cinéaste pour happy few. Ses films n'attirent plus personne en salle. Mais quid de ses chefs d'œuvre de sa période Nouvelle Vague qui lui ont valu une notoriété internationale ? *A bout de souffle*, *Pierrot le fou*, *Le Mépris*, pour ne retenir que ces standards incontestés, ne sont en fait guère connus aujourd'hui du grand public. En tout cas celui formé par les spectateurs nés après les années 1960 [...].

Truffaut touche, lui, tous les publics – toute classe sociale et culturelle confondue, comme le spectateur du dimanche, et de tous âges [...]. Tandis que les admirateurs de Godard de A à Z font partie d'une confrérie très fermée. Seuls ses premiers opus sont revus et estimés par un nombre de spectateurs conséquent. Néanmoins, quantité d'entre eux parmi les plus âgés vivent dans le souvenir totalement enjolivé de leur découverte au moment de leur sortie en salle au cours des années 1960. Sans que la plupart du temps ils les aient revus depuis¹⁵⁴.

Cette disparition du spectateur en chair et en os est confirmée par les seules 32 666 entrées¹⁵⁵ qu'a généré en France le dernier film de Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*, pourtant primé à Cannes et projeté avec la technologie 3D. La désertion par le spectateur des salles de cinéma d'art et d'essai et davantage encore de celles qui diffusent les films du Godard tardif coïncide avec ce qui semble être le retrait du cinéaste de la sphère artistique et médiatique, même si, comme Godard le répète à l'envi, « je suis le plus connu des gens oubliés¹⁵⁶. » Le cinéaste a pourtant trouvé une réception chez les lecteurs et les spectateurs, hors des salles de cinéma, en forçant la sphère médiatique des intellectuels, écrivains et philosophes sur les plateaux de télévision, et en s'intronisant comme penseur du cinéma dans les années 1980¹⁵⁷. Il multiplie alors les interviews et s'incarne dans l'emblématique « JLG », non plus le cinéaste, mais un philosophe autoproclamé¹⁵⁸, doublé de la figure du « trublion

¹⁵⁴ Arnaud Guigue, *Truffaut & Godard. La querelle des images*, Paris, CNRS, 2014, p. 214.

¹⁵⁵ Chiffre du box-office en France en septembre 2014.

¹⁵⁶ « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, à Paris les 24 et 25 octobre et à Rolle le 4 décembre 1997, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁷ Nous avons évoqué dans l'introduction l'assignation de Godard en territoire philosophique par Gilles Deleuze. Dans *L'Image-temps*, Deleuze réaffirme son propos dans le chapitre 7, intitulé « La pensée et le cinéma » (Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 203-245).

¹⁵⁸ Dans leur entretien en 1995, Régis Debray interroge Godard : « Avez-vous eu envie d'être philosophe ? ». « Mais je le suis ! s'exclame Godard. Et je suis assez détesté à cause de cela. Je fais de la philosophie en regardant deux choses : la pensée et le mouvement. Bergson l'a dit, et il peut aller à l'Académie. Quant à moi, je peux me débrouiller... » (« Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray », Extrait d'un entretien filmé entre

médiatique¹⁵⁹ », irritant la belle mécanique audiovisuelle dans une constante remise en cause des images dégradées du monde actuel, par le biais de ses films comme des ses positions médiatiques. C'est à ce moment même qu'Alain Bergala rassemble la majeure partie de ses articles, textes, entretiens et documents de travail de 1950 à 1984, en trois éditions successives¹⁶⁰, qui feront l'objet d'un volume entier¹⁶¹, complété par un second tome réunissant les productions discursives de Godard de 1984 à 1998¹⁶².

Godard n'interrompt pourtant par sa pratique de cinéaste, mais elle n'intéresse guère, devenant ainsi un phénomène marginal, relégué à la périphérie de « JLG », « philosophe du cinéma », avant qu'il ne choisisse la posture radicale de l'ermite de Rolle, se coupant volontairement du public et même du groupe restreint de ses admirateurs. Pour l'instant, nous souhaitons constater que le discours critique que porte Godard sur un cinéma en voie de disparition coïncide avec la non réception de son œuvre filmique. C'est ainsi que Thierry Jousse, le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* entre 1991 et 1996, déplore dans une « Lettre à Jean-Luc Godard » la distance de l'exil qui isole le cinéaste d'un dialogue nécessaire avec les autres – ce qui serait le propre du cinéma – et le transforme en « ermite déraciné en Suisse », en « cinéaste exilé dans sa propre patrie », en « chercheur désabusé¹⁶³ ». La rupture avec la revue qui a accueilli à plusieurs reprises Godard et lui a consacré un numéro spécial, *Godard trente ans depuis*, en novembre 1990¹⁶⁴ n'est pas encore réalisée. Cependant, celui qui « [n'accepte] plus le dialogue » et « [émet] des messages comme on lance des fusées¹⁶⁵ » aurait trouvé refuge dans une solitude radicale, également signifiée par la désamour et la désaffection de ses premiers spectateurs.

Certes, Godard n'est pas un cinéaste tombé aujourd'hui dans l'oubli. Jean-Luc Godard connaît un retour médiatique, ponctuel, lors de la sortie officielle de ses longs métrages dans les années 2000 et 2010 - *Éloge de l'amour* en 2001, *Notre musique* en 2004, *Film Socialisme* en 2010 et *Adieu au langage* en 2014. L'épisode controversé de l'exposition

Jean-Luc Godard et Régis Debray diffusé sur Arte le 14 octobre 1995 et sur France 2 le 13 septembre 1997, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 428. Cette rencontre a eu lieu à l'initiative de Régis Debray pour un film, tiré de son livre *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, réalisé par Pierre Desfons).

¹⁵⁹ Dans le long entretien avec Jean-Luc Godard qui ouvre le second tome des textes, scénarios et entretiens réunis par Alain Bergala, ce dernier précise : « vous représentez quelque chose, entre le grand intellectuel et le trublion médiatique qui met en difficulté les journalistes des émissions où il est invité » (« Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 33).

¹⁶⁰ Alain Bergala (éd.), *Godard par Godard. Les Années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris, Flammarion, 1989 ; *Godard par Godard. Les années Karina (1960 à 1967)*, Paris, Flammarion, 1990 ; *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80 (1968 à 1974)*, Paris, Flammarion, 1993.

¹⁶¹ Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, 1950-1984, *op. cit.*.

¹⁶² Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, *op. cit.*

¹⁶³ Thierry Jousse, « Lettre à Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 471, septembre 1993, p. 31.

¹⁶⁴ *Spécial Godard. Trente ans depuis*, *Cahiers du cinéma*, n° 437, novembre 1990.

¹⁶⁵ Thierry Jousse, *op. cit.*, p. 31.

inaboutie du cinéaste au Centre Pompidou, dont le projet initial s'intitulait en 2003 « Collage(s) de France) et qui s'achève en 2006 sous le titre significatif de « Voyage(s) en utopie¹⁶⁶ », remet sur le devant de la scène le cinéaste, sous le signe d'une destruction déjà opérée par le passé, lorsque Godard se retirait progressivement d'une collaboration avec le Moma de New-York et le projet d'exposition qui devait s'y tenir. La rétrospective « Godard : Son + Image, 1974-1991¹⁶⁷ », s'est déroulée à l'automne 1992 dans le musée new-yorkais, en l'absence du cinéaste. Comme le reconnaît Raymond Bellour, qui en a dirigé le catalogue d'exposition¹⁶⁸ et avait alors rencontré le cinéaste, « [Godard] peut se retirer du jeu pour un rien, il est difficile à cerner, et joue avec une certaine perversité de l'attente qu'il suscite¹⁶⁹ ». L'échec critique d'un cinéma exposé à Beaubourg, réitère et amplifie le précédent new-yorkais. La destruction programmée par Godard lui-même d'une exposition dont il ne cesse de reculer et de malmener la réalisation précède presque logiquement la polémique lancée par Alain Fleischer qui a tiré de cette expérience le film *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, réalisé en 2007, et écrit deux ans plus tard un roman intitulé *Courts-circuits* où il narre les propos provocateurs, jugés antisémites, tenus en aparté du tournage par Godard à l'adresse de Jean Narboni. Ce passage du roman entraîne une série de réactions opposées dans la presse et l'opinion publique, mais aussi une défense du cinéaste. Daniel Cohn-Bendit vole au secours de Jean-Luc Godard, dans un article du *Monde* intitulé « Godard, mon ami¹⁷⁰ ». Maurice Darmon dans son essai, *La question juive de Jean-Luc Godard*, paru en 2011, souligne le contresens sur lequel reposent les accusations antisémites dont Godard fait l'objet. Darmon approfondit, en s'appuyant sur les écrits et des entretiens du cinéaste, la question de l'image testimoniale, de la nécessaire mémoire de l'extermination que Godard, « l'homme nourri par tout ce que la pensée juive, avant et après Auschwitz, a produit de meilleur et d'unique¹⁷¹ », place au centre du devoir-être éthique de l'Europe et du cinéma. Cette polémique, relayée aux États-Unis en 2010, lors du choix de l'Académie hollywoodienne de décerner un Oscar d'honneur au cinéaste pour l'ensemble de sa carrière, replace ainsi sur la scène médiatique Godard – sans Godard lui-même qui répond aux

¹⁶⁶ « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu », Exposition, Galerie sud, Centre Pompidou, Paris, 11 mai 2006 - 14 août 2006.

¹⁶⁷ « Godard : Son + Image », 1974-1977 », Rétrospective des films et des vidéos de Godard depuis 1974, Museum of Modern Art, New York, 30 octobre – 30 novembre 1992.

¹⁶⁸ Raymond Bellour et Mary Lea Bandy (dir.), *Jean-Luc Godard, son + image 1974-1991*, New York, Museum Modern Art, 1992.

¹⁶⁹ Entretien avec Raymond Bellour réalisé par Antoine de Baecque, à Paris, le 3 mars 2009, cité dans Antoine de Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 718.

¹⁷⁰ Daniel Cohn-Bendit, « Godard, mon ami », *Le Monde*, le 26 décembre 2010.

¹⁷¹ Maurice Darmon, *La question juive de Jean-Luc Godard. Filmer après Auschwitz*, Bazas, Le Temps qu'il fait, 2011, p. 170.

attaques par son seul silence¹⁷² – et concourt à l’image d’un cinéaste controversé et provocateur, voire inquiétant dans ses prises de position jusqu’au-boutistes. Les courts métrages, essais filmiques et travaux expérimentaux poursuivis pendant ces deux décennies¹⁷³, sont en revanche passés sous silence dans les médias généralistes et sont, pour la plupart, « invisibles ». Les films invisibles du passé, ceux de l’expérience militante, font cependant l’objet de certaines rétrospectives, celle qui s’est déroulée au Jeu de Paume à la fin de l’année 1997¹⁷⁴ ou celle qu’a organisée l’association *La Vie est à nous* six ans plus tard à Nantes¹⁷⁵, mais aussi de diffusions en DVD, comme l’édition catalane du coffret « Grupo Dziga Vertov » en 2008¹⁷⁶, accompagné d’un livret.

1.2.5 Le retour en grâce de Godard dans la pensée critique du cinéma et le monde éditorial

Dans un mouvement presque symétriquement inversé, la disparition progressive de Godard depuis plus de vingt ans, que ce soit dans le cadre de la représentation médiatique ou dans celui de la réception populaire de ses films – l’échec du film *Hélas pour moi* en 1993, traduit la fin du retour de Godard vers un cinéma qui rencontrait un certain succès public au début des années 1980 –, entraîne un renouveau des études critiques ou universitaires consacrées au cinéaste. A la suite de Deleuze, le premier à faire du cinéma de Godard un objet d’étude pleinement philosophique, les années 1990 voient en effet paraître

¹⁷² Dans un entretien d’une heure donné à la Télévision Suisse Romande (TSR) le 20 novembre 2010 (extrait de 3’ mis en ligne le 3 décembre 2010 et montage de 20’ diffusé le 7 décembre 2010, https://www.youtube.com/watch?v=OWGofFcM_dA), Godard précise : « je n’essaie plus de me défendre en faisant des débats, j’ai vu que ça me faisait plus de tort que de bien. »

¹⁷³ Pas moins de dix-sept courts métrages, moyens métrages ou épisodes de films collectifs, sans compter les bandes annonces des longs métrages, conçues par le cinéaste comme des œuvres autonomes : *De l’origine du XXI^e siècle* (2000) ; *Dans le noir du temps*, Épisode du film collectif *Ten Minutes Older. The Cello* (2002) ; *Liberté et patrie*, co-réalisé avec Anne-Marie Miéville (2002) ; *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2004) ; *Prière pour refusniks* et *Prière (2) pour refusniks* (2004) ; *Reportage amateur (maquette expo)* (2006) ; *Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films* (2006) ; *Ecce homo* (2006) ; *Une bonne à tout faire (nouvelle version)* (2006) ; *Une catastrophe*, Bande-annonce pour le Festival de la Viennale (2008) ; *Hommage à Eric Rohmer (Tribute to Éric Rohmer)* (2010) ; *Les Trois désastres*, Épisode du film collectif *3x3D* (2013) ; *Le pont des soupirs*, Épisode du film *Les Ponts de Sarajevo* (2014) ; *Khan Khanne – Sélection Naturelle, film*, Lettre filmée adressée à Gilles Jacob et Thierry Frémaux (2014) ; *Prix suisse – remerciements – mort ou vif*, « Message de salutations de Jean-Luc Godard », à l’occasion de l’attribution du prix d’honneur par le Prix du cinéma suisse le 13 mars 2016 (2016).

¹⁷⁴ « Essais de Jean-Luc Godard », Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 25 novembre 1997-4 janvier 1998.

¹⁷⁵ « Rétrospective Jean-Luc Godard. Années politiques / Années oubliées : 1967-1979 », Association *La vie est à nous*, Nantes, 4 - 16 février 2003.

¹⁷⁶ *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (1968-1974)*, 5 DVD, Barcelona, Intermedio, 2008 (DVD1 : *Un film comme les autres*, 1968 ; *British Sounds*, 1969 ; DVD2 : *Pravda*, 1969 ; *Vent d’Est*, 1969 ; DVD 3 : *Luttes en Italie*, 1970 ; *Vladimir et Rosa*, 1970 ; DVD 4 : *IPM (One Parallel Movie)*, 1968 ; *Schick*, 1971 ; DVD 5 : *Letter to Jane : An Investigation About a Still*, 1972 ; *Ici et ailleurs*, 1974).

plusieurs ouvrages sur le cinéaste et notamment ses « années vidéo » auxquelles la revue *Art Press* avait consacré un hors-série en 1985¹⁷⁷. Nous évoquons le numéro spécial des *Cahiers du cinéma*¹⁷⁸. En 1990 et 1999, paraissent également les deux volumes de *L'Entre-Images*¹⁷⁹ de Raymond Bellour, dont les analyses du premier volume sur les images mixtes s'appuient en grande partie sur les films que Godard tourne dans les années 1980. Les textes monographiques écrits entre 1987 et 1993 par Philippe Dubois, sont réunis dans la troisième partie de *La Question vidéo*¹⁸⁰, ouvrage de référence sur le travail du vidéaste Godard. Par ailleurs, la maison d'édition P.O.L publie entre 1996 et 2001 les « phrases » de sept films¹⁸¹ de Godard et reprend ce travail d'édition avec *Film Socialisme*¹⁸², forçant ainsi l'entrée du cinéaste en littérature. La publication en 1998 de l'œuvre filmique *Histoire(s) du cinéma* dans la prestigieuse collection blanche de Gallimard¹⁸³, son édition en cassettes VHS et en CD audio¹⁸⁴, puis la diffusion pendant l'été 1999 sur la chaîne Canal + de ses huit épisodes, pour la première fois dans leur intégralité¹⁸⁵, va produire un regain de commentaires et d'études sur un cinéaste adoubé philosophe et historien par le prix Adorno, récompense créée par l'Université de Francfort-sur-le-Main, qui lui est décernée en 1995. *Art Press* demande en 1998 à Dominique Païni de coordonner un nouvel hors-série sur Godard sous la forme d'un « Guide pour *Histoire(s) du cinéma*¹⁸⁶ », alors que Michel Ciment et Stéphane Goudet marquent une trêve dans la bataille menée par la revue *Positif* contre l'œuvre du cinéaste, avec un entretien publié en février 1999¹⁸⁷. L'année 1999 voit également paraître deux ouvrages fondamentaux : la maison d'édition des Cahiers du cinéma rassemble des textes

¹⁷⁷ *Spécial Godard*, *Art Press*, Hors-série n°4, décembre 1984-janvier 1985.

¹⁷⁸ *Spécial Godard. Trente ans depuis*, *op. cit.*

¹⁷⁹ Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, t. 1, *Photo. Cinéma. Vidéo*, *op. cit.*, et « L'autre cinéaste. Godard écrivain », *L'Entre-Images*, t. 2, *Mots. Images*, Paris, P.O.L, 1999, p. 113-138.

¹⁸⁰ Philippe Dubois, « Jean-Luc Godard », *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, p. 201-260.

¹⁸¹ Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, Paris, P.O.L, 1996 ; *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, Paris, P.O.L, 1996 ; *For Ever Mozart*, Paris, P.O.L, 1996 ; *2 X 50 ans de cinéma français*, Paris, P.O.L, 1998 ; *Les enfants jouent à la Russie*, Paris, P.O.L, 1998 ; *Éloge de l'amour. Phrases (sorties d'un film)*, Paris, P.O.L, 2001.

¹⁸² Jean-Luc Godard, *Film Socialisme, Dialogues avec visage auteurs*, Paris, P.O.L, 2010.

¹⁸³ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, 1998.

¹⁸⁴ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 cassettes VHS, Gaumont Columbia Tristar Home Vidéo, 1998 et *Histoire(s) du cinéma*, 5 CD audio, 4 livrets en français, allemand et anglais, Munich, ECM Records, 1999.

¹⁸⁵ Les six premiers épisodes de *Histoire(s) du cinéma* sont diffusés avant que la conception de l'œuvre dans sa forme intégrale soit inachevée. Les deux premiers chapitres (*Toutes les histoires* et *Une histoire seule*), dans une version qui sera modifiée ultérieurement, sont présentés à Cannes en 1987 puis diffusés à la télévision en 1989. Les quatre chapitres suivants sont projetés au Festival de Locarno en 1995, puis à Cannes en 1997.

¹⁸⁶ *Le siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*

¹⁸⁷ « En quarante ans, depuis son premier film *À bout de souffle*, *Positif* n'avait jamais rencontré Jean-Luc Godard ; c'est dire le caractère exceptionnel de cet entretien » : c'est ainsi que Michel Ciment présente le dossier consacré à Jean-Luc Godard (« Dossier Jean-Luc Godard », *Positif*, n° 456, février 1999, p. 49), qui comprend notamment un long entretien avec Jean-Luc Godard (« Des traces du cinéma », Entretien avec Jean-Luc Godard par Michel Ciment et Stéphane Goudet, réalisé à Paris le 18 novembre 1998, *Positif*, n° 456, février 1999, p. 48-57).

critiques d'Alain Bergala sur le cinéaste¹⁸⁸ et Jacques Aumont publie un essai, *Amnésies*¹⁸⁹, lecture critique et enthousiaste des *Histoire(s)*. L'exégèse des œuvres de Godard se poursuit dans les années 2000 : le dialogue de Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour paraît en 2000 sous le titre d'*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*¹⁹⁰ ; la collection *CinémAction* consacre en 2003 un numéro au cinéaste, sous la direction de René Prédal, et interroge la dernière décennie du cinéma de Godard qui paraît « marquée par la spiritualité (*God*) et la recherche plastique (*Art*)¹⁹¹ ». Alors que Bergala publie en 2006 un important ouvrage sur le cinéma de Godard des années 1960¹⁹² – période godardienne incontestée par son caractère novateur et sa nature cinématographique –, Jean-Luc Douin présente la vie et l'œuvre de Godard sous la forme encyclopédique d'un *Dictionnaire des passions*¹⁹³ et Suzanne Lartigues et Jean-Louis Leutrat prennent le parti d'analyser « plusieurs films considérés comme "mineurs" et dont on a moins parlé que de *Pierrot le fou* ou du *Mépris*¹⁹⁴ » dans *Godard simple comme bonjour*. La thèse de doctorat de Céline Scemama et le mémoire de Frédéric Hardouin sur les *Histoire(s) du cinéma*, publiées respectivement en 2006 et 2007¹⁹⁵, marquent, à la suite de la thèse d'Anouk Schoellkopf¹⁹⁶, l'intronisation de Godard dans le champ des études universitaires. Des colloques sont dédiés aux travaux filmiques de Godard, comme celui organisé en 1998 à Cerisy-la-Salle par Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange¹⁹⁷ ou celui que dirigent Michael Temple, Michael Witt et James S. Williams à Londres en 2001¹⁹⁸. Les années 2000 sont aussi les années de la parution successive de trois biographies, dont les deux premières, anglo-saxonnes, ont été sévèrement contestées par Godard, celles de Colin MacCabe, de Richard Brody et d'Antoine de Baecque¹⁹⁹. Si les films de Godard sont certainement de moins en moins vus, le cinéaste

¹⁸⁸ Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*

¹⁸⁹ Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

¹⁹¹ René Prédal, « Envoi », *Où en est le God-art ?*, *CinémAction*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹² Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

¹⁹³ Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010.

¹⁹⁴ Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Godard simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 8.

¹⁹⁵ Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, *op. cit.* et Frédéric Hardouin, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁹⁶ Anouk Schoellkopf, *Jean-Luc Godard, philosophe du langage : « le cinéma comme passage entre éclosion de l'invisible et expression de l'indicible »*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de Daniel Payot, Université de Strasbourg 2, 2001.

¹⁹⁷ Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi, Marie-Françoise Grange (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, Actes du colloque (Cerisy-la-Salle, 13 - 20 août 1998), Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁹⁸ Michael Temple, Michael Witt, James S. Williams (dir.), *For Ever Godard*, Actes du colloque (Modern Tate, Londres, 21-24 juin 2001), Londres, Black Dog Publishing, 2004.

¹⁹⁹ Colin MacCabe, *Godard, A Portrait of the Artist at Seventy*, London, Bloosbury, 2003 ; Richard Brody, *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma*, trad. par J.-C. Provost, Paris, Presses de la cité, 2011 [éd. orig. *Everything*

n'est pas pour autant une figure oubliée. Loin s'en faut. Et la récente étude de l'universitaire américain Daniel Morgan sur le Godard « tardif » ou le « dernier Godard²⁰⁰ » signale un intérêt croissant pour l'œuvre du cinéaste depuis le tournant des *Histoire(s) du cinéma*, film-essai qui intronise un nouvel âge de la filmographie godardienne et des études qui lui sont réservées. L'essai de Jean-Pierre Esquenazi sur *Godard et la société française des années 1960*²⁰¹, paru en 2004, fait retour sur la première décennie de l'œuvre de Godard et en propose une analyse comme fait culturel total, révélateur esthétique des bouleversements d'une société non seulement captée par la caméra, mais aussi public des films et des interventions de Godard. Esquenazi pose l'hypothèse d'une interprétation socio-culturelle de l'œuvre godardienne d'autant plus légitime que Godard lui-même joue de ses différents « statuts », tout à la fois acteur social, publicitaire de ses films et auteur exigeant. Michael Witt publie en 2013 une importante monographie sur Godard, historien du cinéma²⁰², Stefan Kristensen interroge l'année suivante un Godard philosophe²⁰³ et Georges Didi-Huberman, auquel est par ailleurs attribué en 2015, comme Godard dix ans plus tôt, le prix Adorno, consacre en cette même année le cinquième tome de *L'Œil de l'histoire* aux *Histoire(s)* et aux différents « Godard » qui s'y expriment²⁰⁴. Si l'esprit sceptique et historique de Godard le conduit dans une forme de marginalité, hors du cinéma institutionnel, et que l'ex-cinéaste de la Nouvelle Vague prend soin de ne pas célébrer le cinéma par son absence volontaire aux festivals auxquels il est invité, avec une posture travaillée de cinéaste misanthrope, les études critiques ne renoncent pas à l'analyse de son cinéma et, bien au contraire, élaborent une pensée critique de l'image en mouvement en s'appuyant sur l'œuvre du cinéaste, non sans reconnaître le caractère hétérodoxe d'un « Godard » penseur du cinéma qui ne fait pas l'unanimité dans les humanités universitaires.

Is Cinema. The Working life of Jean-Luc Godard, New York, Metropolitan Books, 2008] ; Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, op. cit.

²⁰⁰ Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2012.

²⁰¹ Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.

²⁰² Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema historian*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

²⁰³ Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014.

²⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, op. cit.

1.3 HYPOTHESE PROVISoire : GODARD ET LE POST-CINEMA

Malgré l'importance récente des œuvres critiques sur Jean-Luc Godard, cette étude risque d'être conduite sous le signe d'une certaine inactualité et interrogerait un cinéma condamné à sa seule histoire. En outre, il y aurait un Godard au passé qui viendrait comme donner plus de force à la thèse d'une mort du cinéma. Défendre Godard serait donc défendre la persistance d'un certain cinéma ; le condamner reviendrait à s'émanciper de ce qu'a pu être le cinéma pour s'adonner pleinement à sa métamorphose. Dans un cas comme dans l'autre, il paraît difficile de s'abstraire de positions de jugement qui sont l'avvers ou le revers de la même pièce, celle d'une fin sans équivoque d'un premier cinéma, art exilé de la modernité. Renouer avec une analyse objective des modifications du cinéma suppose, selon nous, de prendre au sérieux le travail de Godard et les métamorphoses esthétiques qu'il opère, symptômes d'un nouveau régime cinématographique et d'une puissance de transformation que cet art technique a toujours possédé. Il s'agit donc pour nous de penser le contemporain dans le miroir même de la création de Godard et, pourrions-nous dire, de son attitude. Godard incarne ainsi un certain cinéma qui interroge de sa distance orgueilleuse les Temps Modernes, en se muant comme malgré soit en posture artistique – acte créatif en soi –, contemporaine, inspiratrice de gestes artistiques actuels. L'apparente coïncidence funeste entre un Godard perçu comme cinéaste du passé et le cinéma emporté dans un nouveau processus de mutation nous permet donc d'évaluer l'état des lieux d'une image en mouvement et son éventuelle fidélité à une ontologie du cinéma. Godard, qui est également un cinéaste contemporain, dont le discours funèbre des *Histoire(s)* n'a en rien arrêté la production d'œuvres filmiques, qui en a également assumé les modifications de création et de diffusion, permet donc de penser les paradoxes du cinéma aujourd'hui et désigne dans ses travaux les effets des bouleversements techniques et esthétiques des images du XXI^e siècle.

Godard définit le cinéma comme une puissance mécanique et critique d'enregistrement et de prélèvement des traces *présentes*. L'exigence des expériences cinématographiques contemporaines de Godard nous éclaire sur un idéal esthétique et éthique informé par une conscience aiguë des transformations technologiques, culturelles et esthétiques que connaît l'image filmique dans l'ère actuelle. Ces œuvres forgent l'ambition d'embrasser le cinéma et la pensée du cinéma par le cinéma lui-même, selon cette circularité réflexive qui définissait l'œuvre romantique et la puissance critique qui lui était intrinsèque et que Godard met à l'épreuve de la construction d'une œuvre *contemporaine*. Elles engagent également un dialogue avec les formes filmiques et esthétiques contemporaines à l'âge de la

transformation médiatique que produisent les possibilités du numérique qui engendrent une confusion des *territoires* occupés par les images et leur exposition – le cinéma entre peut-être dans le temps du *post-cinéma*. Godard nous paraît ainsi témoigner de la posture postmoderne, si l'on suit la définition philosophique que nous en donne Jean-François Lyotard, philosophe qui intéresse particulièrement Godard²⁰⁵, le postmoderne désignant « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle²⁰⁶. » Nous connaissons les difficultés théoriques que soulèvent les notions de postmodernité et de postmodernisme. Lyotard fait naître la condition postmoderne d'une crise des grands récits issus de la Modernité, elle-même ancrée dans la pensée des Lumières, la foi placée dans le progrès et le sujet, dont le projet était l'émancipation de l'humanité. C'est ainsi que la postmodernité débiterait dans le même temps que la modernité esthétique, qui échappe quant à elle à cette catégorisation et n'entre pas dans le champ épistémique du postmodernisme défini par Lyotard. Le postmodernisme s'ouvre ainsi sur une forme de renoncement et fait la part belle au processus de l'imagination et à l'ordre du virtuel, au sens d'une modalité qui s'étend de l'irréel du passé à l'improbable du présent, témoignant *a contrario* de l'héritage d'une modernité esthétique, qui se partage entre l'âge classique-moderne et l'âge moderne-postmoderne. La modernité, prise en tenaille avec les temps du passé et une postmodernité qui la réaffirme, relèverait alors d'une attitude critique qui met en question toutes les sphères que la modernité inquiétée, mais assurée d'un socle stable, avait ignorées. D'où les accents réactionnaires qu'elle semble générer et que l'on retrouve dans le phrasé godardien, observant les forces de destruction du présent, s'inspirant de l'ambivalence créatrice d'un Flaubert qui « ne refuse pas le monde qui vient, qu'il déteste pourtant²⁰⁷ » et qu'il « prend comme un défi qu'il s'agit de relever, comme la part maudite de son engagement sans concession dans l'art²⁰⁸. »

Concluons provisoirement : qu'en est-il de la création filmique et de la réception spectatorielle du cinéma aujourd'hui ? Comment Godard permet-il d'en illustrer, paradoxalement, les mutations ? Certaines réponses nous sont offertes par les dernières publications de Jacques Aumont que nous avons évoquées. Dans *Que reste-t-il du cinéma ?*, défense de la nature essentielle du film, nul doute en effet que Jacques Aumont confère aux

²⁰⁵ Jean-François Lyotard est le principal invité de Jean-Luc Godard sur le plateau d'Antenne 2, dans l'émission présentée par Laure Adler, *Le cercle de Minuit*, du 26 octobre 1996. À l'occasion de la sortie du film *For Ever Mozart*, Godard débat avec ses propres invités : Philippe Sollers, Jean-François Lyotard, Alain Finkielkraut et Jean-Claude Biette. Cette émission contient deux montages inédits de Godard : [*Espoir/Microcosmos*] / [*Le Monde comme il ne va pas*].

²⁰⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

²⁰⁷ Norbert Hillaire, *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 25.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

Histoire(s) du cinéma, citées à certaines reprises comme le témoin d'un vacillement du cinéma, mais jamais interrogées quant à leur nature filmique, un statut à part : ni vraiment un film, ni pour autant un dispositif muséal, encore moins une œuvre s'apparentant aux dispositifs télévisuels, même si cette œuvre-somme emprunte à ces trois formes d'expression et de communication un grand nombre de traits. Pourtant Godard est l'occasion d'une pensée transgressive sur le cinéma et sa puissance d'expression. Avec *Amnésies*, Aumont rédige un texte qu'il présente comme une réponse au miroir théorique et poétique tendu par un autre texte, celui des *Histoire(s) du cinéma*, apparentées à la forme de l'essai inventé par Montaigne, écrites à une première personne qui module sa voix pour préserver la part la plus secrète d'un moi discourant sans jamais vouloir tomber dans l'effusion d'un *je* romantique, bien trop offert aux regards indiscrets. Si Aumont reconnaît la pluralité générique des *Histoire(s)*, il en fait également la source d'un chef d'œuvre de la pensée du montage chez Godard qui permet d'analyser la puissance de l'oubli et de son avers, la mémoire, inscrite nécessairement dans la fabrique du film, dans la variété des catégories du montage et le souci godardien d'élever une pensée au sein même du cinéma. L'œuvre *Histoire(s) du cinéma* peut-elle être considérée comme cinématographique ? Godard est-il encore un cinéaste, dans la mesure de la conscience critique que son travail met constamment en pratique ? La réponse se trouve dans le texte même de Jacques Aumont :

Tous les films dignes de ce nom sont des explorations et des mises en question du cinéma (le cinéma n'est pas un objet trouvé, qui irait de soi : il faut sans cesse le redéfinir pour le justifier). [...] C'est tout bêtement, que le cinéma au bout de quelques décennies d'existence a copié la littérature et la peinture, qui en étaient justement depuis Joyce et Picasso à la hantise de cette conscience de soi manifestée²⁰⁹.

Ainsi, les *Histoire(s)*, comme les films suivants de Godard, rencontrent ce qui est le propre du film, une autoréflexion permanente sur la nature de l'objet « cinéma », mais partagent également les propriétés théoriques et esthétiques de certains dispositifs muséaux décrits par Aumont dans *Que reste-t-il du cinéma ?* qui, même s'ils en imitent dans une certaine mesure les conditions de réception et qu'ils prolongent la pensée critique du médium filmique²¹⁰,

²⁰⁹ Jacques Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 27.

²¹⁰ Jacques Aumont interroge ainsi le double statut de certains œuvres projetés dans un cadre muséal : « En revanche, nombre d'œuvres présentées dans les musées, et qui ne sont peut-être pas des films (c'est toujours discutable), manifestent ce souci du regard et de sa temporalité – quitte à ce que ce soit pour le mettre en question ou, comme on dit maintenant, le mettre en crise. Un exemple devenu banal, mais qui reste très parlant, est celui de la présentation modifiée de films antérieurs, à laquelle s'est livrée naguère Douglas Gordon. [...] Ce sont [*Déjà vu* (2000) et *24 Hr Psycho* (1993)] d'assez parfaits exemples de présentations d'œuvres filmiques dans des conditions non cinématographiques, mais qui gardent du dispositif cinéma ce trait essentiel : la gestion temporelle d'un regard attentif » (*Que reste-t-il du cinéma ?*, op. cit., p. 84).

s'opposeraient, selon Aumont, au cinéma et relèveraient esthétiquement de la peinture, entre autres, et théoriquement de l'élaboration conceptuelle de l'art contemporain. Cette affirmation sera nuancée dans cette thèse. Pour l'instant, les propos de Jacques Aumont permettent de donner une définition provisoire aux *Histoire(s) du cinéma* et aux films de Godard que cette œuvre intronise depuis les années 1990. *Histoire(s) du cinéma ?* Pas un film, mais une pensée du film par les films, poursuivant sous une autre forme le questionnement sur le cinéma et sur ses potentialités. Nous nous autorisons donc à outrepasser la frontière posée par Jacques Aumont dans *Que reste-t-il du cinéma ?* pour penser ces images en mouvement dans et hors du cinéma auxquelles s'apparentent, pour une grande partie d'entre eux, les films-essais de Godard mais également ses fictions les plus récentes qui sont comme des territoires occupés par une pensée critique de l'image et qui feront l'objet d'une analyse filmique dans les parties suivantes.

Peut-être Godard, par son retour continu mais transgressif vers le régime cinématographique institutionnel, est-il considéré comme un visiteur étranger, opérant par incursions modestes sur le territoire que forme le cinéma expérimental ou encore celui qui semble naître du montage d'images recyclées et d'images médiatiques. La circulation accélérée par internet de ces dernières rend leur statut indécidable. Elles relèvent également du champ de l'information et de la communication. Les expériences godardiennes hors du cinéma et hors de la pellicule argentique et numérique, qu'elles relèvent du film expérimental ou qu'elles soient constituées des déclarations médiatiques et des écrits de Godard, méritent une analyse et tendent un étonnant miroir critique, élevé au rang de cinéma par le seul nom de leur auteur, à la variété des images qui se diffusent aujourd'hui et au cinéma qui pourrait mourir de l'oubli de son devoir-être éthique.

C'est pourquoi nous analyserons dans la suite de notre propos *la mort du cinéma* proférée par Godard, qui engage une réflexion sur *le statut et la fonction de l'image cinématographique*. Godard occupe une double position. Relevant pleinement du champ du cinéma et nostalgique du cinéma classique et moderne, il occupe également un territoire transgressif, celui de nouveaux territoires de l'image qui sont parfois considérés comme antinomiques à l'art, relevant de la seule communication médiatique ou d'un art contemporain compromis avec le caractère éphémère de valeurs désormais contaminées par le seul jeu monétaire. Godard paraît se défendre de cette compromission, ou plutôt porte un regard de juge en surplomb sur un régime médiatique de l'image qui aurait causé l'extermination de l'art, isolé devant la puissance matérielle de la culture asservie au marchandage des valeurs. C'est ce que rappelle parfaitement Serge Daney dans un article intitulé « Le paradoxe de Godard » :

À partir de l'ancien, Godard a inventé (voire bricolé) les formes actuelles de notre perception des images et des sons. [...] Comme beaucoup d'inventeurs de formes, il va de l'avant à reculons, avec appréhension, le regard tourné vers ce dont il s'est éloigné. Il est moins l'homme qui ouvre des portes que celui dans les yeux duquel un paysage jadis familier et « naturel » se modifie avec le recul. Rongé par une inquiétante étrangeté, gagné par le mystère des choses quand on sent qu'on ne sait plus les faire. Tel est le paradoxe de Godard. Pris entre un passé récent et un avenir proche [...], crucifié entre ce qu'il ne sait plus faire et ce qu'il ne sait pas encore faire, *voué au présent*. On a si facilement parlé de Godard « enfant terrible », « avant-gardiste », « destructeur », « révolutionnaire » qu'on n'a pas vu que, dès le début, il respecte la règle du jeu (contrairement à Truffaut). Ce qui l'inquiète, c'est l'absence de règle²¹¹.

C'est de ce paradoxe d'un Godard, inventeur de formes neuves, soucieux du présent, mais nourrissant une nostalgie d'un cinéma arrêté dans le temps, permettant de penser l'*inactuel* dans le contemporain, que se nourriront les pages qui suivent. Peut-être l'invention du nouveau repose-t-elle nécessairement sur la fatalité d'un passé qui aime la création tout en étant définitivement disparu, comme nous l'indique Serge Daney. Quoi qu'il en soit, Godard offre une issue à une opposition rigoriste entre mutations du media cinématographique et persistance du medium filmique²¹², entre enthousiastes fervents d'une transmutation du cinéma vers un objet diffracté sous le signe d'un multiple instable et détracteurs borgnes de tout « dehors » du cinéma, art qui serait peut-être une des rares formes à résister à l'instabilité générique des œuvres d'art aujourd'hui.

Aussi doit-on d'abord envisager Jean-Luc Godard comme un cinéaste situé dans le lointain, en exil esthétique, que ce soit par la posture qu'il choisit ou dans le reflet que lui tend le regard du spectateur qui place le cinéaste dans un autre temps, une autre époque, antérieure au cinéma actuel. Ce passé s'insinue également dans le discours de Godard sur le déclin du cinéma qui est une réponse au questionnement contemporain sur un cinéma arrivé au stade de sa métamorphose radicale et rencontrant sa propre historicité. Godard élabore une théorie de l'image ambivalente. D'une part Godard développe une pensée imprégnée d'une certaine historicité de la définition de l'image cinématographique qui a trouvé ses pionniers dès la naissance du cinématographe et sa pleine maturité dans l'œuvre deleuzienne sur l'image de cinéma, comme nous le verrons dans cette première partie. D'autre part Godard convoque les paradigmes esthétique et politique qui se réélaborent aujourd'hui pour produire une pensée des images mixtes qui saturent les espaces de leur présence et forment

²¹¹ Serge Daney, « Le paradoxe de Godard », *Jean-Luc Godard le cinéma, La Revue belge du cinéma*, n°22-23, 2^e éd., 1989, p. 7.

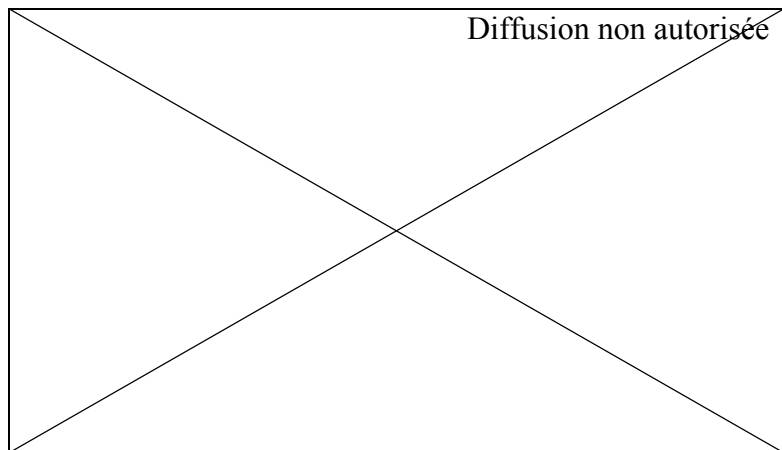
²¹² Comme annoncé dans l'introduction, nous proposons de suivre la distinction entre ces deux termes, dans la lignée de ce que proposent les médiologues : le *medium* serait au sens strict une forme d'expression, alors que sa forme plurielle accentuée, « média », largement utilisée dans le langage courant, désignerait un système de transmission institutionnalisé.

comme un nouveau « milieu » perceptif pour le spectateur contemporain, ce qui est le centre de cette recherche et nous occupera dans les parties suivantes. C'est donc au Godard théoricien des images, interrogeant leur fin, aimanté par la disparition, que nous nous intéresserons dans cette première partie qui prend appui sur ses textes et discours et sur des analyses de séquences qui préméditent *le cinéma le plus contemporain* de Godard – sur un plan chronologique et esthétique – dont la théorie et le pratique seront analysées dans les parties suivantes.

CHAPITRE 2.

RÉCIT D'UNE MORT ANNONCÉE :

LE « COMPLEXE » DU CINÉMA, LA FIGURE AMBIVALENTE DES PAIRS/PÈRES ET L'ANGE DE L'HISTOIRE



Photogramme 5

Extrait de l'épisode 1b *Une histoire seule*
des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)
[Plan fixe de *Détective* (1985) de Jean-Luc Godard
en surimpression avec un plan d'*Ivan Le terrible*
(1944-1946) de Sergueï Eisenstein]

Nous reviendrons sur ce qu'engagent les états de mutation d'un art dont la définition elle-même est rendue complexe. Pour l'instant, nous pouvons nous arrêter à une analyse d'un cinéma en difficulté dans un temps contemporain, une ère nouvelle, qui trouve sa maturité dans les années 1990 et dont la naissance correspond au développement d'une pluralité de régimes médiatiques des images en mouvement. Cette visée historique qui suppose une périodisation est centrale dans le discours de Jean-Luc Godard depuis les années 1980 et permet de voir dans le cinéma de Godard un rêve d'historien, réécrivant les premiers temps du cinéma pour présenter une invention artistique et technique qui aurait été très vite arrêtée dans l'histoire des arts et la pensée de l'image. Comme Godard le confie à Alain

Bergala en mars 1985, « le cinéma n'est plus ce que l'on avait cru qu'il était. On s'aperçoit que le cinéma tel qu'on l'a connu, projeté dans les salles, est en train de disparaître²¹³. »

Depuis les années 1980, celles-là même de la conception des *Histoire(s) du cinéma*, Godard viendrait ainsi grossir les rangs des hérauts de la mort du cinéma et de sa déploration, des cinéastes nostalgiques d'un cinéma disparu, poursuivant pourtant leur œuvre, comme Peter Greenaway²¹⁴, qui a partagé récemment l'affiche avec Jean-Luc Godard dans l'œuvre collective *3x3D*. En ouverture du dialogue avec Stéphane Zagdanski, adversaire que Godard rencontre en 2004, le cinéaste rappelle le « renoncement²¹⁵ » qui définit la nature même du cinéma. De même, dans le long entretien filmé accordé en 2010 au journal *Mediapart*, Godard confie à Edwy Plenel le sentiment de « dépossession²¹⁶ » qui l'habite, dans un « système²¹⁷ » politique et économique jugé mortifère pour les formes artistiques. Enfin, dans une conversation avec Arthur Pelechian parue dans *Le Monde* en avril 1992, Godard énonçait déjà sans détour la fin du régime artistique du cinéma, emporté dans le processus de déclin de tous les arts et présenté comme à la fois le dernier et le premier des arts, celui qui succède à l'écriture et à l'art plastique, mais dont le langage universel le situe dans une antériorité radicale :

Comme je suis assez pessimiste, je vois la fin des choses plutôt que leur début. Pour moi le cinéma est la dernière manifestation de l'art, qui est une idée occidentale. La grande peinture a disparu, le grand roman a disparu. Le cinéma était, oui, un langage d'avant Babel, que tout le monde comprenait sans avoir besoin de l'apprendre²¹⁸.

Cette historicité du cinéma contaminerait d'autant plus l'œuvre du cinéaste que Godard continue de se poser en énonciateur résigné et nostalgique de cette première proposition. Cependant, Godard joue constamment des oppositions, voire de contradictions. Alors qu'au

²¹³ « L'art à partir de la vie », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala, réalisé à Rolle le 12 mars 1985, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 14.

²¹⁴ La nostalgie des conditions de création et de production d'un cinéma disparu n'est pas l'apanage du seul Godard. Peter Greenaway, qui poursuit sur le mode de la provocation cette désolation d'un ancien régime du cinéma disparu, participe au film collectif *3 x 3D* (2013) avec l'épisode *Just in time*.

²¹⁵ « Bien qu'[Anne-Marie Miéville] respecte le cinéma comme art, dit elle aussi qu'il y a quelque chose d'infiniment triste dedans. Un profond renoncement à l'essentiel. C'est fait de renoncements depuis le début, le cinéma » (« Autour de la littérature », Dialogue enregistré entre Jean-Luc Godard et Stéphane Zagdanski le 4 novembre 2004, diffusé sur le site *parolesdesjours.com* de Stéphane Zagdanski, <http://parolesdesjours.free.fr/gozag.htm>, *consulté le 27 février 2017).

²¹⁶ « On y arrive plus, on est dépossédés de notre monde par le système actuel » (« Un entretien avec Jean-Luc Godard », Entretien audiovisuel avec Jean-Luc Godard par Edwy Plenel, Ludovic Laman et Sylvain Bourmeau, réalisé le 27 avril 2010 à Rolle, publié en 10 volets du 9 au 17 mai 2010 sur le site d'information *Mediapart*, <http://www.mediapart.fr/dossier/culture-idees/jean-luc-godard-en-liberte>, *consulté le 24 janvier 2018).

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ « Un langage d'avant Babel », Conversation entre Jean-Luc Godard et Arthur Pelechian, *Le Monde*, le 2 avril 1992.

temps de *Pierrot le fou*, Godard « attendait la fin du cinéma avec optimisme²¹⁹ », la déploration de la mort du cinéma est également une célébration paradoxale de sa vie, ou de sa survie, une promesse d'un retour à une nature première constamment redéfinie pour éviter la trahison. Il en va de la *possibilité* d'un recommencement lucide, ancré dans une ère médiatique qui rebat les cartes des créations iconiques. Le « message de salutations » réalisé par Godard à l'occasion de l'attribution du prix d'honneur par le Prix du cinéma suisse, le 13 mars 2016, est un tract relevant de la comédie ou de cette notion que définissait parfaitement Baudelaire, le « comique absolu²²⁰ » : Godard singe son propre déclin physique dans une mise en scène burlesque de lui-même.

Élever le cinéma sur ses ruines, telle est la promesse de Godard. Longer la trajectoire d'un cinéma oublié, temple désaffecté, mis en échec par une écriture cinématographique mortifère, c'est réveiller progressivement les « signes parmi nous²²¹ » qui s'élèvent dans la filmographie de Godard et permettent la salvation *au présent* d'un cinéma, enfant mal aimé du siècle, mis en péril par ses propres créateurs, nourrissant un « complexe » polysémique et riche en perspectives. Cet aspect presque freudien d'un cinéma absorbé par des représentations inconscientes, rencontrant la rivalité et la souffrance – et ce, dès ce que Godard appelle son état d'enfance – entre en résonance avec l'« angoisse énorme²²² » qu'évoque le cinéaste dans le récit de la disparition et de la transformation de l'ancien régime du cinéma dans les années 1980. « La partie invisible de l'iceberg, que verrait Freud ou un bon analyste, mais qui ne se parle pas²²³ », se révèle dans « une sorte d'analyse extérieure²²⁴ » qui définit le projet cinématographique de Godard. Cette invisibilité comme refoulée, que la vision du cinéma doit mettre au jour, s'établit dans les relations contradictoires de Godard

²¹⁹ Jean-Luc Godard, « Réponse à un "questionnaire aux cinéastes français" », *Cahiers du cinéma*, n° 161-162, janvier 1965, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 257.

²²⁰ Charles Baudelaire distingue le comique ordinaire, cynique, imprégné du caractère déchu de l'homme, du comique absolu, reposant sur une élévation de l'esprit et provoquant un rire franc et pur. L'un des exemples de ce comique que Théodore Hoffmann qualifie d'« *innocent* » est Rabelais : « le grand maître français en grotesque » qui « garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue » (« De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 536-537).

²²¹ Le titre du chapitre 4b des *Histoire(s) du cinéma* est emprunté au roman de Charles-Ferdinand Ramuz, *Les Signes parmi nous*, dont la première publication à Lausanne par les Éditions des Cahiers vaudois, date de 1919. Godard le présente comme un livre fétiche qu'il aurait rêvé écrire, ce qu'il confie à Serge Daney : « *Les Signes parmi nous* est un roman de Ramuz que j'ai toujours voulu faire : un colporteur arrive dans un petit village au-dessus de Vevey et annonce la fin du monde. Il y a un orage terrible de cinq jours, et puis le soleil revient et le colporteur est foutu à la porte. Le cinéma, c'est ce colporteur ! » (« Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 173).

²²² Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 15.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

et son « seul foyer²²⁵ », celui de l'équipe des *Cahiers*, mais trouve aussi son fondement dans l'enfance d'un art dont les premiers auteurs auraient trahi la vocation. Le cinéma apparaît comme la progéniture du XXe siècle, dont les Pères sont les « fantômes de Murnau et de Dovjeko²²⁶ », qui hantent la Cinémathèque, « comme Delacroix et Manet (...) au Louvre ou à l'Orangerie²²⁷ », et enveloppent le cinéma de leur ombre funéraire. Le cinéma doit donc dépasser et renouveler sa propre créativité pour entrer de plein pied dans le contemporain et ne pas suivre servilement le cortège des ombres qui traversent de leur présence les *Histoire(s) du cinéma*.

Cette trajectoire se dessine dans le présent et le passé de l'activité cinématographique de Jean-Luc Godard. L'apprentissage du cinéma dans les années critiques et cinéphiles de Godard repose sur une réception dissidente et paradoxale qu'illustre singulièrement *Le Mépris* en 1963, long métrage qui anticipe et explique le discours funèbre qui traverse les *Histoire(s) du cinéma* dans les années 1980. Ce dernier déplore la mort d'un art malaimé dès sa naissance dont cependant la puissance exploratoire repose sur cette idée même de *fin* qui autorise une liberté et une puissance créatrice au cinéma contemporain de Jean-Luc Godard. Ce chapitre est ainsi consacré à une généalogie de la puissance dissidente du cinéma dans le discours et le cinéma de Godard : le témoignage godardien de la *fin* du cinéma, qui s'établit dès les années 1950 et qui trouve son point d'orgue dans les *Histoire(s) du cinéma*, est un constat salutaire qui définit le cinéma comme un art de la contestation.

2.1 LES ANNÉES CINÉPHILES : L'APPRENTISSAGE TRANSGRESSIF DU CINÉMA À L'OMBRE DES PAIRS/PÈRES DU CINÉMA

L'idée de la *mort* ou d'une *fin* du cinéma est au cœur de la filmographie et du discours de Godard ; elle émaille les entretiens du cinéaste et les *phrases* de ses films, que ces dernières soient dictées par la voix de l'acteur, et donc par le créateur Godard, ou citées à l'écran sous la forme d'intertitres, en surimpression des images en mouvement, produisant ainsi des rapprochements et des jeux de signifiants féconds. Cette « plainte godardienne déjà ancienne (elle commence avec *Tout va bien* en 1972)²²⁸ », comme le précise Jacques

²²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²²⁶ Jean-Luc Godard, « Grâce à Henri Langlois », Texte prononcé à la Cinémathèque française à l'occasion de la rétrospective Louis Lumière en janvier 1966, *Le Nouvel Observateur* n° 61, le 12 janvier 1966, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 283.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Jacques Aumont, « La mort de Dante », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Cinemas. Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, 1997, p. 128.

Aumont, semble presque absente de la première filmographie godardienne, celle de la première moitié des années 1960, ainsi que des écrits du jeune cinéophile, futur cinéaste, critique de cinéma. Pourtant, se noue précocement une relation complexe au cinéma et à son historicité, dans le discours comme dans la filmographie de Godard. Il y aurait une forme d'antériorité de l'idée de *fin* qui habiterait le cinéma dans l'immédiat après-guerre et dont Godard sera l'un des porte-parole les plus lucides. Il en serait également l'un des acteurs principaux si l'on est attentif à son désir de dissidence, de transgression du cinéma.

Le récit de la première rencontre du cinéaste avec le cinéma, découverte paradoxale d'un art qui a déjà connu plusieurs transformations et qui entre, dès les années 1950, dans un processus de métamorphose, pose ainsi les fondements d'une image cinématographique en péril. L'« entretien-fleuve²²⁹ » de Jean-Luc Godard avec Serge Daney, réalisé et filmé à Rolle en décembre 1988, « pour les besoins éventuels d'un accompagnement pédagogique aux *Histoire(s) du cinéma* et de la télévision²³⁰ » est un moment clé de la formulation par Godard de la mort du cinéma. Godard présente alors sa première cinéphilie dans la filiation du musée — comme espace de rencontres des arts et non comme lieu de leur fixité historique. Dans l'héritage du *musée imaginaire* d'André Malraux, il s'agit de celui de la Cinémathèque française, fondée en 1936 par Jean Mitry, Georges Franju et, bien sûr, Henri Langlois, *premier citoyen du cinéma*²³¹, qui la dirige et donne au territoire méconnu du cinéma une histoire et une mémoire. Langlois, dont l'approche patrimoniale du cinéma révèle une cinéphilie soucieuse de sauver les œuvres oubliées, propose aux « Jeunes Turcs » de la future Nouvelle Vague une programmation abondante et éclectique. Cette dernière est le fruit d'un ample travail de sauvegarde et de restauration du passé cinématographique, sans équivalent, doublé d'un désir de partage et donc de projection permanente des trésors du cinéma mondial, que Langlois, avec l'aide de Georges Franju, achète, sauve et conserve, dès les années 1930. La passion du cinéma et la méthode cinéophile de Langlois se concrétiseront dans la réalisation de films de montage au début des années 1970, fidèles à la vertu programmatique des séances de projection de la Cinémathèque : découvrir dans un désordre savant la préhistoire du cinéma afin de « faire don de ce passé métamorphosé en présent²³² ». Godard évoque ainsi avec Freddy Buache l'initiation symbolique à la table de montage, dont l'apprentissage imaginaire se forge à la Cinémathèque, par les surprises significatives que produit la sélection filmique de Langlois :

²²⁹ Lignes de présentation par Serge Daney de l'extrait de son entretien avec Jean-Luc Godard (« Godard fait des histoires », *op. cit.*, p. 161).

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Nous utilisons la formule qui titre la biographie de Henri Langlois (George P. Langlois et Glenn Myrent, *Henri Langlois, Premier citoyen du cinéma*, Paris, Ramsay, 1996).

²³² Jean-Luc Godard, 3b. *Une vague nouvelle*, dans Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 149.

La Nouvelle Vague, c'était les enfants du musée, car nos parents, nos profs – on était de milieux intellectuels – nous parlaient de Rembrandt, de Mozart, ils ne nous avaient jamais parlé de Murnau ni de Flaherty. Chaplin, on ne savait pas qu'il faisait partie de ce musée. On connaissait Charlot, juste un peu, comme ça, de l'extérieur. [...] [Langlois] savait très bien ce qu'il faisait dans ses projections « en désordre » et avec son musée bizarre. C'était plein de nuances, de sous-entendus. De comparaisons inattendues qui déclenchaient une véritable réflexion. [...] Là, comme ailleurs, il aimait les surprises. Tu te souviens du côté aléatoire des programmes ? (Rires.) [...] *Le Tartuffe*, par exemple, dans les boîtes de *Naissance d'une nation* parce qu'il devait le sauver des contrôleurs, des censeurs, de l'État. Alors il cachait les choses, il brouillait les cartes²³³.

Cette passion cinéophile est alors vécue sous le signe du foisonnement, du divers, de la mise en perspective d'une « fraternité des métaphores²³⁴ », mais également du renoncement à ce que constitueraient les arts nobles, inculqués par les « parents » et les « profs²³⁵ », ou encore la famille maternelle de Godard, les Monod, grands-parents que Godard considère comme des dieux²³⁶, qui voit dans le choix du cinéma une forme de fuite et de dérive.

C'est ainsi que plusieurs *transgressions* se font jour dans la découverte originelle du cinéma telle que la raconte Godard : (1) la première est celle d'un cinéma qui apparaît comme *un dévoiement et un défi* lancé à l'encontre des différents cercles qui environnent le très jeune Godard, notamment le cercle familial qui voit dans cet art industriel et populaire une menace contre l'intégrité et la valeur des arts des siècles précédents, dont l'authenticité et la grandeur semblent incontestées ; (2) la seconde est également propre à Godard et repose sur *une réception du cinéma qui passe par le fragment, le signe, la partie*, contre le tout, l'œuvre pleine et entière – ce qui prépare, dans une certaine mesure, une esthétique de la fragmentation, du choc, et un cinéma interrogé par le manque et la privation ; (3) la troisième transgression relève d'un cinéma que Godard rencontre dans l'activité de la critique cinéophile et qui a comme partie liée avec l'exercice de la pensée et de l'écriture critique.

(1) En effet, aux pères *naturels*, se substituent les figures symboliques d'Henri Langlois et de l'art du XXe siècle qu'est le cinéma, auquel les Jeunes Turcs vouent un véritable culte. Ces pairs/pères ne sont pas nécessairement ceux de la génération qui a précédé la Nouvelle Vague, que François Truffaut décriait, désireux d'en finir avec le « cinéma de papa », mais bien d'une génération antérieure qui permet à Godard de

²³³ « Préface – Entretien avec Jean-Luc Godard par Freddy Buache (conservateur du Musée du cinéma de Lausanne) », dans Huguette Marquand Ferreux (dir.), *Musée du cinéma. Henri Langlois*, Maeght éditeur/Cinémathèque française, 1991, vol. 1, p. 4-5.

²³⁴ Jean-Luc Godard, 3b. *Une vague nouvelle*, *op. cit.*, p. 149.

²³⁵ « Préface - Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache », *op. cit.*, p. 4.

²³⁶ Cf. Colin MacCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, *op. cit.*, p. 18.

recomposer une histoire de famille dont il reste encore, comme il le confie avec humour à Alain Bergala, « le petit Jean-Luc²³⁷ » :

Nos pères, on les a trouvés au musée. Il y en avait qui étaient vivants. Il y avait aussi des oncles, qui étaient le plus jeunes. Delannoy, Duvivier, c'était autre chose. Même Becker, qui était très charmant et très vivant était un aîné, mais pas un oncle comme Roger Leenhardt ou comme Jean Cocteau²³⁸.

Cette passion cinéophile est alors vécue sous le signe du dévoiement et de la trahison d'un univers familial pour une famille recomposée en territoire cinéophile, puisque Godard s'émancipe délibérément de l'héritage d'une culture classique, livresque et picturale, celle des Monod, qui voit dans le choix du cinéma une forme de renoncement et de dérive. La transgression préside alors à des gestes contradictoires : Godard, cinéophile, futur cinéaste, transgresse l'interdit familial, puis poursuit ce mouvement de profanation en quittant les *Cahiers du cinéma* dont il vole la caisse et les recettes pour tenter une aventure cinématographique à Zurich en 1952.

Après l'univers maternel, c'est donc la famille cinématographique des *Cahiers* que Godard trahit à son tour, se plaçant de nouveau dans la posture de celui dont l'acte fondateur de toute création est pensé comme un geste parricide. Les premiers pas de Godard comme cinéaste, avec la réalisation en 1955 d'*Opération béton*, moyen métrage documentaire sur le barrage de la Grande-Dixence et en 1956 d'*Une femme coquette*, court métrage qui ne sera pas distribué, n'interdisent pas un retour vers l'activité critique de celui qui ne cesse d'approfondir son attachement contradictoire au cinéma. Si l'infériorité décrétée de l'art cinématographique par la famille Monod est résolument mise en échec par le cinéophile Godard, elle ne compte pas pour rien cependant dans l'élaboration de son œuvre filmique. Martelant l'idée que l'image précède le texte, Godard semble pourtant tenté de rabattre la littérature sur le cinéma, en construisant une filmographie où la citation livresque, celle qui tisse les dialogues des personnages de son cinéma de fiction, comme celle qu'énonce sa propre voix dans des créations plus discursives, oblitère le pouvoir d'énonciation de la seule image et entretient une philosophie de la reprise comme fondement de toute création. Lorsque l'on sait que la première activité critique de Godard est vécue sous le signe du littéraire et du désir de l'écriture romanesque²³⁹, la création du cinéaste apparaît hantée par

²³⁷ « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 26.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Dans un entretien avec Alain Bergala, Godard rappelle la culture littéraire et l'ambition romanesque qui ont nourri la Nouvelle Vague : « À l'époque mon ambition était de publier un roman chez Gallimard. J'admirais Astruc parce qu'il l'avait fait » (Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 9). Ou encore : « pour nous, écrire aux *Cahiers* c'était une activité littéraire à part entière. [...] C'était mon plaisir de création à moi

une trahison de l'héritage familial mais aussi par un manque : le désir de cinéma s'inscrit dans le double héritage d'une cinéphilie passionnée et d'une vocation manquée. Cette vocation manquée est nourrie dans un premier temps par les « milieux cultivés » qui convoquent auprès de Godard enfant les figures « de Rembrandt, de Mozart²⁴⁰ » et qui lui ont inculqué le goût du dessin et le talent d'un peintre qui marqueront sa pratique cinématographique. Le cinéma est en effet un retour au territoire de l'enfance qu'était la peinture, comme le confie Godard à Alain Jaubert :

J'ai fait un peu de peinture quand j'étais tout jeune. Et j'en ai surtout beaucoup vu. Donc le cinéma, c'est un retour. Un retour non pas à l'enfance mais au territoire de l'enfance²⁴¹.

Le cinéma de Godard rappelle plus que tout autre combien la peinture est certainement le premier des arts à avoir fécondé intensément le cinéma, en tant que « vision du monde²⁴². » Le cinéma est héritier des arts antérieurs, notamment la peinture, la musique et la littérature. Cet aspect a peut-être une place seconde dans l'élaboration d'un cinéma qui éprouve son propre deuil, mais centrale dans la place des arts dans le cinéma godardien qui propose une mise à l'épreuve du comparatisme créatif des arts dans une œuvre cinématographique à la puissance synthétisante.

(2) Seconde transgression qui nourrit la relation que Godard entretient avec le cinéma, essentielle pour comprendre l'élaboration des futurs longs métrages du cinéaste : la découverte du cinéma *sur le mode du fragment et de la citation*. En effet, Godard s'installe dans une posture éloignée des jeunes cinéphiles de son temps, tout en ralliant une communauté de goût qui trouvera sa traduction dans l'écriture critique des *Cahiers du Cinéma*. C'est tout naturellement que ce cinéma absent de la culture familiale, voire rejeté, devient l'objet d'une découverte avide, sous le signe du contretemps et du retard. Godard nourrit une passion du cinéma qui prend une forme compulsive et rattrape le temps perdu. Truffaut dresse ainsi le portrait d'un amoureux du cinéma qui manque constamment la plénitude de l'objet désiré :

Ce qui me frappait le plus à ce moment-là chez Godard, c'était sa boulimie dans la façon d'aborder les livres ou les films. Si on était chez des amis, dans une soirée, il ouvrait facilement quarante livres et il regardait toujours la première et la dernière page. Il était très impatient et très nerveux. Il aimait

d'écrire plutôt comme un romancier... » (*ibid.*, p. 11)

²⁴⁰ « Préface - Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache », *op. cit.*, p. 4.

²⁴¹ « Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Jaubert, *Peinture et cinéma*, MAE communication, 1992, p. 192.

²⁴² *Ibid.*

le cinéma autant que nous, mais il était capable d'aller voir un quart d'heure de cinq films différents dans le même après-midi²⁴³.

La pratique godardienne de la réception du cinéma privilégie alors une vision fractionnée qui inaugure la singularité d'un regard, anticipant les pratiques de visionnage qu'autorisent aujourd'hui les nouvelles techniques de diffusion des films. La découverte du cinéma par le jeune Godard se mue alors très vite en une dévoration intime dont l'arbitraire singularité résulte du démembrement de l'œuvre arrachée à sa globalité. Procédant à une technique d'arrêts sur image, à un découpage/dépeçage en chapitres, Godard se crée des morceaux choisis de cinéma à usage personnel. Cette réception/production solitaire qu'une Mary Shelley n'aurait pas reniée, prolongement démiurgique du réassemblage visuel du film, trouvera son plein aboutissement dans la technique du visionnage et du montage vidéo de l'auteur des *Histoire(s) du cinéma*. Se dessine dès cette entrée en cinéphilie la figure donjuanesque d'un ogre-spectateur, dont ce n'est pas tant « la qualité des objets qui fait la jouissance, mais l'énergie de l'appétit²⁴⁴ ». Appréhendant l'objet de son désir sous le signe du foisonnement, collectionnant ses conquêtes filmiques au détriment peut-être d'une possession pleine et entière de l'œuvre, en quête d'une paradoxale satisfaction de la totalité, Godard ou Hans Lucas²⁴⁵, avant d'être cinéaste, élabore déjà une stratégie de *compréhension* du cinéma dont la possession fragmentaire, toujours inachevée, induit la vanité de l'appropriation d'un tout, constamment différée. La prééminence de la partie sur le tout provoque une diffraction du sens. La boulimie godardienne, comme l'urgence qui la caractérise, rapproche la figure du cinéphile de celle du collectionneur, avide de posséder, dont le désir de maîtrise finit parfois par l'emporter sur la jouissance de l'objet-cinéma²⁴⁶. Le sentiment de maîtrise et de contrôle, généré par la possession d'un cinéma virtuellement utilisable et analysable, l'emporte presque sur la jouissance du film et son appréhension dans son intégralité. Ainsi, la compulsion cinéphile du jeune Godard, présente par la suite dans l'ensemble de sa cinématographie, porte déjà les fondements d'un discours prophétisant la

²⁴³ Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Godard simple comme bonjour*, op. cit., p. 239.

²⁴⁴ Charles Baudelaire, « La Fin de Don Juan. Projet de drame » (1853), dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1975, p.627.

²⁴⁵ Hans-Lucas, Jean-Luc en allemand, est le pseudonyme que Godard utilise pour signer ses premiers articles.

²⁴⁶ Dans l'analyse du pouvoir pathogène de l'argent, Georg Simmel rappelle ce processus où l'*avoir* l'emporte sur la jouissance pleine et entière de l'objet désiré et offre un éclairage intéressant à toutes les formes de possession, dont celle qui anime Godard. L'argent, à la fois frontière et affranchissement des limites que nous impose le désir même, est alors considéré comme une finalité absolue dont la puissance d'actualisation sans cesse repoussée octroie à son détenteur un sentiment de pouvoir. Dans *Philosophie de l'argent*, « le réflexe subjectif de l'avoir, qui d'habitude pousse à acquérir et à posséder » n'est plus « ce qui porte ici la valeur ». Bien au contraire « le simple fait, strictement objectif et sans autre conséquence personnelle, que ces choses sont justement en [sa] possession » suffit à contenter le collectionneur (trad. par S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 284).

mort du cinéma ainsi que la dimension sacrificielle d'une œuvre en quête de rédemption, depuis une vingtaine d'années. En proie à une *passion* cinéphile et à une forme de *dévoration iconique*, Godard continue de convoquer toutes les autres histoires, toutes les autres fictions, et participe singulièrement de la mise à mort d'un certain cinéma dont il recherche, dans un même mouvement, la salvation. Par-delà ces premiers indices d'une relation complexe au cinéma, les ciné-clubs parisiens des années 1950 et le renouveau cinéphile qu'ils engagent inaugurent un cinéma au sein duquel les œuvres du passé s'inscrivent dans les œuvres futures à la manière d'un palimpseste, et dans lequel l'allusion cinéphile opère dans le présent du film. La cinéphilie nourrit ainsi un cinéma qui est le produit d'un regard savant : « Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative et non qualitative²⁴⁷. » Le rôle de la critique cinématographique est ainsi fondamental dans la création d'une génération qui ne sépare pas *conscience critique et création cinématographique*. Le cinéma de la Nouvelle Vague, cinéma de la jeunesse et de la modernité, naît du classicisme des œuvres postulé par la revue des *Cahiers du Cinéma* qui reconnaît celles-ci comme des modèles. D'une certaine manière, André Bazin, autre Père symbolique de la Nouvelle Vague, « cinéaste qui ne faisait pas des films mais qui faisait du cinéma en parlant²⁴⁸ », dont le discours vaut l'acte créatif, hante la création godardienne et sa propension discursive et critique.

(3) Ainsi, l'activité critique transcende la création filmique, troisième *transgression* ou geste d'émancipation d'un cinéma qui ne s'envisage plus comme seule production d'un récit, mais également comme un art de la pensée et de la métaphore, nouant ainsi une relation intéressante avec l'état de l'art contemporain, où le principe premier de l'œuvre, son *idée*, l'emporte sur la matérialité de l'objet créé, mais également avec une poétique postromantique. Pour l'instant, retenons que le cinéma entretient une relation singulière avec l'exercice de la citation et avec la rencontre réflexive que les fragments cités produisent, par-delà ou en-deçà de toute dimension narrative. Depuis Jean Seberg proposant la revue des *Cahiers* à Jean-Paul Belmondo dans *A bout de souffle* en 1960, en passant par Angela demandant à Jeanne Moreau des nouvelles de Jules et Jim dans *Une femme est une femme* en 1961, ou par les plans de *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet qui habitent *Film Socialisme* en 2010 de leur évocation d'une antiquité sacrée, Godard ne cesse de multiplier les allusions à un cinéma assimilé tout au long de ses années de critique aux *Cahiers*, mais

²⁴⁷ « Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *Spécial « Nouvelle Vague »*, *Cahiers du cinéma*, n° 138, décembre 1962, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 215.

²⁴⁸ Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 10.

également découvert à la Cinémathèque. Les films de Godard convoquent aussi bien les premiers auteurs du cinéma, que les metteurs en scène qui poursuivent leur pratique cinématographique dans l'après-guerre, ceux-là même dont la revue cinéophile et hollywoodophile consacre le génie dans une dissidence assumée à l'égard de l'académisme du cinéma français. La soif du passé est donc un désir avide de connaissance encyclopédique qui englobe le présent, à la recherche de modèles de création, dans le cinéma européen et américain²⁴⁹. C'est ainsi que la rencontre du cinéma dans les « projections "en désordre" » de la Cinémathèque de Langlois, « musée bizarre²⁵⁰ », est également un acte poétique en puissance, celle de la rencontre des fragments de l'histoire du cinéma et de leur pouvoir de signification. Dans sa conversation avec Daney, Godard rappelle que l'idée d'une historicité du cinéma, et donc de sa mort éventuelle, mais aussi les notions d'héritage, de transmission des arts et de dimension historique du geste artistique que porte l'art du XXe siècle, lui seraient venues progressivement.

Il associe ainsi sa propre découverte du cinéma avec la lecture qu'en proposait Rohmer, celle d'une vision anachronique et anhistorique du septième art, de plein pied dans le présent :

Cette notion de venir après ou avant, moi je l'ai eue très tard. Quand Rohmer, qui était professeur, parlait de Flaubert, il savait que ça venait logiquement après Homère ou saint Thomas d'Aquin. Mais quand il voyait *Derrière le miroir* de Nicholas Ray et un film de Murnau, je ne suis pas sûr qu'il en parlait avec l'idée claire que Ray venait après Murnau²⁵¹.

Godard rappelle avec verve cette vision première, précédant son discours sur un cinéma *inactuel* élaboré dans les années 1980. La première rencontre avec le cinéma, volontairement anachronique, est alors imprégnée de la méthode analogique et poétique d'André Malraux, qui recomposait une histoire de l'art au gré de ses métamorphoses par le rapprochement signifiant de pans entiers de l'art. Cette méthode est également, comme le rappelle à plusieurs reprises Godard, celle d'Henri Langlois qui présentait à la Cinémathèque de l'avenue de Messine un cinéma sous toutes ses formes, avec un désir d'exhaustivité et d'éveil des correspondances. Cette réception anachronique du cinéma, est aussi celle d'une naissance, pleine de fougue et de passion, de la nouvelle cinéphilie de l'après-guerre et tout

²⁴⁹ *À bout de souffle* rend ainsi hommage au film noir américain, en reprenant des fragments de l'œuvre de Raoul Walsh et de Samuel Fuller, alors que *Le Mépris* s'inscrit dans l'héritage immédiat rossellinien à travers la sur-présence de *Voyage en Italie* (1954) de Roberto Rossellini.

²⁵⁰ « Préface - Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache », *op. cit.*, p. 5.

²⁵¹ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 162.

particulièrement celle de Godard, qui, dès la fin des années 1940, s'offre, en fraternisant avec la génération de la future Nouvelle vague, ce que l'on pourrait nommer une séance de rattrapage. Godard participe ainsi à la formation du goût qu'il a partagé avec toute une jeune génération cinéophile « sur les bancs d'une contre-école buissonnière²⁵² », ceux de l'institution de Langlois comme des ciné-clubs du Quartier Latin. Comme il le précise à Daney, Godard découvre un cinéma qui lui était alors inconnu : « Il y avait un sentiment inconnu au sens propre du terme. On n'avait jamais vu ça²⁵³ ».

L'anhistorisme du cinéma, tel que Godard l'envisage dès sa première expérience de cinéphilie, se mue en historicité absolue lorsque Godard énonce sans détour devant Daney la mort du cinéma :

Alors, je dirai plutôt ; voilà, il y a quelque chose qui a existé et qui était relativement unique : le cinéma. Des choses comme ça ont dû se passer, à deux ou trois mille ans près, à la disparition de Mycènes ou d'un certain type d'animaux ou de végétation il y a quatre cent millions d'années. Et là il y eu quelque chose, une image qui n'était qu'un mouvement. Et cette image-là nous disait quelque chose qu'on n'a pas voulu écouter. Et on a préféré parler par-dessus²⁵⁴.

Ce constat tardif d'un cinéma qui serait comme un continent ou une civilisation disparue trouve, dès la cinéphilie que nous avons évoquée, son fondement. Ce qui se joue dans les projections de l'avenue de Messine, qui nourriront par ailleurs les *Histoire(s) du cinéma*, et dont le dialogue que nous évoquons avec Serge Daney est le témoignage, repose sur l'idée même d'un montage généalogique et poétique, geste historique, de toutes les images qui s'y trouvent redéfinies. Non pas l'histoire au sens traditionnel, comme pratique de mémoire et récit de gestes fondateurs, mais l'histoire qui agence les éléments du récit pour narrer la puissance d'un destin, ici celui du cinéma, qui est également l'histoire du siècle, puisque l'histoire et le cinéma s'entre-appartiennent, comme le rappelle Godard à Daney, faisant sienne « une thèse que n'a pas eue même Michelet quand il faisait l'Histoire de France²⁵⁵. » Godard poursuit son propos enthousiaste :

Mon idée, c'est que l'histoire est seule, elle est loin de l'homme, voilà. Et puis, il y a cette chose qui reste strictement à l'intérieur du cinéma et qui est le montage. Mon idée de praticien, de jardinier du cinéma, c'était qu'un des buts du cinéma, c'était d'inventer le montage tel que je viens de le décrire

²⁵² Antoine de Baecque fait le récit de « l'école du cinéma par excellence », la Cinémathèque française d'Henri Langlois : « Dans la salle des projections, désormais quotidiennes, soixante spectateurs peuvent prendre place, une petite centaine s'ils se serrent. Aux premiers rang, on retrouve toujours les mêmes, comme sur les bancs d'une contre-école buissonnière » (*Godard. Biographie, op. cit.*, p. 50).

²⁵³ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 162.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

[...]. Par exemple quelle est la différence entre l'actuel président de la République en France, François Mitterrand et le général de Gaulle ? Je dirai, moi : s'il veut montrer – en tant qu'industrie scientifique – la différence, le cinéma dira ceci : il s'agit de deux Français qui avaient un territoire et il y a eu une guerre et des envahisseurs. A un moment donné, l'un des deux a été fait prisonnier et il a commencé son ascension vers le pouvoir en s'évadant, en revenant en France. L'autre au contraire s'est évadé de la France et est allé à l'étranger. Voici la vraie différence. Ce qu'on a appelé le cinéma a toujours été à la recherche de quelque chose comme ça²⁵⁶.

Le cinéma est donc prédisposé à l'histoire car il est une puissance d'analogie, révélatrice de tensions historiques et de mouvements qui échappent au seul regard de l'homme. Dans un parallèle dont l'esprit provocateur et une certaine goguenardise sont affectionnés par Godard, François Mitterrand et le Général de Gaulle sont transformés en déserteurs par le cinéma ou l'art de faire se rencontrer les images. La figure de l'horizontalité du territoire sur lequel les deux hommes de pouvoir ont évolué avec des trajectoires différentes explique la même élévation verticale. La leçon sérieuse qu'il faut tirer de cet exemple railleur est la nouvelle géométrie du réel que propose le cinéma, appareil objectif, qui explore de ses propres forces plastiques les interstices et les contrariétés du réel et de ses représentations comme nul autre instrument pourrait le faire. Le travail de collage et de reproduction reprend ainsi les règles de la métaphore vive : le cinéma permet un travail, par le montage, de représentation de la troisième image absente, invisible, qui est une pensée. Godard se fait ainsi maître du rapprochement qui permet de *réfléchir* historiquement le réel. L'œil cinématographique est un œil historique et « scientifique », dont la démarche dialectique et critique repose sur l'art du montage. La fonction historique du cinéma procède d'un art de la *relation* qui en est la propriété première. Ainsi, les films de Godard après les *Histoire(s)* mettent en déroute la construction de la narration et la linéarité de l'histoire diégétique pour leur préférer une circularité symbolique, une attention aux répétitions et aux différences qu'elles révèlent, comme le suggère le titre du *Boléro fatal* – film dans le film, au centre de *For Ever Mozart*, long métrage réalisé en 1996 – évocation de la mélodie redondante de l'œuvre de Ravel²⁵⁷ ou des redondances tragiques de l'histoire qu'illustre le désastre de Sarajevo.

Il s'agira donc pour Godard de réparer le cinéma, qui se meurt du renoncement à sa vocation historique – dire le réel par la puissance de montage. Nous reviendrons sur cette disposition historique du cinéma, qui trouve ses fondements dans une lecture des auteurs qui ont pensé la puissance de signification des outils artistiques et des images qu'ils génèrent,

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

²⁵⁷ Maurice Ravel, *Bolero*, créé le 22 novembre 1928, Orchestre Straram, Walter Straram (dir.), Paris, Opéra Garnier.

notamment Walter Benjamin qui irrigue de sa pensée l'œuvre de Godard. Cette dernière découle aussi, par-delà le XXe siècle, d'un héritage singulier de la poétique romantique du pouvoir de signification des signes recomposés. Elle trouve également une inscription dans la lignée d'une écriture moderne, dont le jeu herméneutique et symboliste des correspondances cachées rivalise avec la pensée et la vie depuis Mallarmé. Ces caractéristiques mêlant héritage romantique et influences modernes définissent en grande partie le cinéma lui-même et font de Godard, entre autres, un *postromantique*, comme nous le verrons dans la suite de notre propos. Godard fait donc le constat d'une historicité *nécessaire* du cinéma. Dans un double engagement, entre commémoration funèbre du passé, et tentative de résurrection du cinéma par le jeu d'un montage, dont les *Histoire(s) du cinéma* explorent toute l'étendue, la pensée du cinéma par Godard s'inscrit dans une perpétuelle intranquillité dont les fondements sont posés dès sa première rencontre avec le cinéma, à l'ombre de Langlois, *père* d'une génération de cinéastes. Dans son adresse à André Malraux, alors ministre de la Culture, contre lequel Godard ferraille depuis l'éviction de Langlois de la direction de la Cinémathèque et qui aurait pour ainsi dire trahi l'admiration que le cinéaste de la Nouvelle Vague portait à l'auteur de *L'Espoir*, Godard rappelle la dette du cinéma à l'égard d'Henri Langlois, dans un style qui ne peut que faire songer au Malraux romancier, écrivain lyrique et hugolien, auteur du *Musée imaginaire* :

Et si mes paroles prennent brusquement le ton d'un grand écrivain, qui vous est familier, c'est parce que, Monsieur le ministre, tout simplement, Henri Langlois a donné chaque vingt-quatrième seconde de sa vie pour sortir toutes ces voix de leurs nuits silencieuses, et pour les projeter dans le ciel blanc du seul musée où se rejoignent enfin le réel et l'imaginaire. [...] Grâce à Henri Langlois... Mon amitié et mon respect pour cet homme n'ont pas de mesure. On dira peut-être que j'exagère et que je provoque. À peine, je vous l'assure. Et j'enrage de voir quelquefois les misères que l'on fait à ce grand homme de cinéma, *sans qui nous n'existerions pas plus que la peinture moderne sans Durand-Ruel et Vollard*²⁵⁸.

Sans Henri Langlois, le cinéma de la Nouvelle Vague et l'élan de toute une génération seraient restés lettre morte. Pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, Langlois est le fondateur d'un renouveau cinéphile et cinématographique d'un « jeune cinéma français²⁵⁹ », s'épanouissant après une histoire du cinéma déjà déployée sur cinquante années, ourdissant une relation passionnée mais contrariée à un art déjà établi dans les milieux cinéphiles, et

²⁵⁸ Jean-Luc Godard, « Grâce à Henri Langlois », *op. cit.*, p. 283. Nous soulignons.

²⁵⁹ *Ibid.*

dont l'apprentissage se fait dans « un musée moderne où on passait des films anciens qui avaient l'âge de nos parents²⁶⁰ ».

Ce que vit Godard alors dans cette première époque est donc le sentiment que le cinéma a déjà été fait²⁶¹. Il ne reste peut-être qu'à le défaire et le *re-monter*.

2.2 L'IRRUPTION DE LA « FIN » DU CINÉMA DANS UNE ŒUVRE « MODERNE » : *LE MÉPRIS* (1963)

Malgré l'enthousiasme d'une conquête du territoire cinématographique par ses « ciné-fils²⁶² », la fin du cinéma et l'élaboration transgressive d'une écriture filmique qui en découle trouvent leur source et leur cause dès les premiers pas de Godard en territoire cinéphile et cinématographique. C'est ainsi que Godard énonce, dès l'année 1962, l'idée d'un coup d'arrêt du cinéma qui tараude son œuvre, premier acte fort de dissidence dans cette vénération du passé prolifique du cinéma. Dans un long entretien avec les *Cahiers du cinéma*, paru dans le numéro Spécial « Nouvelle Vague » en décembre 1962, Godard explique le dessein caché de son premier long métrage, *À bout de souffle*, selon un vœu rétrospectif mais aussi programmatique – les *Histoire(s)* réaliseront presque vingt ans plus tard cette promesse –, celui d'un film qui *re-monte* et *re-pense* tout le cinéma, alors même que ce dernier est en train de s'éteindre :

De plus, *À bout de souffle* était le genre de film où tout était permis, c'était dans sa nature. Quoi que fassent les gens, tout pouvait s'intégrer à ce film. J'étais même parti de là. Je me disais : il y a déjà eu Bresson, il vient d'y avoir *Hiroshima*, un certain cinéma vient de se clore, il est peut-être fini, alors mettons le point final, montrons que tout est permis. Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait²⁶³.

Robert Bresson et Alain Resnais incarnent ainsi une forme de résistance contre ce qui est perçu par Godard, dès le début des années 1960, comme un déclin du cinéma. Alors jeune cinéaste, Godard serait peut-être *venu trop tard* dans l'histoire du septième art, adoptant

²⁶⁰ « Préface - Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache », *op. cit.*, p. 4.

²⁶¹ « Notre seule erreur fut de croire que c'était un début » (Jean-Luc Godard, 3b. *Une vague nouvelle*, *op. cit.*, p. 156).

²⁶² Ce terme, inventé par Serge Daney, synthétise la filiation qui relie les futurs cinéastes au cinéma, art personnifié en *père* éclairant la création de ses *fils* par sa toute puissance.

²⁶³ « *Les Cahiers* rencontrent Godard après ses quatre premiers films », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 218.

précocement le sentiment caractéristique de l'auteur romantique, celui d'être le fils exilé d'un siècle – ou d'un art – renversé par l'histoire et travaillé par la disparition du sens. Comme Godard le scande dans de nombreux entretiens, portraiturant la génération de la Nouvelle Vague en « enfants du musée et [en] enfants de la Libération²⁶⁴ », la Seconde Guerre mondiale est la cause d'un basculement du XXe siècle, sous la forme d'une césure violente et barbare qui est aussi celle d'un nouveau régime esthétique emporté par l'absence de signification et de Raison. De même, la Révolution française et l'Empire, dans une forme d'accélération historique, étaient les événements formant le passé mythique du XIXe siècle. Remplacée par l'ordre de la Restauration et la méfiance que le nouveau régime monarchique nourrissait à l'égard des idées qui continuaient de projeter leur ombre sur la première partie du siècle, la période révolutionnaire qui était née en 1789 et s'éteignait dans les derniers jours de l'Empire a provoqué, dans la génération des écrivains nés au seuil des années 1800, un sentiment d'anachronisme essentiel et une nostalgie presque incurable – mais féconde en terme de création. La célèbre formule d'Alfred de Musset, sous la forme du constat désabusé, synthétise l'impression puissante d'appartenir à une génération déjà vieille, celle des héritiers d'une Histoire dont la violence mais également la fécondité leur sont interdites : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux ».

Dans un même ordre d'idées, la conscience d'une certaine historicité de la création préside à la création du *Mépris*, long métrage dont le projet est signé au printemps 1962 et dont le tournage se déroule en 1963. Se révèle ainsi, dès l'année 1962, un autre héritage, historique, qui place certes la création godardienne sous le signe d'une nostalgie, mais qui transforme en bravade un acte cinématographique en lutte contre les premiers signes d'un cinéma en péril et qui se saisit de cette occasion de tout réinventer. La promesse du nouveau l'emporte sur la plainte de la disparition, comme l'injonction « montrons que tout est permis²⁶⁵ » l'indique clairement. *Le Mépris*, long métrage précoce de la filmographie de Godard, nous semble incarner le basculement que le cinéaste opérera progressivement vers une filmographie dissidente, qui se modifiera au rythme du contemporain et de son inactualité.

²⁶⁴ Formule souvent reprise par Jean-Luc Godard, comme, par exemple, dans le deuxième volet de la série de France culture « À voix nue » en 1998 (2/10, Entretien avec Jean-Luc Godard par Noël Simsolo, dans l'Émission « À voix nue », diffusé le 21 novembre 1989 [Radio, France Culture], diffusé sur le site [franceculture.fr](https://www.franceculture.fr/cinema/jean-luc-godard-il-faut-confondre-ce-qui-ne-peut-pas-etre-confondu-juste-pour-pouvoir), [En ligne], <https://www.franceculture.fr/cinema/jean-luc-godard-il-faut-confondre-ce-qui-ne-peut-pas-etre-confondu-juste-pour-pouvoir>, *consulté le 24 janvier 2018).

²⁶⁵ « *Les Cahiers* rencontrent Godard après ses quatre premiers films », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 30.

2.2.1 La mort du Père redoublée : prise de pouvoir par deux coups d'état cinématographiques

Ainsi, *Le Mépris* inaugure une projection à l'écran de la généalogie des arts et une mise en critique de la place des auteurs dans son élaboration. Au cœur de ce film, dont la réalisation est consécutive au tournage des *Carabiniers*, produit la même année, long métrage qui promeut déjà en son sein le cinéma des frères Lumière²⁶⁶, se fonde et se poursuit un dialogue entre tradition et rupture, entre déférence pour un cinéma adulé, défendu et aimé, et nécessaire renouvellement du geste filmique de la jeune génération des cinéastes français de la Nouvelle vague. L'affirmation d'un héritage suppose également la transformation et le dépassement du legs du cinéma classique.

Godard devient alors *le paradoxal fossoyeur d'un cinéma classique qu'il admire tout en le sacrifiant volontairement*. Fritz Lang, cinéaste admiré des cinéphiles des *Cahiers*, joue son propre rôle dans *Le Mépris* et incarne un cinéma en lutte pour la préservation d'une culture passée, que ravive le tournage de l'adaptation de *L'Odyssée*, au centre du film, dont Lang est le metteur en scène. S'inscrivant dans la lignée du « mythe²⁶⁷ » du cinéaste allemand, Godard nous projette dans une fable mythologique réactualisée dans le présent fictif et homérique du *Mépris* : les personnages sont observés par les dieux, eux-mêmes modelés par Lang, gardien du classicisme, citant Dante, Hölderlin et Homère, et donc par Godard. Le titre de l'adaptation du mythe homérique par le cinéaste allemand, *Odysseus*, fidèle au patronyme grec d'Ulysse, qui est aussi la forme latine de *L'Odyssée*, s'affiche comme une tentative de résistance à l'empire d'une industrie cinématographique dominée par le règne du pouvoir et de l'argent, représentée sous les traits du producteur américain, Jérémie Prokosch, et campe *a priori* ce film en défense et illustration d'un cinéma classique que la jeune génération cinéphile doit préserver. Deux scènes introduisent les signes de dissidence de Godard à l'égard de l'héritage classique du cinéma : (1) la scène de projection des rushes de *L'Odyssée* dans les studios de Cinecittà dans la première partie du film, (2) et la dernière séquence du *Mépris*, sur le plateau de tournage de Fritz Lang, qui filme dans le

²⁶⁶ Le récit des *Carabiniers* se déroule dans un lieu indéfini, qui pourrait se situer « un peu partout et nulle part », dans une contre-utopie tournée dans un noir et blanc nostalgique du cinéma muet, « la caméra étant », écrit Godard, « dans son plus simple appareil, en hommage à Louis Lumière » (Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers, Mon film, un apologue », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 46, 1^{er} mars 1965, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 237 et 238).

²⁶⁷ Jean-Pierre Esquenazi rappelle une autre transgression de Godard : la distinction entre « Lang "le vrai" » et « Lang-le-personnage ». Dans *Le Mépris*, l'identité artistique de Fritz Lang est une fabrication de Godard, qui prête à ce « père » inventé les traits et les propos d'un « artiste inspiré par la grande culture classique » (« Lang-le-personnage, l'invention d'un père », dans Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 162-168).

décor naturel de la Villa Malaparte le retour d'Ulysse dans sa patrie. Cette scène est aussi celle des adieux du scénariste Paul Javal, incarné par Michel Piccoli, au cinéaste allemand.

(1) La première rencontre avec Fritz Lang se déroule dans une salle de projection où le cinéaste visionne les rushes d'*Odysseus* en présence du producteur Prokosch, du scénariste Paul Javal et de Francesca Vanini, l'interprète au patronyme stendhalien et rossellinien, « violon supplémentaire²⁶⁸ » qui accompagne les dialogues symphoniques des personnages. Ces premiers regards diffractés mettent en image une vision première, rêvée par le cinéma, peut-être le regard d'Ulysse, héros antique du récit des origines d'une Méditerranée poétique, qui traverse de sa présence mythique les lieux du tournage du *Mépris*, « quelque part entre Rome et Naples un endroit où a passé Ulysse autrefois²⁶⁹ », scande Godard dans le scénario du *Mépris*. Sous les yeux des premiers spectateurs d'une œuvre en cours de réalisation, se déploie un univers panthéiste où les éléments observent les drames intimes des hommes oublieux de la divinité. Ce sont les statues colorées d'une *Odyssee* projetée sur l'écran dont l'auteur masqué est Godard. Le cinéaste Janus, Lang-Godard, maître en l'art de représenter les volumes et la perspective, sculpte les statues qui incarnent des dieux et les représente peintes selon « une certaine trichromie assez proche de celle de la statuaire antique véritable²⁷⁰ » symbolisant ainsi le souhait de reconstituer le passé, de reproduire la vision des Anciens, mais aussi de signifier la présence du passé dans un cinéma *au présent*.

Alors que la figure démiurgique de Lang dont l'index tendu fait naître les images projetées est isolée dans un plan, le cinéaste Godard introduit sa propre manière de filmer. Le travail de « coloriste » de celui qui « se sert des couleurs comme de grands genres individuels dans lesquels se réfléchit l'image²⁷¹ », son goût pour la rupture de l'illusion cinématographique et pour l'improvisation contre le déroulement narratif du récit filmique, l'emportent dans des rushes très éloignés de la technique cinématographique de Lang. Les plans de Fritz Lang sont des *impostures* godardiennes où le « bébé » du cinéma français dévore progressivement le « dinosaure » du cinéma allemand. Dans l'entretien filmé réalisé par André S. Labarthe en 1967²⁷², Fritz Lang explique sa méthode de travail aux antipodes de l'improvisation godardienne, rejoignant alors la distinction qu'avait faite Godard critique lorsqu'il plaçait Lang dans la catégorie des cinéastes refusant l'improvisation et adoptant la « précision inouïe » des mouvements de la caméra censés posséder « leur propre valeur

²⁶⁸ Jean-Luc Godard, « Scénario du Mépris. Ouverture », *Les Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 244.

²⁶⁹ Jean-Luc Godard, « Scénario du Mépris. Ouverture », *op. cit.*, p. 246.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 243.

²⁷² *Le Dinosaur et le Bébé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*, de André S. Labarthe (1967).

abstraite de mouvement dans l'espace²⁷³. » La précaution scénaristique imaginée par Godard dans le scénario du *Mépris*, quand il se donne le rôle de l'assistant de Fritz Lang, permettant ainsi au cinéaste allemand de « [dire] que [les rushes projetés] sont des plans tournés par sa deuxième équipe²⁷⁴ » n'apparaît plus dans le film, sinon par la seule présence – déférente ? – du jeune cinéaste, secondant son aîné et élevant sa voix sur le plateau de tournage dans le dénouement du *Mépris*.

(2) Dans cette dernière scène, la quête d'Ulysse, spectateur et auteur d'une vision primitive du monde, guide Jean-Luc Godard, cinéaste ne laissant pas de vouloir capter une image originelle, source de toute fiction, plan désiré dont il présente aussi la paradoxale vanité, qui se manifeste dans le « premier regard d'Ulysse quand il revoit sa patrie ». Fritz Lang, définit en ces termes la scène qu'il s'apprête à diriger : un premier regard porté sur un objet pourtant déjà connu, Ithaque, et dont la reconnaissance est frustrée. En effet, seul l'horizon de la Méditerranée nous est offert depuis le regard d'Ulysse, qui devient par là-même un regard défiant Poséidon, « lequel, ne l'oublions pas, est l'un des seuls dieux à ne pas aimer Ulysse et à ne pas le protéger²⁷⁵. ». Cette scène, dont Godard filme le tournage fictif, est l'épilogue esthétique du *Mépris*, placé après le dénouement tragique de la fuite de Camille avec le producteur Jérémie Prokosch. Dans cette dernière séquence, la caméra de Godard, relevant de la genèse du *Mépris*, coupe la trajectoire du travelling de la caméra intra-diégétique de Lang pour offrir directement la vision d'Ulysse observant l'infini de la Méditerranée. Ce geste d'émancipation mêle à la fois dévotion pour l'un des metteurs en scène qui a dominé le cinéma et désir d'affranchissement de cet héritage dans la quête fiévreuse d'un nouveau cinéma. Le dénouement prolonge la réflexion sur *l'intranquillité du cinéma* et de son héritage qui s'élevait dans la scène de projection des rushes de l'*Odyssée* conçus sans souci de fidélité au style d'un cinéaste majeur du muet allemand, séquence préparatoire, répétant et précédant la lutte entre la caméra de Godard et le travelling de Lang qui clôt le film.

²⁷³ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p.131.

²⁷⁴ Jean-Luc Godard, « *Le Mépris* », *Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁵ Jean-Luc Godard, « Scénario du *Mépris*. Ouverture », *op. cit.*, p. 246.

2.2.2 Trahison(s) des Anciens : les différents âges de la création

- *Trahir Homère*

La prise de pouvoir par le *ciné-fils* Godard passe par ces coups décisifs et s'étire dans les différentes formes de dissidences qui fondent l'édifice de la scène de projection que nous évoquons. En effet, la référence à l'œuvre première, l'épopée homérique, y cède rapidement la place à son intercesseur florentin, Dante Alighieri. Fritz Lang et Paul Javal commentent les plans projetés ; leurs propos comblent une image muette dont le son sera postsynchronisé et la détournent de la seule loyauté au récit grec et aux temps des origines de la fiction. Ils récitent tour à tour le chant d'Ulysse qui se déploie dans l'*Enfer* de Dante. Ce dialogue par citations interposées scelle une entente lettrée entre le scénariste, incarné par Michel Piccoli, dont le jeu d'acteur fait du personnage un *alter ego* de Godard, alors même que le mépris de Camille, son épouse, va bientôt percer. Dans le poème de Dante, Ulysse n'est plus le maître de la *mêtis* grecque, cette prudence avisée, qui s'incarnait dans le héros homérique où « la ruse, *dolos*, les tours, *kérdè*, et l'habileté à saisir l'occasion, *kairôs*, donnent au plus faible les moyens de triompher du plus fort, au plus petit de l'emporter sur le plus grand²⁷⁶ », qualité qui contredit également la vision du *logos*, savoir reposant sur la seule raison, qui aurait dominé une cité grecque platonicienne, telle que l'humanisme classique se la représentait. La ruse en était le versant pratique, engagé dans la vie et son instabilité, se transformant en fonction des apparitions du sensible, et selon nous, instaurant un art du détour et de la dissimulation.

Avant le film insoumis de Godard, le texte de Dante transgressait déjà les valeurs véhiculées par le mythe de l'épopée grecque, par-delà même le choix d'une versification en langue vulgaire. Il est le produit – ou la source – d'un monde en pleine métamorphose, héritier d'une époque lointaine, mais *essentielle*, celle de l'Antiquité tardive et des derniers jours de l'empire romain, quand les Pères de l'Église et tout particulièrement Augustin proposaient une synthèse entre la pensée grecque et l'héritage spirituel de Jérusalem, et dont la Renaissance incarne la transmission. Dante appartient à un nouveau monde romanisé par le christianisme, celui du Moyen Âge occidental et de l'Italie médiévale, qui restaure progressivement l'alliance de la tradition philosophique et de la pensée chrétienne. Ainsi, Ulysse, célébré par Homère, devient l'un des damnés du cercle infernal imaginé par le poète de Florence. Il figure la faute tragique, la démesure orgueilleuse, le héros déchu, dont l'usage

²⁷⁶ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 32.

d'une raison pratique rivalise avec la raison divine. C'est donc sur d'autres versions du mythe que Dante s'appuie. Dans la *Divine comédie*, Ulysse narre à Dante et son Cicérone, Virgile, sa propre mort et celle ses compagnons, issue fatale de son désir orgueilleux et de sa soif de connaissance : franchir les colonnes d'Hercule, reculer l'inconnu et défier ainsi l'interdit divin. Francesca, écho de la voix de Lang récitant en allemand les vers de Dante, nous fait assister à la naissance d'un monde : « Ô mes frères [...] qui à travers cent mille / Dangers êtes venus aux confins d'occident, [...] Ne vous refusez pas à faire connaissance, / En suivant le soleil, du monde inhabité²⁷⁷. » Paul Javal, alors au centre du plan, poursuit les vers de *La Divine Comédie* : « Déjà la nuit contemplait les étoiles. / Notre première joie se tourna vite en pleurs : / Jusqu'à tant que la mer sur nous fût refermée²⁷⁸. » Reprenant la figure d'Ulysse traversé par ses lectures et réécritures, Godard procède à une scénographie abyssale de la remémoration d'une image primitive, comme en réponse à la formule de Victor Hugo : « quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable²⁷⁹ ». Godard laisse ainsi se déployer les vers de Dante, qui était convoqués dans le roman d'Alberto Moravia²⁸⁰ comme une consolation poétique alors que la rupture se profile avec Emilia, alias Camille dans l'adaptation godardienne, incarnée par Brigitte Bardot et comme énonciation d'un destin que le scénariste Riccardo Molteni du roman italien ne peut encore deviner dans le récit d'Ulysse. L'admiration ambivalente de Dante pour la figure d'Ulysse domine cette séquence, comme le regard de Lang, demiurge impassible, placé au centre du plan, orchestre la projection des rushes de l'Odyssée. S'émanciper de la fabrique cinématographique de Fritz Lang impose donc de s'émanciper de la seule vision homérique du retour d'Ulysse dans sa patrie.

- *Godard et Hölderlin*

Marc Cerisuelo, dans l'analyse qu'il propose de cette même séquence, trace un parallèle entre les différents temps de la création littéraire et ceux de la création cinématographique : Lang, par la place qu'il occupe dans l'histoire du cinéma, serait ainsi l'*alter ego* de Dante, dont le poème épique, initialement intitulé *Comédie*, constitue un tournant décisif dans un Moyen Âge chrétien finissant, cédant la place aux Temps Modernes.

²⁷⁷ Godard cite la traduction de la *Divine Comédie* par Henri Longnon publiée en 1934 (Dante, *La Divine Comédie*, t.2, *Chants XVII-XXXIV*, trad. par H. Longnon, Paris, À la Cité des livres, 1931, p. 117).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 119-121.

²⁷⁹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* (1869), Paris, Flammarion, 1992, p.108 (Première partie, chapitre 5, « L'arbre d'invention humaine »).

²⁸⁰ Alberto Moravia, *Le Mépris*, trad. par Cl. Poncet, Paris, Flammarion, 1^{ère} éd. 1955, 1989, p. 204.

Homère, père symbolique de l'épopée, et les frères Lumière, considérés comme les inventeurs du cinématographe, sont alors les pionniers d'une poétique littéraire et cinématographique débordée par sa propre histoire et sa succession artistique. Quand Jérémie Prokosch s'empare contre la prétendue trahison de Fritz Lang et embauche Paul Javal, écrivain de second ordre, pour le « replâtrage²⁸¹ » du scénario de l'*Odyssée* jugé anachronique et invendable en l'état, la célèbre formule prêtée à Louis Lumière, « Il cinema è un'invenzione senza avvenire », au centre des futures *Histoire(s) du cinéma*, retranscrite dans la partie inférieure de l'écran de projection, légende la toile désormais vide de cette scène du *Mépris*. Plus aucune image n'est projetée, sinon l'ombre de la silhouette gigantesque du producteur américain, singeant dans sa colère les mouvements de l'athlète athénien et trahissant ainsi sa filiation symbolique avec une Allemagne conquérante et impérialiste revisitant l'antiquité grecque pour mieux l'annexer – comme l'industrie cinématographique américaine, semble nous dire Godard, dompte, s'empare et détourne la création filmique européenne. La citation en langue italienne d'un cinéma mort-né répond, par-delà les siècles, au buste d'Homère au centre d'un des plans de Lang-Godard, où le fondateur de l'épopée grecque, présent et absent des commentaires de la salle, apparaît avec une certaine hauteur distante, celle d'une écriture originelle, dans une légère contre-plongée. Le cinéma en péril, commençant son propre deuil, comme le symbolise la fureur du producteur américain, risque d'oublier la *morale* de Fritz Lang, « conscience du film²⁸² », qui rappelle, au cours de la projection, que les hommes sont les créateurs des dieux et que les dieux ont toujours voulu côtoyer les humains. Pourquoi ? parce que les hommes participent d'un gai savoir qui re-sacralise le monde d'un geste créateur et non d'une pratique asservie au pouvoir d'une société marchande en pleine expansion, qui a liquidé le passé, celui des commencements du cinéma comme du modèle épique qu'est le poème d'Homère revisité par Dante et que Godard remet en perspective dans l'évocation de ces différentes reprises et trahisons qui n'en sont pas moins des signes de déférence.

Le cinéaste allemand poursuit la discussion en aparté avec Francesca Vanini, dans une séance qui clôt, développe et commente le huis clos de la projection des plans. L'irruption dans cette scène des vers de la *Vocation du poète* dont Lang analyse la traduction et l'étonnant renversement du sens est un miroir tendu au cinéma lui-même. Marc Cerisuleo s'arrête sur cette référence au romantisme allemand, chargée d'une pensée critique, qui entre en résonance avec la figure du cinéaste de la Nouvelle Vague. Friedrich Hölderlin serait « le

²⁸¹ Jean-Luc Godard, « Scénario du *Mépris*. Ouverture », *op. cit.*, p. 242.

²⁸² *Ibid.*, p. 244.

premier symptôme de l'effondrement de la tradition mimétique dans des pages qui semblent avoir également été écrites pour l'auteur du *Mépris*²⁸³ ». Cerisuelo cite le texte de Philippe Lacoue-Labarthe qui dresse le portrait de Hölderlin, poète entré en Modernité et donc éprouvant les tourments de la création d'une œuvre radicalement neuve :

[Hölderlin] est sans doute le premier à affronter avec une telle lucidité à la disparition de toute règle et de tout modèle, de toute codification en matière d'art ; à réfléchir par conséquent dans toutes ses implications la crise générale de l'*imitatio* [...] et à se consumer dans la création pratiquement *ex nihilo* d'une œuvre future et d'un art nouveau. En ce sens il incarne [...] la contradiction moderne par excellence : l'impossible anticipation (l'impossible « modélisation » de l'œuvre).²⁸⁴

Cerisuelo associe alors le poète romantique, tel que le convoque Lacoue-Labarthe, et Godard lui-même sous le signe d'une même modernité, tiraillée entre le devoir de créer selon des modèles anciens et la quête d'une forme qui incarnerait le nouveau, mais privée du socle historique qui la génère, ce que Lacoue-Labarthe nomme « la crise générale de l'*imitatio*²⁸⁵. » La réplique de Jean-Christophe Blum²⁸⁶ à l'analyse de Marc Cerisuelo, redessine les frontières de la Modernité à laquelle appartiendrait Godard et Hölderlin, dans un même mouvement qui nous intéresse à plus d'un titre.

2.2.3 Godard cinéaste classique-moderne ? la modernité entre mélancolie et fatalité, entre déférence et dissidence

Clôturant son article par cette même citation de Lacoue-Labarthe, Jean-Christophe Blum donne néanmoins une autre trajectoire à l'interprétation du *Mépris* et aux intentions de son auteur. Godard nous est alors présenté comme un cinéaste placé sous la contrainte du régime de la citation et de la filiation d'un cinéma du passé, alors même que son cinéma s'engage dans une expérience filmique singulière, par-delà la seule posture du *ciné-fils* déférent. Cette analyse rejoint l'analyse du dénouement du *Mépris*, en lequel nous voyons un geste de dissidence d'un cinéaste qui propose un cinéma neuf, « machine à montrer le monde moderne²⁸⁷ », dans une dissidence qu'incarne « la convergence rare d'un médium,

²⁸³ Marc Cerisuelo, *Le Mépris*, Chatou, Transparence, 2006, p. 78.

²⁸⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, « Introduction », dans Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, suivi de *Parataxe* par Theodor W. Adorno, Paris, Flammarion, 1983, cité dans Marc Cerisuelo, *Le Mépris, op. cit.*, p. 78.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Jean-Christophe Blum, « *Le Mépris*, "Métafilm de *ciné-fils*" : Jean-Luc Godard et la contrainte de la citation », *Comparatisme*, n° 1, Février 2010, p. 237-253.

²⁸⁷ Jacques Aumont, « Mon très cher objet », *Trafic*, n°6, printemps 1993, p. 61-62.

d'un artiste et d'un moment historico-théorique qu'un film plus que les autres, *Le Mépris*, va synthétiser²⁸⁸ ». Godard en effet participe d'un moment esthétique mais aussi historique, qui est à la fois désir de sauvegarde du passé et projet de cinéma totalement renouvelé, dont le modèle est davantage pour Godard celui de la part documentaire du cinéma, restaurée par le néo-réalisme de Rossellini dont *Voyage en Italie* réalisé en 1954 est l'intertexte ou l'interfilm le plus évident du *Mépris*, et qui guide le cinéma de Godard vers le chemin de l'expérimentation à venir. Cette « histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité²⁸⁹ » qu'est *Le Mépris* dans la note d'intention du film suppose un retour à la simplicité de l'appareil cinématographique, qui consiste à enregistrer le réel et en révéler ce qui est invisible à l'œil nu. Ce cinéma s'inscrit dans l'héritage du document et des premiers plans Lumière.. Il déploie une puissance de vision qui affranchit l'œil humain de ses limites et se charge d'une fonction éthique, qui deviendra le centre du discours godardien dans les années 1980 et 1990.

Rossellini est considéré par Godard comme un cinéaste à part, « il est le seul qui ait une vision juste, totale des choses. [...] Sa vision du monde est si juste que sa vision de détail, formelle ou non, l'est aussi²⁹⁰. » Alain Bergala dans sa lecture du *Mépris*, inspirée par l'analyse du cinéma d'Ingmar Bergman par Godard lui-même²⁹¹, s'intéresse tout particulièrement à ce pouvoir d'aperception de la caméra godardienne, dans la filiation du cinéaste italien :

Du *Mépris*, je dirai pour finir que c'est à la fois le spectacle le plus somptueux et un film rigoureusement expérimental. Godard utilise les moyens de la caméra – comme d'autres du microscope électronique ou du bistouri au laser – pour voir quelque chose qui échapperait sans cela à notre échelle de perception ordinaire : comment peut-on passer en une fraction de seconde, entre deux plans, de la méprise au mépris, d'une désynchronisation imperceptible à un renversement des sentiments. Et s'il se sert du cinéma, ce n'est pas pour nous expliquer (comme dans le cinéma des scénaristes), mais bien pour comprendre en nous donnant à voir. Expérimentateur, il agrandit ce dixième de seconde et ce petit espace entre un homme et une femme à l'échelle du Cinémascope et d'un film d'une heure et demie, comme Homère l'avait fait avant lui à l'échelle d'une décennie et de la Méditerranée²⁹².

²⁸⁸ Jean-Christophe Blum, *op. cit.*, p. 238.

²⁸⁹ Jean-Luc Godard, « Le Mépris », *op. cit.*, p. 249.

²⁹⁰ « *Les Cahiers* rencontrent Godard après ses quatre premiers films », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 222.

²⁹¹ « Un film d'Ingmar Bergman, c'est, si l'on veut, un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et s'étire pendant une heure et demie. C'est le monde entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de mains » (Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *op. cit.*, p. 130).

²⁹² Alain Bergala, « Flash-back sur *Le Mépris* », *Cahiers du cinéma*, n° 329, novembre 1981, dans Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 19-20.

Nous analyserons cette question d'une caméra exploratoire, sondant le réel dans toute sa dimension, dans la suite de cette thèse. Retenons toutefois qu'elle transparait dans *Le Mépris*, film qui noue deux motifs réflexifs qui se répondent l'un l'autre : la poétique du cinéma et le mécanisme du désamour, chacun relevant d'une dimension *méta-cinématographique*. En effet, le cinéma est réfléchi au sein d'un film, dans une mise en abyme qui se double d'un récit sur le désamour, relecture du poème de *L'Odyssee*, bouleversement des sentiments observé par-delà « notre échelle de perception ordinaire²⁹³ », qui éclaire à son tour le film dans le film, peut-être même le mépris dont le cinéma est également la future victime.

L'article de Blum permet de corriger la vision d'un Godard enfermé dans un désir de seule restauration du passé ou au contraire perçu comme un artiste destructeur, dont le désir de modernité frise l'imposture. La vision programmatique d'un cinéma à venir selon Godard, dont l'inventivité doit entretenir un lien problématique avec la conception classique de l'imitation, relève d'une création ambivalente dont « les modes d'expression ne changent que parce que les sujets changent²⁹⁴ », comme le rappelle Godard critique, lorsqu'il souligne les emprunts de Howard Hawks à la vision d'Otto Preminger. L'invention technique et la nouveauté doivent l'emporter, même s'il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie de valeur entre le cinéma du passé et celui du présent, ni d'oublier la filiation du cinéma. C'est là encore une famille et une histoire qui se recomposent dans la tradition de la copie et l'atelier du peintre : « Un peintre partait en Italie et faisait des tableaux à lui en recopiant ou en étudiant ceux des maîtres. Nous, on a remis le cinéma à sa place dans l'histoire de l'art²⁹⁵. » Le plan d'*A bout de souffle*, celui du regard-caméra provocateur de Jean Seberg, se devine dans l'article que Godard consacre au talent d'Ingmar Bergman en juillet 1958 :

Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin, avons-nous oublié que nous l'avons vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriet Anderson, ses yeux rieurs tout embués de désarroi rivés sur l'objectif, nous prend à témoin du dégoût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel²⁹⁶.

Godard s'empresse de rejoindre un an plus tard les émules de Bergman et joue de la puissance complice de cette adresse à la caméra qui rompt avec les codes de l'illusion cinématographique. Ce goût de la reprise n'entre pas en contradiction avec les

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ « Là où Preminger emploie la grue, Hawks emploie volontiers le "raccord" dans l'axe : les modes d'expression ne changent que parce que les sujets changent, ce n'est pas de lui-même que le signe tire signification mais de ce qu'il représente, de la scène jouée » (Jean-Luc Godard, « Défense et illustration du découpage classique », *op. cit.*, p. 82).

²⁹⁵ Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁶ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *op. cit.*, p.138.

détournements permanents qu'orchestre Godard cinéaste, dont les influences sont « fragmentaires et momentanées²⁹⁷ » comme il le précise.

La question des influences et des citations du *Mépris* est « un faux problème, absolument faux²⁹⁸ ». Godard poursuit : « Quand on vous demande quels sont les gens qui vous ont influencé, il n'y a personne. Si, peut-être mon père, sans que je le sache²⁹⁹. » Cette affirmation sonne comme un aveu contradictoire, sous le signe d'une certaine mauvaise foi – la goût de la citation est bien la propriété du cinéma de Godard qu'il ne cesse de défendre contre le devoir des auteurs. Cependant, la question de l'héritage et de l'imitation, mais sous une forme parcellaire et fragmentaire, est centrale. Il en va d'une modernité qui considère comme un fait acquis l'impossible réitération du passé, mais aussi la difficulté de s'en défaire. L'évocation des formes antérieures ne peut s'élaborer que sur le mode du morcellement et du désordre dans une modernité labile et contradictoire. ce qui permet à Godard de définir la mise en scène du *Mépris* par ce propos provocateur qui prône l'anachronisme et la liberté formelle : « En somme, ce qu'il s'agit de faire c'est de réussir un film d'Antonioni, c'est-à-dire de le tourner comme un film de Hawks ou d'Hitchcock³⁰⁰. » C'est ainsi que dans l'essai *Moderne ?* Jacques Aumont rappelle que *Le Mépris* est particulièrement représentatif des contradictions du modernisme des années 1960 :

Le *Mépris*, version le plus « grand public » de cette posture d'artiste, figure exemplairement la nature de Janus Bifrons de ce modernisme, tourné vers la tradition qu'il synthétise en l'exploitant, mais aussi vers un avenir hypothétique qui suppose l'abolition de cette tradition³⁰¹.

Blum place ainsi le cinéma de Godard dans une modernité prise dans les plis de la fatalité, une modernité qui se révèle dans sa propre perte, sous la forme d'une nostalgie de la modernité :

Et si fatalité il y a, c'est qu'elle met la modernité sous le signe de la mélancolie, de la nostalgie d'un impossible retour au classique (ou du moins d'un héritage lourd à porter), et de la référence obligée, de la citation vécue certes comme un hommage aux maîtres, mais aussi comme une contrainte, et comme un regret de n'avoir pas (ou de n'avoir plus ?) mieux à dire. C'est la tragédie du ciné-fils confronté à ses ciné-pairs/pères³⁰².

²⁹⁷ Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, 1963, p. 92.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Jean-Luc Godard, « Scénario du *Mépris*. Ouverture », *op. cit.*, p. 248.

³⁰¹ Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, *op. cit.*, p. 62-63.

³⁰² Jean-Christophe Blum, *op. cit.*, p. 245.

Godard serait le cinéaste qui a pris acte de l'impossibilité de toute filiation. La saturation des références bascule dans un travail de collage qui semble pour la première fois faire système – Blum se réfère au bref dialogue entre Camille et Fritz Lang recouvert en partie par le moteur de l'Alpha Roméo rouge du producteur et gagné progressivement par les affiches d'un corpus cinématographique godardien qui apparaissent en arrière-plan³⁰³. Godard met le cinéma au défi de la citation Cette modernité inquiète, trait d'union entre le passé et le présent, est analysée par Norbert Hillaire, sous le signe d'une esthétique « classique-moderne » qui se loge « dans certaines formes du contemporain, en matière d'art et d'esthétique, [...] dans la mesure où l'anachronisme de ces formes s'inscrit paradoxalement dans le régime de l'actuel sur un mode inactuel³⁰⁴. » Hillaire poursuit avec l'exemple du cinéma de Godard où la « mélancolie », proche du sentiment de fatalité que décrit Blum, produit une double posture entre nostalgie du passé et inscription expérimentale dans le présent :

C'est en particulier ce qui continue de me séduire dans le cinéma de Godard : un cinéma profondément mélancolique porté par la nostalgie des mondes disparus du grand cinéma des avant-gardes, de Dziga Vertov en passant par David Wark Griffith jusqu'à la *Nouvelle Vague*, et en même temps, un cinéma inscrit dans son époque, ses incertitudes, son opacité, cette absence d'*imago mundi* qui la caractérise³⁰⁵.

Hillaire évoque ainsi une nouvelle catégorie de la modernité habitée par des artistes qui interrogent le présent, dans une actualité inactuelle, car traversée par l'inquiétude de la disparition des formes et l'absence de modèles, comme épuisés dans le monde contemporain. Une inquiétude qui devient objet même de création.

2.2.4 Le défaut de Dieu et Heidegger : la modernité paradoxale du Mépris

Une autre filiation permet d'approfondir la relation instaurée dans le cinéma de Godard avec l'histoire du cinéma, le travail de citation et de référence au passé, placée sous le signe des paradoxes de la modernité. Dans le dénouement de la scène de projection des rushes, véritable *work in progress* de l'adaptation homérique au cinéma, nous évoquons la brève leçon que Lang livre à la traductrice, Francesca, dans ce qui ressemble à un aparté et

³⁰³ Il s'agit de quatre affiches : l'affiche italienne de *Vivre sa vie* (1962) de Godard, sous le titre *Questa è la mia vita*, mais aussi celles de *Hatari* (1962), de Howard Hawks, de *Vanina Vanini* (1961) de Roberto Rossellini et de *Psycho* (1960) d'Hitchcock qui recouvrent les murs extérieurs des studios de Cinecittà.

³⁰⁴ Norbert Hillaire, *L'art dans le tout numérique. Une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*, Paris, Manucius, 2015, p. 30.

³⁰⁵ *Ibid.*

qui introduit le spectateur dans l'intimité d'un dialogue portant sur une citation du poème *La Vocation du poète* de Friedrich Hölderlin. La poésie de Hölderlin évoque l'attente d'un nouvel avènement du divin et de la réconciliation de l'homme avec l'homme, de l'homme avec la nature, telle que la Grèce représentait cette dernière dans l'image des dieux habitant le *cosmos*. Les vers récités par Lang introduisent l'idée de la progressive absence de Dieu et de la patiente expectative des dieux nouveaux que la poésie de Hölderlin convoque :

Mais l'homme, quand il le faut, peut demeurer sans peur
seul devant Dieu. Sa candeur le protège.
Et il n'a besoin ni d'armes ni de ruses
jusqu'à l'heure où l'absence de Dieu vient à son aide³⁰⁶.

Le propos de Lang porte sur les réécritures et les corrections du dernier vers, où l'évocation de l'aide divine, reposant sur son absence, peut sembler contradictoire. Il s'agit en réalité de la citation à peine modifiée de l'appareil critique proposée par la traductrice et l'éditrice des œuvres poétiques de Hölderlin, Geneviève Bianquis, dans l'édition de 1942 :

Texte très obscur. Hölderlin avait d'abord écrit :
« So lange der Gott nicht fehlet » (tant que le Dieu ne fait pas défaut) puis :
« So lange der Gott uns nah bleibt » (tandis que Dieu nous demeure proche).
Le texte de la dernière rédaction contredit les deux autres : ce n'est plus la présence, c'est l'absence de Dieu qui rassure l'homme. Mais alors comment expliquer les vers qui précèdent : « l'homme peut se présenter sans crainte seul devant Dieu³⁰⁷ » ?

Par-delà cet indice d'un jeu référentiel qui est très tôt le propre de la création godardienne, une figure importante du répertoire citationnel de Godard, l'une des références récurrentes de ses œuvres depuis *Allemagne 90 neuf zéro* réalisé en 1991, Martin Heidegger, est la source, faussement marginale, de ce commentaire érudit. C'est à partir de 1934 que la question du sacré conduit au centre de la pensée de Heidegger, celle d'un monde moderne dé-divinisé, qui aurait annulé toute forme de figure divine et qui reposerait sur le constat du

³⁰⁶ Friedrich Hölderlin, *Vocation du poète*, dans Friedrich Hölderlin, *Poèmes (Gedichte)*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1943, p. 281. Les vers récités dans leur langue original par Fritz Lang (p. 280) :

Furchtlos bleibt aber, so er es muss, der Mann
Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen braucht's und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.

³⁰⁷ *Ibid.*

défaut de Dieu (*Fehl Gottes*)³⁰⁸. Une fois les dieux enfuis, reste l'expérience de l'attente du Dieu, qui est également une expérience du sacré, dont le poète peut être un des médiateurs.

Hölderlin tient une place centrale dans la pensée de Heidegger, pour qui le poète allemand aurait « fondé le commencement d'une autre histoire, cette histoire qui débute avec la décision sur la venue ou la fuite du dieu³⁰⁹. » Notre propos ne tente pas de mettre en critique ou de légitimer l'interprétation heideggerienne de la poésie de Hölderlin, ni même de vérifier la justesse de la lecture godardienne des œuvres de Heidegger. Ce qui nous importe est de comprendre comment les essais de théorisation de Godard et sa pratique de l'image cinématographique impliquent un dialogue permanent avec d'autres pensées et d'autres auteurs, et lui permettent de revendiquer la puissance critique de la fabrique cinématographique dans une recomposition personnelle de ces références plurielles. Ce passage du *Mépris* interroge ainsi la question du sacré et convoque le premier lecteur de Hölderlin, Heidegger, et tout particulièrement sa conférence de 1946, « Pourquoi des poètes ? », que cite Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. Dans l'épisode 1b, « Une histoire seule », alors que Godard énonce la fin de l'état d'enfance de l'art, Maria Casarès récite cet extrait de la conférence d'Heidegger :

Mais encore pis s'annonce dans le défaut de Dieu. Non seulement les dieux et le dieu se sont enfuis, mais la splendeur de la divinité s'est éteinte dans l'histoire du monde. Le temps de la nuit du monde est le temps de détresse, parce qu'il devient de plus en plus étroit. Il est même devenu si étroit qu'il n'est même plus capable de retenir le défaut de dieu comme défaut³¹⁰.

Nous serions donc encore enfermés dans « le temps de détresse³¹¹ », un âge crépusculaire dont les dieux se sont éloignés et dont les hommes n'auraient pas pris la mesure. La mort de Dieu est aussi la mort de l'idée d'un dieu disparu. Seuls les poètes, qui ont atteint la conscience de cette disparition et qui se sont volontairement plongés dans l'abîme, découvrent la trace des dieux enfuis et indiquent ainsi aux mortels le chemin du Sacré qui permet de s'en saisir. Cette nuit sacrée, essence de la poésie, à la fois manque nécessaire du divin – ce qui éclaire le vers de la *Vocation du poète* – et désir de la divinité, est habitée par le poète, par le cinéma dirait Godard, osant ce contre-sens, quand on sait que la technique,

³⁰⁸ Voir l'ouvrage très complet d'Emilio Brito sur la place du sacré dans l'œuvre de Martin Heidegger. Les textes et conférences du philosophe allemand sur la poésie de Hölderlin y sont présentés comme fondateurs de l'idée du défaut de Dieu et de la nécessité de suivre les traces du sacré dans un monde privé de divinité (Emilio Brito, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Louvain, Presse Universitaires de Louvain / Peeters, 1999).

³⁰⁹ Martin Heidegger, « Remarque préliminaire », dans *Les Hymnes de Hölderlin*, La Germanie et Le Rhin, trad. par F. Fédier et J. Hervier, Paris, Gallimard, 1988, p.13.

³¹⁰ Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 324.

³¹¹ *Ibid.*

objectivant le monde, menace, selon Heidegger, l'être de disparition. Mais le cinéma élabore une stratégie similaire à celle du poète de Hölderlin : étreindre la nuit du cinéma pour mieux en dessiner les contours et les conditions de sa renaissance. Par ces jeux d'échos entre Hölderlin et Heidegger, Godard convoque l'inquiétant déclin du cinéma, oublieux du sacré et enfermé dans un hiver sans fin. Il redonne alors une certaine vigueur à une déploration plusieurs fois entendue, celle de la fin d'un âge, d'un monde entré dans l'*après-des-dieux*, thème lancinant des commencements de la modernité, et que résumait dans une formule synthétique, emprunte d'un certain ton prophétique, le personnage de l'archidiacre de la cathédrale, Claude Frollo, dans *Notre-Dame de Paris*, énonçant en 1482, « Ceci tuera cela³¹². » Victor Hugo reprend, explicite et commente ces « paroles mystérieuses » avec la formule « Le livre va tuer l'édifice³¹³. » L'invention de l'imprimerie est présentée comme l'un des événements majeurs de l'histoire de la pensée et de l'humanité. Elle engendre un nouveau monde dont les sujets et les instruments de connaissance seront nécessairement révolutionnés, réformés et transformés. En ce sens, Godard rejoint une vision ambivalente, admiratrice et inquiète, qui sourd d'un monde accomplissant son destin démocratique, industriel et capitaliste, au risque d'oublier la sauvegarde des anciens régimes d'expression et de pensée.

Or, si l'on suit la *méthode* de Hölderlin, c'est paradoxalement de sa dédivinisation même que le cinéma peut renaître, par des intercesseurs attentifs à la disparition de l'image cinématographique et donc soucieux de la convoquer dans son absence. La référence à Hölderlin vient donc nourrir le sentiment d'un cinéma disparu, relu à l'aune d'une vision du sacré, qui dominera les *Histoire(s) du cinéma*, mais présente également un art dont la force poétique se transcende elle-même, dans une forme qui emprunte nécessairement au mystère et au sacré, pour mieux permettre une renaissance de l'art cinématographique, sous l'égide du Guide qu'est le poète pour Hölderlin ou son successeur, le cinéaste, pour Godard.

³¹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 278.

³¹³ *Ibid.*, p. 281.

2.3 RÉSURGENCE DE LA MORT DU CINÉMA DANS *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1988-1998)

Les années 1960 ne sont donc pas dépourvues d'une pensée de la mort du cinéma. Elles la préparent et les questions qu'elles formulent reviennent enrichies dans les œuvres et les textes plus tardifs. Le cinéma politique des années 1970 ourdit à son tour une mise en critique de *l'image culturelle*, *l'image de communication*, par opposition à *l'image artistique*. Ce travail de réflexion critique trouve son prolongement dans les deux séries que Godard coréalise avec Anne-Marie Miéville pour la télévision : *Six fois deux (Sur et sous la communication)*, série composée de six épisodes divisé en deux volets, diffusée six dimanches successifs de l'été 1976, et *France tour détour deux enfants*, douze émissions d'une trentaine de minutes chacune, commandées par Antenne 2 et produites par Godard et Miéville en 1979. Nous reviendrons sur cet aspect, fondamental, celui d'un Godard vidéaste et téléaste, qui entre en guerre *contre, et avec, l'information et la communication*. Cependant l'énoncé de la mort du cinéma, comme le dernier des arts qui aurait succombé au XX^e siècle, devient un leitmotiv de la parole godardienne dans les années 1980, celles de la préparation et de la réalisation des *Histoire(s) du cinéma* qui élèvent un sanctuaire au septième art et révèlent un Godard historien, qui a perdu en partie la véhémence du cinéaste politique, mais conserve l'espoir qui l'accompagnait d'un renouvellement des formes filmiques.

Godard engage alors ainsi un discours que l'on pourrait qualifier de pessimiste sur le régime des images, leur cycle, leur vie et leur mort. Godard s'intronise en « biologiste » du cinéma, diagnostiquant son état de santé précaire et son essoufflement, tout en guettant les signes de sa résurrection. Les *Histoire(s) du cinéma* constituent ainsi un tournant important dans la filmographie godardienne. En parallèle de leur conception, Godard a déjà mis en pratique dans ses longs métrages un mode de narration reposant sur la polyphonie des images et des sons et la rencontre entre la peinture, le cinéma, la littérature et la musique. Ce film-essai, dont la création a absorbé Godard pendant deux décennies, propose une nouvelle expérience cinématographique qui opère d'amples rapprochements entre cinéma, mémoire et histoire. Godard cède à la tentation archivistique, en collectionnant et rassemblant les éléments d'une cinématographie mise en échec, selon lui, au cœur du XX^e siècle et dont il faut conserver les traces pour fuir une immobilité funèbre, poursuivant ainsi l'invitation de Hölderlin qui dépeint la figure du poète, en quête des signes du sacré, évoluant dans un monde abandonné par les dieux. La mise en procès d'un cinéma qui s'est absenté, pour n'avoir pas su rendre compte de la barbarie de la Seconde Guerre mondiale et y avoir succombé, transforme le *musée imaginaire* en *mausolée* dont l'ambition est de dire toutes

les histoires du cinéma, celles qui ont été narrées et celles qui auraient dû l'être, pour restaurer la puissance significative de leur absence. La césure historique et éthique du second conflit mondial inaugure un basculement esthétique, celui de la mauvaise conscience et de la mort annoncée de l'art cinématographique. Juge et partie d'un cinéma coupable, officiant d'une cérémonie funèbre qui utilise les outils du vidéaste pour ajuster les unes aux autres les mille vies d'une cinématographie revisitée, empruntant au poète et à l'artiste plasticien, Godard raconte les histoires oubliées du cinéma, tout en rappelant comment cet art a décliné non seulement par son renoncement à dire le réel, mais encore en liquidant sa puissance créatrice au profit d'une puissance marchande dont le pouvoir n'a cessé de croître à son détriment.

Telle est la leçon des *Histoire(s)* que nous analyserons dans ce sous-chapitre, posant les jalons d'une vocation politique et critique d'une image cinématographique en conflit avec les autres images médiatiques et leur valeur d'échange. Il n'en reste pas moins que les *Histoire(s)* présente le cinéma sous les traits de son enfance – un âge meurtri, qui aurait subi la trahison et la dévoration des pères et d'un monde occidental asservi aux valeurs marchandes, délaissant leur progéniture ou la transformant en « marché où l'on vend des mensonges³¹⁴. » Le cinéma est présenté comme une proie pourchassée et dévorée par la nature industrielle du cinéma, subjuguée par la volonté de puissance de l'industrie cinématographique qui renverse la puissance d'imagination libératrice du film en son envers, l'assujettissement. Godard dans les *Histoire(s)* résume ainsi une généalogie mortuaire, approfondissant l'idée d'un cinéma absenté, à l'ombre de la figure de l'Ange de l'histoire, figure érigée en modèle pour l'historien par Walter Benjamin. L'analyse des différents montages des *Histoire(s) du cinéma* que nous proposons dans les pages suivantes porte ainsi sur le cinéma présenté comme un cas psychanalytique et tragique dont Godard instaure le *complexe* dans son état d'enfance, puis comme un champ historique remonté par l'Ange de l'histoire benjaminien qui ponctuent les séquences qui dénoncent la *liquidation* du cinéma. Confronter Godard à son propre discours sur la mort du cinéma et ses ambivalences est une étape liminaire à un renversement de ce *topos*, certes ressassé par le cinéaste, celui de la fin de l'art, mais remis en cause par la pratique même de son cinéma contemporain. Les *Histoire(s)* ne forment pas une œuvre testamentaire, mais posent les conditions nécessaires à une création transgressive et renouvelée.

³¹⁴ Citation de Bertolt Brecht prononcée par Fritz Lang dans *Le Mépris* et par Jean-Luc Godard dans le chapitre 1b (*Une histoire seule*, dans Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p.176). Il s'agit d'un texte que Brecht a écrit au moment où il travaille sur le scénario d'un film de Fritz Lang, *Les bourreaux meurent aussi* [*Hangmen Also Die !*] (1943).

2.3.1 L'enfance pervertie du cinéma : « Père, ne vois-tu pas que je brûle » (Freud) ?

- *Le rêve de l'enfant qui brûle (1) : l'Enfant-Cinéma, Saturne-Chronos et la Serbie d'hier et d'aujourd'hui*

C'est ainsi que les *Histoire(s)*, dès leur ouverture, présentent un cinéma qui se consume. La première séquence de l'épisode liminaire, « Toutes les histoires », donne sa pleine ampleur à l'image d'un cinéma trahi dès l'âge de l'enfance par ses propres pères et dont Godard attend la rédemption, dans une quête qui s'apparente à la parousie des vers de Hölderlin. Après la formule virgilienne, qui souligne l'effet d'introduction sous la forme d'une *captatio benevolentiae*, « hoc opus / hic labor est³¹⁵ », le générique laisse défiler des bribes de textes qui accompagneront l'ensemble des images du film, dont le montage s'élabore dans une articulation entre l'image, le son et la graphie à l'écran. La formule « que chaque œil négocie pour lui-même » s'intercale à l'écran avec « histoire(s) du cinéma » que les lettres décomposent et recomposent progressivement par un jeu de disparition et d'apparition qui procède déjà de la perte³¹⁶. Le titre balzacien « splendeur et misère », comme l'aphorisme précédent, seront complétés dans leur intégrité à plusieurs reprises dans les différents chapitres du film de Godard. Les noms des dédicataires de ce premier épisode s'inscrivent à l'écran selon la forme consacrée « pour Mary Meerson » et « pour Monica Tegelaar ». Le titre « histoire(s) du cinéma » se poursuit alors avec les mots du rêve de l'enfant mort qui brûle dans le septième chapitre de l'*Interprétation du rêve* de Freud : « Père, ne vois-tu pas que je brûle³¹⁷ ? ». Le cinéma paraît alors sous de funestes auspices, ceux d'un lent embrasement, mais aussi sous les traits de l'image symbolique de l'infanticide. L'enfant abandonné par ses créateurs est une métaphore que file Godard dans ses entretiens : « L'enfant montrait aux parents, confie-t-il à Serge Daney, ce qu'ils étaient et en même temps, il parlait de lui-même ! Et les parents n'ont rien voulu savoir et ont pris peur³¹⁸. » Le cinéma, créature dont les forces sont en puissance, à peine développées, s'épuise dans le désamour. La référence freudienne intronise un complexe analytique et mythique qui se forme autour de la création du cinéma. Godard représente l'industrie du cinéma sous le masque de l'infanticide, souvent associé à l'image du Temps, auquel on

³¹⁵ « Voici l'œuvre, voici le travail » (Virgile, *L'Énéide*, chant VI, v. 129).

³¹⁶ Jacques Aumont analyse ainsi le jeu de signifiants qu'orchestre Godard à l'écran, notamment quand la syllabe « toi » se détache du mot « histoire » et met en évidence lexicale « le sujet comme reste chu de l'Histoire » (Jacques Aumont, « La mort de Dante », *op. cit.*, p. 130).

³¹⁷ Dans la traduction que nous avons consultée, il s'agit précisément de la question suivante : « Père ne vois-tu donc pas que je brûle ? » (Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1899), trad. par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 561).

³¹⁸ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 163.

attribue les caractéristiques de Chronos ou de Saturne. Cette image au symbolisme puissant n'est pas neuve, elle connaît un succès certain dans la littérature et les arts figuratifs.

La référence freudienne a ainsi son propre palimpseste, qu'elle convoque l'infanticide ou le parricide, nourris d'un seul et même « complexe du Père ». Chateaubriand, introduisant le romantisme en littérature et en peinture, développe tout le long de ses mémoires le parricide du régime monarchique par les Révolutionnaires, enfants monstrueux élevant une République sanguinaire sur les décombres du passé, mais également l'infanticide d'une première révolution, celle de 1789, enfant rebelle et naturel de l'Ancien régime, sacrifié par ses premiers pères privés de sens politique. Chateaubriand narre ainsi la dernière vision de son frère aîné dans une scène riche de significations. Après la traversée des Ardennes, le soldat malheureux de l'armée des Princes, avant de naître poète, est amené par les fourgons du Prince de Ligne à Namur, puis à Bruxelles, où il demeure encore très affaibli. C'est alors que se tient la dernière rencontre avec son frère, future victime de la Révolution, qui lui apparaît, dans une vision rétrospective, envahi par les ténèbres de sa mort prochaine et par les ombres du souvenir du mémorialiste. Le souvenir d'un aîné disparu avant son heure, produit une écriture sépulcrale. Ce frère, qui « s'assit avant [lui] au foyer paternel » et qui lui apprend les dernières heures de l'Ancien Régime, la destitution de Louis XVI et les massacres de septembre, enveloppe alors Chateaubriand dans le halo funèbre du séjour des morts :

Mais si les hommes ont fait tomber la tête de mon aîné, de mon parrain avant l'heure, les ans n'épargneront pas la mienne : déjà mon front se dépouille ; je sens un Ugolin, le temps, penché sur moi qui me ronge le crâne : ... *como' I pan per fame si manduca*³¹⁹.

Ugolin, le fameux tyran de Pise, dans l'Italie du XIII^e siècle, condamné selon la légende par l'archevêque Ruggeri Ubaldini à mourir de faim après avoir dévoré ses propres enfants, devient la figure du despote infanticide de la *Divine Comédie* de Dante, condamné à dévorer éternellement son ancien détenteur, avant l'ultime renversement opéré par Chateaubriand qui se figure dans le châtimeur de l'archevêque, mais préfère à ce dernier l'image significative d'un Ugolin dévoré par Chronos ou Saturne, dans un jeu de références enchevêtrées.

La poétique de Chateaubriand, dont un extrait clôt symboliquement le long métrage *Éloge de l'amour* réalisé en 2001 que l'on peut lire comme un autoportrait de Godard en créateur contrarié sous les traits de Bruno Putzulu, éclaire ainsi le trajet qu'opère Godard en

³¹⁹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t.1, Paris, Gallimard, 1951, p. 343.

épuisant toute la dimension significative de l'image d'un cinéma-enfant dévoré par le Père, mais également d'un cinéma trahissant sa filiation et la sacrifiant, dans une mise en mots et en images de l'imaginaire romantique des auteurs du XIXe siècle. Quelques séquences après la formule introductive de l'enfant qui brûle, le premier épisode des *Histoire(s)* citent la riche iconographie de l'infanticide et de l'anthropophagie du récit mythique de Chronos, avec la reproduction de l'une des *Peintures noires* les plus célèbres de Francisco de Goya, directement peintes sur les murs de sa maison madrilène, *Saturne dévorant un de ses fils* (1819-1923). Dans une séquence de l'épisode 3b consacrée à la Serbie, l'œuvre de Goya clignote en alternance avec *Judith décapitant Holopherne* (1613-1615), peinture de Gentileschi. Le peintre et graveur espagnol réapparaît quelques plans après, dans un lent fondu enchaîné, avec la reproduction d'un fragment de la série des *Désastres de la guerre*³²⁰. Godard ouvre ainsi cette séquence consacrée au discours de Victor Hugo, alors sénateur de la III^e République. Publié le 29 août 1876, ce texte, titré *Pour la Serbie*, dont la référence est l'une des rares à être explicitement mentionnée par Godard, dénonce les crimes « des gouvernements européens³²¹ », qui autorisent par leur « myopie³²² » le massacre des habitants de la ville bulgare de Batak par les Ottomans : « on massacre, on incendie, on extermine, on égorge les pères et les mères, on vend les petites filles et les petits garçons³²³. » Godard énonce d'une voix grave ce lamento funèbre d'une Serbie, terre martyre, et convoque la figure emblématique de l'indignation hugolienne, celle de l'enfant sacrifié : « c'est que, les enfants trop petits pour être vendus, on les fend d'un coup de sabre ; [...] c'est qu'on ouvre les femmes grosses pour leur tuer les enfants dans les entrailles³²⁴ ». La virulence et l'écriture presque horrifique du texte de Victor Hugo poursuivent les obsécrations du poète engagé, qui en appelle à la conscience des gouvernants européens, en évoquant la sauvagerie et la cruauté des « chiens [qui] rongent dans les rues les crânes des jeunes filles violées³²⁵. »

L'invective hugolienne sert la condamnation par Godard d'une Europe qui ré-ouvre toutes les violences du passé dans le présent de la guerre de Bosnie-Herzégovine, qui apparaît dans cette séquence avec une photographie du pont de Mostar, trait d'union éthique et symbolique de toutes ces images. Cette mise en accusation d'une Europe réconciliée avec ses crimes passés est également un réquisitoire contre un cinéma qui a failli à sa mission

³²⁰ Il s'agit de la 30^{ème} eau-forte des *Désastres de la guerre* de Francisco de Goya intitulée « Les ravages de la guerre [Estragos de la guerra] » (1863).

³²¹ Victor Hugo, « Pour la Serbie », Texte écrit le 29 août 1876, publié dans *Le Rappel*, le 30, dans *Actes et Paroles IV (Depuis l'exil 1876-1885), Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p.949.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 949-950.

³²⁵ *Ibid.*, p. 950.

morale – témoigner des blessures et des guerres – ; elle engage une dialectique funèbre et emporte avec elle le cinéma. La figure mythique du Temps, monstre dévorateur, qui synthétise mémoire et histoire, s'imprime sur une civilisation européenne qui a basculé en son envers, la barbarie, comme l'art qui lui est associé, le cinéma, et vient clore de nouveau cette séquence : le croquis d'un Saturne se superpose en clignotant à *Lady Macbeth somnambule* (1781-1784) de Johann Heinrich Füssli et au dessin d'un couple supplicié, la femme éventrée, dont seule la tache rouge de son sexe vient se superposer à la bouche de Saturne. Lady Macbeth fait écho à Judith, aux figures féminines légendaires de la souffrance infligée à l'homme, qui creusent de ses significations le matériau symbolique de Godard. Le cinéaste joue dans cette séquence de l'opposition entre les Lucrece, victimes des Tarquin modernes, femmes suppliciées du texte hugolien, dont la tache rouge conserve la trace dans le présent des images, et les Judith, victorieuses de perversion, qui encadrent de leur présence cette séquence. Cette dichotomie iconique et discursive aurait séduit un Michel Leiris, qui en fait le principe fondateur de *L'Âge d'homme*³²⁶, à l'origine court récit destiné à un Almanach érotique auquel collabore Georges Bataille. Godard cinéaste s'inscrit dans l'héritage d'une écriture qui s'abyme dans le sang et le rire qui a réuni Bataille, Leiris ou Artaud par des œuvres subversives dont l'imagerie désignait un vaste réseau symbolique et analytique que Godard connaît. Lorsque Yves Kovacs annote des éléments de réflexion personnelle au cours de la projection du film *La Chinoise*, il trace ainsi immédiatement cette filiation entre le film de Godard et une histoire du théâtre politique et psychanalytique : « Sur le théâtre. Maïakovski-Brecht-Artaud³²⁷ ». Cette séquence peut ainsi se lire comme la continuation de la formule freudienne citée en ouverture des *Histoire(s)*, qui préside à leur création, sur laquelle nous nous attarderons dans les lignes qui suivent.

- *Le rêve de l'enfant qui brûle (2) : Freud, Eisenstein, Godard et l'Ancien Testament*

Le récit de l'enfant qui brûle est narré au début du septième chapitre de *L'Interprétation du rêve*. Il s'agit d'un rêve dont le récit a été fait à une patiente, qui le narre à son tour à Freud, elle-même, impressionnée par le contenu du songe. « Elle n'a pas manqué de le "re-rêver", c'est-à-dire, écrit Freud, de répéter les éléments du rêve dans son rêve à elle

³²⁶ Après avoir évoqué le tableau perdu de Cranach l'Ancien représentant Lucrece et Judith, datant des années 1540, exposé à Dresde, dont il découvre une reproduction en 1930, puis la figure duplice de Cléopâtre, Michel Leiris rappelle la clé d'interprétation du fantasme ambivalent qui construit son imaginaire érotique : « ma Lucrece et ma Judith, avers et revers d'une même médaille » (Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 141).

³²⁷ Yves Kovacs, Notes manuscrites sur le film *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/3), 1960-1969, Fonds Yves Kovacs, La Cinémathèque française, Paris.

pour exprimer par ce transfert leur concordance sur un point déterminé³²⁸. » Le rêve originel, qui circule jusqu'au texte godardien, est celui d'un père qui a veillé pendant plusieurs jours son enfant malade et qui se tient près de la chambre mortuaire où le cadavre de l'enfant est gardé par un vieil homme. Le père s'endort et « rêve que son enfant est debout auprès de son lit, lui saisit le bras, et lui murmure plein de reproches : "Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ?"³²⁹ » Le père se réveille alors et se précipite dans la pièce voisine, où la flamme du cierge commence à consumer le corps sans vie de l'enfant. Ce récit de rêve ouvre le chapitre qui porte « Sur la psychologie des processus du rêve³³⁰ » et en construit le fil directeur, dont l'une des idées principales est l'accomplissement des désirs, puisque Freud renverse le contenu rêvé, à un niveau premier d'interprétation, et en fait l'expression du désir du père de prolonger la vie de son enfant, le temps du fantasme nocturne. C'est également le point de départ d'une réflexion sur le rêve orienté par le désir inconscient, qui s'édifie en plein jour, dans une rêverie diurne, et qui nourrit un champ de réflexion sur le refoulement et les processus conscients et inconscients en jeu dans l'activité onirique. Godard utilise ainsi la réflexion freudienne sur le *complexe du Père* pour introduire un cinéma sacrifié par ses inventeurs, un cinéma adulte, victime et coupable de la trahison de son premier âge. La citation du texte de Freud est également convoquée par Eisenstein dans la première partie d'*Ivan le Terrible* (1944-1946).

Jean-Louis Leutrat trace un parallèle entre la formule de Freud et la scène des « Trois enfants dans la fournaise » de la seconde partie du film d'Eisenstein, projetée en 1958³³¹. Cette scène s'édifie autour de l'interprétation d'un mystère, dont le récit repose sur l'épisode de l'*Ancien testament* des trois compagnons de Daniel, les trois enfants de Babylone, Anani, Azari et Missail, qui refusent de se prosterner devant la statue du roi Nabuchodonosor, et sont jetés dans une fournaise, avant qu'un ange qui apparaît au milieu des flammes ne les sauve miraculeusement. Le moine Philippe, ancien allié d'Ivan, devenu son adversaire, orchestre la représentation de ce mythe dans la cathédrale pour humilier le tsar et lui intimer l'ordre de se soumettre au pouvoir de l'Église. Devant le spectacle des enfants suppliciés, Ivan ne pense ni aux victimes de sa tyrannie sanguinaire, ni à ses propres enfants qu'il éduque de manière despotique – jusqu'à assassiner l'un d'entre eux, nous dit l'histoire. Cette scène serait comme le développement ou le retournement d'une scène antérieure, restée à

³²⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1899), *op. cit.*, p. 561.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 561-677.

³³¹ Cf. Jean-Louis Leutrat, « *Ivan le Terrible*. L'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant », dans Murielle Gagnebin (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 225-235.

l'état de projet, que devait contenir le film d'Eisenstein sur Pouchkine, comme le révèlent les notes prises par le cinéaste russe :

Le monologue du tsar Boris - résolu cinématographiquement comme un cauchemar (« et des enfants sanglants devant nos yeux »). Les tapis rouges de la cathédrale. La flamme rouge des cierges. Dans leurs reflets, les incrustations d'icônes semblent éclaboussées de sang³³².

L'ombre de ce cauchemar s'étend jusqu'à Ivan le Terrible et se « [formule] à travers la question : "Père ne vois-tu pas je brûle ?"³³³ » Cette scène abîmée dans la scénographie du film permet alors, à la manière d'un songe cruel, une révélation, celle de la culpabilité d'Efrossinya, meurtrière de la femme du tsar, Anastasia. Eisenstein fait surgir une vision de cauchemar : la figure fantasmagorique d'Anastasia, la femme-mère disparue, dont une icône de la vierge *eleousa* signale la présence sublimée dans la cathédrale, se tient au côté de Efrossinya et d'un mystérieux enfant blond, figure inversée de l'enfant qu'Ivan a été, écho peut-être de Vladimir, le fils de la tante empoisonneuse. Leutrat poursuit l'analyse du mouvement de retournement de cette scène, qui est le principe même de l'œuvre d'Eisenstein, dans une réélaboration dynamique du rêve de Freud et un entrecroisement des générations – et donc des figures du père, de la mère et du fils :

Au lieu d'un : « Père, ne vois-tu pas que moi, ton fils, je brûle ? », comprenons : « Fils ne vois-tu pas que moi, ta mère, je brûle » (Hélène Glinskaïa) ou : « Mère, ne vois-tu pas que je brûle ? » (Vladimir). Ce n'est pas le Christ s'adressant à son père (« pourquoi m'as-tu abandonné ? »), mais Marie s'adressant à lui. C'est presque un chiasme, et le mystère des trois enfants dans la fournaise est dans le cauchemar d'Ivan comme l'image retournée dans une lentille³³⁴.

Cette célèbre séquence de la cathédrale poursuit son retournement et ses inversions jusque dans la séquence que Godard consacre au massacre des enfants de la ville de Batak. Efrossinya rejoint les apparitions de Judith et de Lady Macbeth, qui encadrent le cauchemar de la Serbie, dont l'Europe, tel Saturne, a laissé ses enfants être assassinés.

Ainsi, dès l'ouverture des *Histoire(s)*, le cinéma est affublé du faux éclat des oripeaux du deuil. Cependant, il est également l'enfant d'un héritage mythique, celui des images de tourments qui lui sont associées. Godard ouvre ainsi son procès contre les images des fictions

³³² Sergueï M. Eisenstein, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989, p. 657, cité dans Jean-Louis Leutrat, « Ivan le Terrible. L'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant », *op. cit.*, p. 231.

³³³ Jean-Louis Leutrat, « *Ivan le Terrible. L'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant* », *op. cit.*, p. 231.

³³⁴ *Ibid.*, p. 233.

contemporaines qui ont abandonné leur devoir de mémoire et de démonstration iconique par l'art du montage et sa dialectique, que le cinéma d'Eisenstein incarne pour Godard. La présence par le document de la Serbie contemporaine au cœur de la séquence godardienne que nous avons précédemment analysée permet d'illustrer cette nécessaire fraternité du document (le pont de Mostar / la cathédrale de la Dormition ou de l'Assomption rougie de sang) et de la fiction (Chronos, Judith et Lady Macbeth / l'allégorie du mystère des enfants dans la fournaise) qu'élabore en secret Eisenstein. Nous reviendrons sur cet aspect central de la redéfinition du cinéma par Godard ; toutefois, la présence de Freud engage une mise en image d'un « complexe » du cinéma que Godard développe tout le long de la séquence sur la Serbie, qui édifie la mauvaise conscience du Cinéma et de l'Europe, sur laquelle repose par ailleurs l'ensemble des *Histoire(s)*.

Ivan le Terrible est cité à plusieurs reprises dans *Histoire(s) du cinéma*. Si la scène de la cathédrale n'est pas invoquée directement, Godard travaille la même consommation dans la simplicité de deux plans rapprochés par le jeu du montage dans l'épisode 1b : un plan d'une main tenant une bougie dans *Ivan le Terrible* – il s'agit de la main d'Ivan auquel on tend un cierge lors de son extrême-onction, avant qu'il ne ressuscite quasiment de cette première mort, dans une scène qui dévoile les rivalités concernant sa succession et qui se déroule dans la première partie du film – et le visage de Johnny Halliday de profil, allumant une cigarette, dans le long métrage de Godard, *Déetective* (1985) (cf. Photogramme 5). La mort du cinéma est ainsi introduite avec le cortège des images qu'elle convoque et instaure ce paradoxe que Freud souligne parfaitement, celui de l'accomplissement du désir de cinéma vivant qui se révèle dans le songe funeste godardien et qui permet d'en braver le seul constat funèbre. La formule d'ouverture, reprise du rêve raconté par Freud, est aussi l'écho très présent de l'épisode de l'*Ancien Testament* auquel se réfère la scène du mystère jouée devant le tsar Ivan³³⁵. Il en va d'un discours mystique que Godard ourdit dans la séquence hugolienne des *Histoire(s) du cinéma*, avec la reproduction à l'écran du détail de l'épisode de la Tentation de saint Antoine du *Retable d'Issenheim* (1512-1516) peint par Matthias Grünewald - présent par un jeu de déplacement et de substitution dans *Allemagne neuf zéro*³³⁶ - et du visage du Christ dans la troisième version de *L'expulsion des marchands du Temple* peinte par Le Greco en 1600. Ces œuvres sont exemplaires de la réflexion, certes déchristianisée, qui hante le cinéma de Godard en quête de sacré ou tout du moins d'un infini qui se traduisait dans l'œuvre unique et qui se refonde dans le cinéma, art industriel, courant

³³⁵ *Daniel*, 3, 15-29.

³³⁶ Dans *Allemagne 90 neuf zéro*, Godard reproduit à l'écran une œuvre similaire, celle de la Crucifixion du *Retable de Tauberbischofsheim* de Matthias Grünewald (1523-1525).

toujours le risque d'une réduction à son seul statut d'œuvre culturelle au service d'une rationalité dominante, celle d'un capitalisme qui produirait un univers réifié.

Rappelons ainsi que ces *Traces du sacré*, pour reprendre le titre de l'exposition qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2008³³⁷, ne relèvent pas uniquement d'une nostalgie univoque d'un autre monde et d'un autre temps, qui se logeraient entre le Moyen Âge et la Renaissance et se situeraient au seuil d'une Modernité commencée avec la libération progressive des arts, reléguant au passé de l'histoire les arts mécaniques au service du religieux et opérant la transition qu'analyse Walter Benjamin, celle d'un régime culturel de l'œuvre d'art à sa fonction d'exposition actuelle. De même que les anciens régimes artistiques appartenant au domaine du sacré font retour dans le contemporain, sous des formes nouvelles, de même la puissance culturelle de l'art sourd de l'œuvre de Godard, « comme dans un palimpseste », où « l'ancien tracé se lit en trame de fond et semble empêcher la disparition totale de ces anciennes frontières en même temps que la définition précise des nouvelles³³⁸. » La relecture par Theodor W. Adorno des analyses de Benjamin est à ce titre stimulante : elle rappelle que Benjamin posait, avant toute chose, de manière originelle, la coexistence de la valeur culturelle et de la valeur d'exposition des œuvres d'art, malgré l'accroissement dans le temps de la seconde valeur au détriment de la première. Ce mouvement s'accompagne d'une prévalence de la fonction artistique sur la fonction magique de l'œuvre d'art. Adorno reprend cette thèse d'une indistinction originelle des deux fonctions de l'œuvre d'art, en écrivant à son tour que « toute œuvre d'art porte encore l'empreinte de son origine magique³³⁹. » Il est donc intéressant de noter, avec Daniel Payot, que malgré l'« indiscutable autonomie de l'œuvre d'art³⁴⁰ » qu'il défend, Adorno rappelle également qu'« une œuvre d'art n'est pas une stèle hiératique, un monument érigé à la gloire de l'équilibre et pour le repos de l'Idée³⁴¹ », affrontant par là-même les difficultés théoriques qu'il élève à l'encontre de sa propre pensée. Daniel Payot poursuit son analyse adornienne des contradictions internes à l'œuvre d'art que cette dernière surmonte et contient en elle pour accéder à une autonomie, non pas donnée, mais conquise dans une lutte qui agit dans l'œuvre elle-même : l'œuvre d'art est « au contraire la manifestation d'une temporalité

³³⁷ « Traces du sacré », Exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai 2008 - 11 août 2008.

³³⁸ Norbert Hillaire, *La fin de la modernité sans fin*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 97.

³³⁹ Theodor W. Adorno, « Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui », p. 209, cité dans Daniel Payot, « Autonomie et envoûtement. Une lecture des "Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui" de Theodor W. Adorno », dans Jérôme Cottin, Wilhelm Gräb et Bettina Schaller (dir.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologique, philosophique et pratique*, Genève, Labor Et Fides, 2012, p.158.

³⁴⁰ Daniel Payot, « Autonomie et envoûtement », *op. cit.*, p. 158.

³⁴¹ *Ibid.*

chaotique, le résultat d'une construction toujours conflictuelle, quel que soit l'état, qui peut aussi être apaisé, de ce résultat³⁴². »

C'est donc cette labilité de l'œuvre dans son régime temporel et dans ses processus de manifestation qui fait l'originalité du cinéma et du discours de Godard, entre constat d'un ébranlement des propriétés premières de l'œuvre filmique, inscrite dans le régime esthétique de l'art, et expérience d'un cinéma perméable aux processus de transformation des images en mouvement aujourd'hui. Cette théorie de l'entre-deux, ou plutôt de la superposition significative de deux *états* esthétiques et historiques du cinéma, au sein d'une pensée universelle des formes de l'œuvre d'art dont l'histoire est antérieure au cinéma – ce dernier offrant comme un accéléré des métamorphoses de l'œuvre d'art – occupera notre réflexion dans le troisième chapitre.

2.3.2 Les neuf clignotements de l'« Ange de l'Histoire » (Benjamin) et du cinéma : analyse de l'épisode 1b d'*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)

Histoire(s) du cinéma permet également de développer une nécrologie du cinéma, sous l'influence de Walter Benjamin. Comme l'a tout particulièrement soulignée Alain Bergala³⁴³, l'une des références majeures de Godard réside dans la figure de l'« Ange de l'histoire » qui s'élève de la 9e thèse « Sur le concept de l'histoire », figure inspirée du tableau de Paul Klee, l'*Angelus Novus* :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès³⁴⁴.

Cette aquarelle de Klee rayonne dans les dix-huit thèses fragmentaires qui composent le texte de Benjamin, rédigé dans le même moment que son analyse de l'appareil

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Cf. Alain Bergala, « L'Ange de l'Histoire », *op. cit.*, p. 221-249.

³⁴⁴ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard 2000, p. 434.

cinématographique qui paraîtra dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. L'Ange de l'histoire incarne une dialectique entre le mouvement du progrès qui l'aspire – auquel ne renoncent ni Godard, ni Benjamin – et le désir d'origine qui doit être conservé – comme une préhistoire de l'art cinématographique en pleine métamorphose qui conserve sa trace dans ses manifestations iconiques. L'Ange devient dans *Histoire(s) du cinéma* le signe d'une *catastrophe* et introduit des séquences qui dénoncent les obstacles qui se sont levés dès la naissance du cinéma, comme différentes pièces à assembler dans le procès intenté contre les « pères du cinéma ». Le chapitre 2b des *Histoire(s)* offre ainsi un sombre raccourci de l'histoire du cinéma, alors que s'affiche à l'écran la formule « sang avenir » : l'avertissement des frères Lumière. sur un art « sans avenir » s'affirme dans l'« état d'enfance » du cinéma qui sera « [perversi] ». Godard renoue dans ce fragment séquentiel avec la toute première mort du cinéma, celle-là même énoncée par le père de Louis Lumière qui prédit que l'usage qu'il sera fait de son invention sera vite délaissé³⁴⁵. Quelques plans plus tard, la voix du cinéaste énonce de nouveau le mouvement *tragique* du cinéma : « c'est avec les couleurs du deuil avec le noir et avec le blanc que le cinématographe se mit à exister. » La pensée de Godard se poursuit par l'évocation de l'autre mort du cinéma qui dès 1910 entre dans sa vie institutionnalisée et se place sous le signe de la marchandise, comme le cinéaste se presse de le rappeler :

dans le fond
le cinéma ne fait pas partie
de l'industrie
des communications
ni de celle du spectacle
mais de l'industrie des cosmétiques
de l'industrie des masques
qui n'est elle-même
qu'une mince succursale
de celle du mensonge³⁴⁶.

Godard affuble ainsi le visage du cinéma d'un masque mortuaire et le réduit au rang de simulacre. La vision devient otage de l'image à vendre. Cette compromission du cinéma est posée dès l'épisode 1b, avec, comme jalons méthodiques, les différentes inscriptions

³⁴⁵ Comme nous le précisons dans le premier chapitre de cette partie, ce propos doit être entendu avec nuance, puisqu'il est motivé par la crainte que les bénéfices de cette invention échappent à ses inventeurs.

³⁴⁶ Nous reprenons la présentation du texte élaboré par Jean-Luc Godard dans le volume publié aux éditions Gallimard (Jean-Luc Godard, 1b. *Une histoire seule*, dans *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. p. 170-171).

convoquant l'Ange de Klee, produisant des séquences de montage qui sont autant de tracts filmiques condamnant les fausses subversions de l'industrie culturelle – que Godard ne dissocie pas de l'industrie de la mort et de la barbarie génocidaire qui symbolisent la chute du XX^e siècle – et la marginalisation de la puissance révolutionnaire de l'œuvre d'art qu'est le film.

L'épisode 1b des *Histoire(s)* est ainsi consacré à la politique de *blocage* et de *remontage* du temps figuré par l'Ange de Klee. L'Ange, associé à un photogramme de *La Prison* de Bergman (cf. Photogramme 3), ponctue *neuf séquences* ou *plans* et introduit ainsi une continuité iconique sur et sous le montage discontinu de l'épisode, avant d'être l'objet d'une forme de substitution dans le dénouement. Les premières minutes de l'épisode 1b introduisent un plan qui sera récurrent : celui des lettres de « l'ange » inscrites en rouge sur un photogramme en négatif du film *La Prison* d'Ingmar Bergman (*apparition 1*³⁴⁷). Thomas et Birgitta Carolina, incarnés à l'écran par Mirger Malmsten et Doris Svendlund, encadrent un projecteur. Au centre du film de Bergman, ces deux personnages sont réunis et visionnent un vieux film burlesque. Il s'agit d'une pause dans le film, durant laquelle les deux personnages se lient, à la faveur du cinéma, avant de retrouver « l'enfer », celui que traverse Birgitta, mais aussi celui du film dans le film, intitulé *L'Enfer*, que Martin, le metteur en scène, renoncera à réaliser. Pendant cette scène de projection, dans un grenier qui sert de refuge aux deux personnages, Birgitta confesse au jeune journaliste les visions qui la hantent. Après ce tête-à-tête amoureux, qui permet aux deux personnages d'échapper à leur solitude, l'enfer se rétablit dans la suite diégétique du film. L'« enfer » de Birgitta est annoncé dans cette séquence sous forme d'un rêve, véritable extension de l'expérience cinématographique que Thomas et Birgitta viennent de partager. Il est également comme engendré par la boîte à musique qui met en mouvement un petit automate, personnage enfantin qui s'insinue entre les deux amants et favorise la rêverie. Ce rêve récurrent, au centre de la confession parlée de Birgitta, fait retour dans son sommeil et se déploie à l'écran : il prédit la mort de l'enfant qui lui a été arraché et *prévoit* sa propre dérélition. La séquence onirique est alors une véritable descente aux enfers au centre duquel la culpabilité de Birgitta s'élève comme un destin auquel elle ne peut échapper. La puissance de cette séquence de Bergman est ainsi contenue dans le photogramme cité par Godard, celui des amants qui encadrent le projecteur. Ce plan s'ouvre à la puissance de l'onirisme, comme expérience autre du réel et du temps au sein du film. Godard présente ainsi Bergman comme

³⁴⁷ Nous numérotions les « apparitions » de l'Ange de l'histoire selon leur ordre d'apparition dans l'épisode 1b des *Histoire(s) du cinéma*.

... le cinéaste de l'instant. Chacun de ses films naît dans une réflexion des héros sur le moment présent, approfondit cette réflexion par une sorte d'écartèlement de la durée, un peu à la manière de Proust, mais avec plus de puissance, comme si l'on avait multiplié Proust à la fois par Joyce et Rousseau, et devient finalement une gigantesque et démesurée méditation à partir d'un instantané. Un film d'Ingmar Bergman, c'est, si l'on veut, un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et d'étire pendant une heure et demie. C'est le monde entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de main³⁴⁸.

La puissance d'un plan étiré par le rêve ou le cauchemar, déjouant la linéarité temporelle du récit, se loge dans ce photogramme choisi et amplement cité par Godard, celui du couple au projecteur, qui déploie ses significations et transcende la chronologie par le pouvoir du rêve au cœur des *Histoire(s) du cinéma*. Godard l'utilise comme une ponctuation des montages d'images à l'écran. Il est à la fois un éloge de la projection, de la rêverie, et un signe du désastre à venir, un indicateur d'une temporalité tragique, celle du personnage du film de Bergman, celle des différentes apparitions du cinéma. Il incarne ainsi l'ironie de l'histoire : il informe le spectateur sur la nature matérielle et immatérielle des images (toutes sont absorbées par le cinéma) et sur la temporalité négative du siècle à l'échelle de l'individu (l'ombre de la catastrophe qui pèse sur Birgitta). Dans *Histoire(s)*, les lettres rouges et tragiques de l'Ange vont ainsi se superposer plusieurs fois, telle une trace sanglante de l'histoire du XXe siècle, sur ce plan arrêté de Bergman, sur cet « instantané ». *L'ange de l'histoire et le couple au projecteur* forment une image qui relève de cet *à-présent* qui se loge dans les traces anachroniques qui jalonnent le regard : Birgitta, Thomas, le projecteur et l'Ange actualisent la puissance de projection et de révélation (tragique) du cinéma. C'est de leur point de vue que les séquences de l'épisode 1b semblent procéder.

En effet, l'association du couple au projecteur et de l'ange rouge est réitérée selon des variations : les lettres rouges de l'ange sur le couple au projecteur apparaissent une seconde fois dans l'ouverture de l'épisode 1b, mais obstruées en partie par une pellicule qui défile à écran, dans *une volonté de surdéterminer cet ange cinématographique (apparition 2)* ; elles forment ensuite un signe tragique, en étant partiellement masquées (ne restent à l'écran que le "g" et le "e") par l'ouverture en iris du plan de l'accident et de la mort de Camille dans *Le Mépris* au centre du plan de *La Prison*. Cette scène du *Mépris* fait écho et se substitue dans ce montage à la voiture accidentée de Thomas dans le rêve de Birgitta Carolina, alors que la couleur rouge de l'Alpha Romeo vient compléter le tracé du sang de Camille et des lettres rouges de l'ange. L'ange devient alors *le témoin du tragique à l'œuvre dans le cinéma et dans l'histoire (apparition 4)*.

³⁴⁸ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *op. cit.*, p. 130.

Ainsi, les lettres de l'ange apparaissent irrégulièrement mais constamment par clignotements, surimpressions, en transparence, ou masquées partiellement sur ce même photogramme. Elles sont souvent associées à *l'iconographie chrétienne* et *au pouvoir de résurrection de l'image*. Ainsi, l'ange devient « l'ange exterminateur. » Les mots écrits à l'écran trouvent deux échos visuels : l'ange du détail de la *Lamentation sur le Christ mort* des *Scènes de la vie du Christ* (1303-1306) de Giotto inséré au montage, et la reproduction du visage angélique d'Irène dans le *Saint Sébastien soigné par Irène (à la torche)* peint par Georges de La Tour vers 1649 (*apparition 5*). Les lettres de l'ange révèlent également *la puissance ambivalente de vision et d'aveuglement du cinéma*. Après une citation de la séquence de l'œil tranché en ouverture du *Chien Andalou* de Luis Buñuel (1929), les lettres s'effacent sur un très gros plan de l'homme au projecteur et entrent en dialogue avec le redoublement à l'écran de la formule paulienne « l'image viendra au temps de la résurrection³⁴⁹ » (*apparition 6*). Elles apparaissent également dans un clignotement sur la photographie de Billy Bitzer, le futur assistant de Griffith, avec sa caméra Mutograph fixée au pare-choc d'une locomotive qui sera lancée à tout allure (ce tournage se déroule à Boston en 1896), alors que la bande-son convoque *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) de Pasolini. La technique cinématographique, encore à ses balbutiements – la caméra est alors sédentaire – symbolisée par le plan célèbre de *L'Entrée d'un train en gare de la Ciotat* réalisé en 1895 par Louis Lumière, référent immédiat de la présence de Billy Bitzer, et l'image intense de la résurrection sont synthétisées par les mots de la voix off qui évoquent le rêve « durci et mécanisé » des inventions techniques du XXe siècle (*apparition 7*). Les lettres rouges et le plan de *La Prison* clignent sur différents plans de l'histoire du cinéma et en désignent les anges tutélaires (Chaplin et Griffith³⁵⁰) alors que la voix de Maia Casarès récite « Pourquoi des poètes ?³⁵¹ » de Heidegger (*apparition 8*).

Deux séquences nous semblent significatives des variations qui affectent cet ange de l'histoire et du cinéma : l'une lui octroie un pouvoir perturbateur, révélant l'*éros* du cinéma, et se situe en introduction à l'épisode 1b (*apparition 3*), l'autre dénoue cet épisode par la substitution de l'Ange de Klee par un ange byzantin (*apparition 9*). Nous les analysons en détail dans les deux points suivants.

³⁴⁹ Godard attribue à plusieurs reprises cette formule à Paul de Tarse, comme, par exemple, dans l'entretien avec Régis Debray : « Saint Paul l'a dit : l'image viendra au temps de la résurrection » (« Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray, Extrait d'un entretien filmé entre Jean-Luc Godard et Régis Debray, *op. cit.*, p. 428). Le passage des épîtres pauliennes qui s'en rapproche le plus est le suivant : « Et de même que nous aurons été à l'image de celui qui est fait d'argile, de même nous serons à l'image de celui qui vient du ciel » (*Corinthiens*, 1, 15, 49).

³⁵⁰ Godard articule successivement une séquence du *Kid* (1921) de Charlie Chaplin et un portrait photographique de David Wark Griffith.

³⁵¹ Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *op. cit.*, p. 324.

L'ange rouge et le photogramme de Bergman sont convoqués avec une signification érotisée dans une des premières séquences de l'épisode 1b où les actrices se dénudent et où le genre du *musical movie* est célébré (*apparition 3*). Quelques plans précèdent cette séquence et laissent entendre la voix de Godard qui énoncent deux fois les *noces de sang* que célèbrent toutes les histoires du cinéma : « les deux grandes histoires ont été le sexe et la mort³⁵² ». Cette phrase est le commentaire introductif et conclusif d'un extrait monté à l'écran : le dénouement de *Duel au Soleil* (1946) de King Vidor. Les amants Pearl et Lewt, incarnés par Jennifer Jones et Gregory Peck, meurent en s'embrassant, après un long duel meurtrier, ralenti par le montage de Godard, sur la musique *Ballad of Absent Mare* (1979) de Leonard Cohen et sur l'*ostinato*³⁵³ de la musique du film *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock – ce motif mélodique est un contrepoint tragique à la ballade qui accompagne cette séquence, elle prédit la mort qui s'énonce à l'écran. Puis, quelques plans après, se déroule un *échange* d'images presque obscène : « l'ange » s'inscrit à l'écran en lettres rouges sur le couple au projecteur, juste après la formule « une industrie de la mort ». La séquence qui s'ouvre est alors consacrée au genre de la comédie musicale et aux corps des actrices. Son *obscénité* tient à la coprésence antinomique d'images-en-mouvement exhibant le désir – la citation à l'écran des différents *transports* qui meuvent les corps du cinéma – et d'un commentaire de Godard en voix off qui édicte, comme un contrepoint ironique, le tragique et la barbarie du XXe siècle. « L'industrie des cosmétiques » et « l'industrie des masques³⁵⁴ », périphrases qui désignent le cinéma dans son état actuel, semblent se mettre au service de l'industrie de la mort, dont le *Langer* a été le produit.

Cette *confusion-confrontation* est annoncée par le montage de la mort des amants du film de King Vidor, accouplement symbolique de la mort (la mort des personnages à l'écran, la mort qui rôde dans la musique d'Hitchcock) et des corps (le corps rampant et souffrant de Jennifer Jones, le baiser mortel qui unit les amants). Elle est reprise dans la séquence des *musical movies* qui s'ouvre sur un montage qui fait alterner une photographie d'Hitchcock, cadrant de ses mains un plan, et le regard effrayé en gros plan de Marnie, dont la chemise de nuit tombe à ses pieds³⁵⁵. L'horreur des camps convoquée par la formule introductive inscrite

³⁵² Godard donne à son propos une tournure malrucienne, proche de certains discours du ministre des Affaires culturelles qui dénonce en 1964 le *machinisme du rêve* d'une industrie du cinéma et de la télévision qui assoie sa puissance dans la société en détournant les arts de fiction de Culture ou de l'art.

³⁵³ Il s'agit de l'*ostinato* de la suite *Psycho* composée pour le film *Psycho* d'Alfred Hitchcock par Bernard Hermann (*Psycho*, 7. The Murder, 1'03'', 1960).

³⁵⁴ Jean-Luc Godard, 1b, *Une histoire seule*, *op. cit.*, p. 171.

³⁵⁵ Il s'agit du film *Pas de printemps pour Marnie* (1964) d'Alfred Hitchcock.

à l'écran, « l'industrie de la mort », conduit alors à son envers obscène : le déploiement illimité de la pulsion scopique et du divertissement spectaculaire qu'incarne le cinéma hollywoodien des années 1950 et 1960. L'ange de l'histoire désigne ainsi à deux reprises le sexe caché des actrices : le cinéma devient l'équivalent d'une industrie érotique qui permet de *divertir* le regard du spectateur de la mort industrielle, la rationalité irrationnelle de la Shoah, et de le convertir au spectacle des corps vivants. Godard construit un parallèle entre le capitalisme industriel et culturel et cette autre forme de capitalisation de la mort qu'incarne l'industrie génocidaire³⁵⁶. La formule « c'est par là » inscrite à l'écran alterne avec l'ange rouge sur le couple au projecteur et plusieurs portraits de Jean Renoir, cinéaste qui prend la place de l'ange, dont le visage en gros plan est monté en surimpression avec les différents extraits de films qui composent cette séquence et qui accentuent le désir de voir. « C'est par là » en effet désigne le centre du spectacle dans un *dispositif multimédiatique* qui guide l'attention et la vision du spectateur, qui l'empêche d'avoir une attention flottante. Cette formule, qui indique une direction, telle une *anamorphose discursive*, s'imprime ainsi sur le plan d'une femme dévoilant ses jambes dans un extrait de *Boule de feu* (1941) de Howard Hawks, puis sur Cyd Charisse exhibant ses bas et dansant dans *La Belle de Moscou* (1958) de Rouben Mamoulian. Les plans qui suivent continuent de convoquer les images érotisées du cinéma. Maruschka Detmers, la Carmen X de Godard, passe en culotte rouge devant Joseph, attrapant au ralenti un fruit sur une table. Cette séquence de *Prénom Carmen* (1983), relue à l'aune de l'épisode de la Chute, alterne avec le spectacle flamboyant de la danse en groupe de *La Belle de Moscou* et de la jambe que soulève Gigi dansant et chantant *The Night They Invented Champagne* dans le film de Vincente Minelli, réalisé en 1958.

L'inscription graphique « c'est par là » devient alors signe sonore pour clôturer la séquence. Godard l'énonce à haute voix pour désigner l'angle obscène de toutes les images : le « derrière » de la caméra et des appareils de vision est représenté ironiquement par une gravure représentant un photographe derrière sa chambre noire. Godard s'autorise un glissement prosaïque de signifiants et une facétie graveleuse, caractéristique de certaines des scènes de sa filmographie : le livre intitulé *Entrez sans frapper* posé sur les fesses de Brigitte Bardot, nue, prenant un bain de soleil, allongée sur le ventre, dans *Le Mépris* ; ou encore la scène où le père ausculte et commente le corps de la mère, dans *Numéro deux* (1975). Cette séquence de *Numéro deux* procède d'une étude des corps et d'une réactivation de la scène originare. La « sainte famille » se trouve réunie quand plusieurs plans de Godard font apparaître la fille qui épie le couple parental. Ce montage relève du tiraillement godardien

³⁵⁶ Nous reviendrons sur la place centrale de l'extermination des Juifs par l'Allemagne nazie dans l'œuvre et la pensée de Godard dans la troisième partie.

entre, d'une part, le devoir et la nécessité pour le cinéma de scruter chaque parcelle du réel et, d'autre part, les dévoiements d'une pulsion scopique, matrice du cinéma, mais également cause de la pure marchandisation hollywoodienne des corps de stars à laquelle le cinéma participe. Il y aurait comme une forme d'extension de l'idée de *prostitution* au cinéma institutionnel lui-même, ce dernier ayant accepté d'être vendu aux puissances de la production industrielle de la Culture.

Dans *Numéro deux*, l'homme, le père, commente le corps de la femme, la mère, allongée sur le lit, dans une réécriture pornographique de la célèbre ouverture du *Mépris* : les fesses, la raie des fesses et le sexe se succèdent en gros plan. Cela participe du désir de Godard de domestiquer pleinement la vidéo, de la placer en direction de ce qui relève de l'invisible, sinon de l'image interdite, en exhibant les corps. Mais le devoir de *monstration* de la caméra est aussi une exigence de *démonstration* de la déroute du cinéma, asservi au pouvoir de l'argent et de la pure séduction de l'œil. Le film pornographique est ainsi *reterritorialisé* dans le cinéma, comme sa mauvaise conscience ou sa *frontière*. En effet, la règle éthique que Godard édicte est celle de l'impératif de la monstration du monde et de tout ce qui le constitue, dans un souci d'archivage du tout au risque de l'excès de vision. Le désir, *idée* du corps qui permet d'accéder par la surface de la peau à la beauté, est aussi la matrice de l'art cinématographique, sa part matérielle qui prend la forme intermédiaire d'un état gazeux ou d'une apparition inconstante : celle de la lumière qui imprègne les corps tracés sur la pellicule cinématographique ou celle de la colorisation, de la surimpression et du clignotement de la bande-vidéo qui nous fait entrapercevoir l'objet du désir, incarné par le corps féminin dénudé.

Le dénouement burlesque et facétieux de la séquence des *Histoire(s)* que nous analysons, nous semble ainsi consacré à l'*ouverture* et à l'offrande des corps que Godard interroge continûment dans son cinéma. Avant cette chute sur le « derrière » des appareils de vision, la voix de Julie Delpy énonce, au rythme des films musicaux montés à l'écran, un texte qui convoque dans l'imaginaire du spectateur la disparition du cinéma, art de la projection héritier des formes visuelles de la perspective, mais aussi l'amnésie d'un siècle vendu au seul commerce des images et des corps qui, dans leur prosaïsme, subtiliseraient et diminueraient la puissance d'engendrement du cinéma. Il s'agit d'une citation modifiée par Godard du roman *Femmes* de Philippe Sollers qui semble tendre un miroir au constat pessimiste de Benjamin :

Oui, la nuit est venue, un autre monde se lève. Dur, cynique, analphabète, amnésique, tournant sans raison... Étalé, mis à plat comme si on avait supprimé la perspective, le point de fuite... Et le plus

étrange c'est que les morts vivants de ce monde se construisent sur le monde d'*avant*... leurs réflexions leurs sensations sont d'*avant*³⁵⁷.

L'ample séquence de cet épisode des *Histoire(s)* est donc construite dans son intégralité comme un chiasme : les séquences des films d'Hitchcock et de Renoir, *Pas de printemps pour Marnie* et *Elena et les hommes* (1956) sont associés aux portraits inversés de leur créateur ; la méditation pessimiste du narrateur de *Femmes* reprise par une voix féminine tranche avec la gaieté qui sourd du cinéma musical hollywoodien, auquel Godard rendait hommage dans le tournage d'*Une femme est une femme* en 1961. La joie et le plaisir auxquels est consacrée cette séquence sont ainsi menacés par un cinéma à l'agonie et par la barbarie même des temps modernes. Il s'agit également de la démonstration indirecte de la fin d'un art pris au piège de sa puissance économique, de la nécessité permanente de séduire et de vendre le film comme un produit, dans une industrie cinématographique que Godard associe à l'impérialisme américain, qui modifie le caractère expérimental et singulier du premier cinématographe et domine progressivement l'après-guerre. La guerre froide devient celle qui s'élève entre le cinématographe, comme art, et le cinéma, comme industrie.

L'Ange de l'histoire désigne alors dans cette séquence musicale les dernières étincelles de vie du cinéma, tel qu'il s'est rêvé comme art majeur de la pensée, progressivement dominé par l'« industrie des cosmétiques » et l'« industrie des masques », paroles répétées, comme un commentaire inquiet, sur le montage alterné de *Pas de printemps pour Marnie*. Cézanne, artiste de la recherche obstinée d'une vérité du visible, clôt cette séquence. Godard insère un autoportrait du peintre, exécuté vers 1862-1864 à partir d'une photographie prise en 1861. Le regard direct du peintre fait pendant au regard suspendu et arrêté de Jean-Luc Godard, qui mime de sa face l'effacement de l'Ange de l'histoire. L'ensemble de cette séquence à l'ombre de l'Ange de l'histoire et d'un temps qui s'incarne dans la présence même des corps à nu et à l'écran emplit le regard du spectateur d'images quasiment tactiles. Cet envers ou ce comble d'un art destiné à la *vue* sera davantage accusé et démontré dans d'autres séquences des *Histoire(s)* et notamment aux deux tiers de l'épisode un 1b : la voix de Godard énonce alors que « Madame Bovary avant de devenir une cassette porno a grandi avec le télégraphe. » À l'écran alterne une gravure de femmes devant un standard de télégraphe, une séquence d'un film pornographique des années 1910-1920, puis une reproduction de *Rolla* d'Henri Gervex, peinture jugée immorale et exclue du

³⁵⁷ Dans la dernière phrase de cette citation du roman *Femmes* de Philippe Sollers, Godard a substitué « leurs réflexes, leurs sensations, leur tête » par le terme synthétique et polysémique de « réflexions » (Paris, Gallimard, 1985, p. 22).

Salon des Beaux-Arts en 1878³⁵⁸, et enfin, dans un fondu enchaîné, le crucifix que tient Emma à l'agonie dans l'adaptation du roman de Flaubert par Jean Renoir³⁵⁹. Dans un dernier mouvement ascendant, surgit à l'écran un extrait de *Salò* (1976) de Pasolini dans une séquence qui fait alterner le visage de la jeune fille et le visage de l'homme recevant l'urine dans sa bouche.

Cette séquence secondaire de l'épisode 1b éclaire celle que nous avons étudiée, introduite par les lettres rouges de l'ange. Elle signifie que le cinéma a renoncé à diriger son effort vers une actualisation par la caméra du désir, cette force ou ce flux qui dirige nos échanges, qui est également la tension qui permet de reconnaître la présence immanente de la beauté (des corps). Le cinéma a préféré donner à voir « un état pornographié du beau corps³⁶⁰ ». La construction de ces images semble démontrer que la bêtise, dont Flaubert dépeint l'extension dans son œuvre romanesque et tout particulièrement dans *Madame Bovary*, a pour pendant l'idolâtrie du progrès et de la technique que Godard représente avec l'invention du télégraphe. La technique a détourné les *transports* et les passions qui nous habitent et les a transformés en vils serviteurs d'un art qui a échoué à porter la beauté à son sublime. Elle a même dégradé le Beau idéal en l'incarnant dans le corps de stars qui ont perdu leur puissance *auratique*. Puissance qui émanait encore de *Rolla*, entre inspiration académique du *nu* en peinture et représentation moderne, impressionniste, d'un corps dénudé représenté dans le cadre prosaïque du monde contemporain du peintre. Les corps deviennent des objets réifiés par la caméra, comme le suggère le plan de *Salò* : les corps de l'homme et de la femme après la Chute. *Hélas pour moi*, film réalisé en 1993, ou *Adieu au langage* en 2014, sont des réponses filmiques à cette interrogation des frontières du cinéma : la dénudation des corps. Godard poursuit dans ce long métrage une enquête visuelle comme le rappelle avec justesse Alain Bergala dans un texte intitulé « Montrer un nu³⁶¹. » La deuxième partie de cette thèse en proposera l'analyse : comment donner à voir l'invisible, comment offrir la chair commune en partage cinématographique ?

³⁵⁸ *Rolla* (1878) représente dénudée et consentante la prostituée Marie, inspirée du poème d'Alfred de Musset.

³⁵⁹ Il s'agit d'un extrait de l'adaptation cinématographique de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert par Jean Renoir en 1934.

³⁶⁰ Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 93.

³⁶¹ Cf. Alain Bergala, « *Filmer un nu*. Le nu chez Godard », dans *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Paris, Yellow Now, 1994, repris dans *Nul mieux que Godard*, p. 125-141.

- *D'un Ange à l'autre : saint Michel et Orphée*

La dernière séquence de l'épisode 1b convoque également la figure de l'Ange associé au couple au projecteur (*apparition 9*). Elle poursuit l'analyse de la dérélition du cinéma et pose les conditions de sa renaissance. Ce dénouement de l'épisode connaît deux versions. La première a été diffusée à la télévision en 1989 avant d'être retravaillée et connaître sa version définitive. Elle est également reproduite, plan par plan, dans un scénario illustré de cet épisode, conservé aux archives de la Bibliothèque du film³⁶². Ce premier dénouement fait se succéder quatre images à l'écran : un ange de Paul Klee, *L'ange oublieux*, porte l'inscription « ne te fais pas » ; puis, dans une lente surimpression, apparaît à l'image une séquence de *Soigne ta droite* (1987) de Godard (Godard acteur, alias l'Idiot, sort de l'avion, avec le livre éponyme de Dostoïevski, pour récupérer de manière burlesque une pile de bobines de film) ; enfin un carton noir complète à l'écran la phrase biblique laissée en suspens, « [*ne te fais*] pas de mal, car nous sommes tous ici³⁶³ », en alternance et en surimpression avec la fameuse séquence de *Vertigo* (1958) de Hitchcock, quand James Stewart sauve Kim Novak d'une noyade feinte. Le texte lu en voix off est extrait de la conférence d'Heidegger déjà évoquée « Pourquoi des poètes ? » : « les poètes sont ceux des mortels qui, [*chantant gravement le Dieu du vin,*] ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace et tracent ainsi aux mortels, leurs frères [*le chemin du revirement*]³⁶⁴ ».

Notons que cette première version, non définitive, repose sur un premier glissement d'images : *L'Ange oublieux* remplace et désigne l'aquarelle que possédait Walter Benjamin, l'*Angelus Novus* de 1920, qu'il choisit pour incarner l'Ange de l'histoire dans les thèses *Sur le concept d'histoire*. Le dessin de Klee, un ange enfantin, semble se détourner du désastre et consentir à la leçon nietzschéenne : celle de l'oubli, comme condition de l'action du surhomme à venir. Il présage d'une certaine manière le cinéma de Godard, qui, après les *Histoire(s)*, convertira son regard en direction des temps actuels et des événements présents, même si le présent contient en lui-même les traces des événements du passé que le cinéaste met au jour par le montage. L'ange oublieux possède cependant une dimension tragique, certes affirmée par l'*Angelus Novus*, mais qui se déploie ici dans une double direction. Il convoque non seulement la grande Histoire mais aussi l'histoire intime du peintre. En effet, ce dessin appartient à une série d'anges dessinés par Paul Klee, à la fin de sa vie, entre 1939

³⁶² Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* [scénario, 1^e version de l'épisode 1b « Une histoire seule (1989) »], Collection des Scénarios, Cinémathèque française, Paris, s.d.

³⁶³ *Actes*, 16, 28.

³⁶⁴ Il s'agit de la conférence de Heidegger « Pourquoi des poètes ? » (*op. cit.*, p. 326). Les passages entre crochets et en italique ont été supprimés par Godard, mais seront présents dans la seconde version.

et 1940 et désigne ainsi à la fois la connaissance qu'avait alors Paul Klee de sa maladie fatale et l'entrée en guerre des nations européennes. La seconde version du dénouement de l'épisode 1b remplace cet ange par le fragment d'une œuvre de l'art chrétien représentant le premier des Anges, l'archange saint Michel, reconnaissable à ces emblèmes : les ailes déployées et sa lance. La figure de l'Ange, juge et guide du salut des âmes, qui s'épanouit au centre du photogramme du film de Bergman accentue la perspective messianique du premier dénouement de l'épisode 1b et rejoint ainsi l'inspiration chrétienne de l'*Angelus novus* de 1920, moins présente dans le dessin de l'ange enfantin de 1939. La bande-son accentue également la dimension rédemptrice convoquée par l'archange : la chorale pour orgue de Bach qui l'introduit cède ensuite la place à la voix de Leonard Cohen interprétant une prière qu'il compose en 1984, *If It Be Your Will*, alors qu'une voix masculine chuchote :

...mort de Dieu... elle se pose de la même façon selon le même scénario... qui a été simplement toute l'histoire de la théorie... Le Christ est-il un homme ou l'image d'un homme ? La fiction d'abord... Le Christ est-il dans l'Eucharistie en réalité ou symboliquement ? Un homme filmé est-il un homme réel ? ou déjà la fiction d'un homme ?

Godard introduit ainsi la question de la fiction et de l'image en s'appuyant sur la figure christique, qui pose de manière originelle le statut du *semblant*. Le cinéma réactive l'interrogation sur la substance imaginaire au cœur de l'Incarnation et de la Passion. Le montage des images reste sensiblement identique à la première version, excepté les clignotements et ouvertures en iris de l'archange. Un dernier plan, que nous avons précédemment évoqué, est également inséré, il vient prolonger dans une symétrie inversée le mouvement de Scottie dans *Vertigo* : Ava Gardner ou Pandora nage vers le bateau de Hendrick Van der Zee pour sauver le capitaine du *Hollandais volant*, damné pour l'éternité. Cet extrait du film *Pandora* (1951) fait se croiser la légende hollandaise et le mythe grec ; il instaure un parallèle avec la récit d'Hitchcock qui est également une méditation sur la vie et la mort, le masque et l'authenticité, la passion amoureuse et la fatalité qui l'accompagne. Le montage laisse ainsi dialoguer Hitchcock et Lewin, *Vertigo* et *Pandora*. Plongé dans un milieu amniotique et marin qui « met en jeu l'intervalle entre le passé et le présent, les morts et les vivants, l'oubli et la remémoration³⁶⁵ », James Stewart cherche à sauver Madeleine, personnage revêtu du masque de l'être-pour-la mort, tandis qu'Ava Gardner nage vers le bateau de celui qu'elle sauvera de l'errance éternelle du *Hollandais Volant* en lui offrant paradoxalement la possibilité de mourir. La bande-son souligne cette résurrection des

³⁶⁵ Alain Bergala, « L'Ange de l'histoire », *op. cit.*, p. 237.

morts et la difficulté des signes à s'extraire d'un jeu purement référentiel, pour céder à une désignation, par-delà l'image, à l'irréel : « Un homme filmé est-il un homme réel ? ou déjà la fiction d'un homme ? ». Ainsi, l'ange oublieux devient l'ange du jugement dernier, de la psychostasie et de la résurrection, à travers la figure de l'archange saint Michel et ses variations païennes, James Stewart et Ava Gardner. Cette substitution convoque au dénouement de l'épisode le mystère de l'incarnation, qui désigne cet autre mystère qu'est le cinéma et la puissance rédemptrice par l'image qui le constitue.

Une autre figure de cette épisode déplace et désigne dans son absence l'*Angelus novus* : la figure d'Orphée apparaît en ouverture de l'épisode et précède de sa présence les apparitions de l'Ange de l'histoire et de ses lettres sanglantes³⁶⁶. Les premiers plans de l'épisode 1b citent en effet amplement le film *Orphée* de Jean Cocteau et donc une figure légendaire qui noue un lien gémellaire avec l'Ange tournant le dos à l'avenir et contemplant les ruines d'un monde en voie de disparition. Le mythe d'Orphée est une perpétuelle citation chez Godard. Jacques Aumont consacre une partie de son essai sur Godard à la figure orphique : il rappelle ainsi que l'Orphée de Cocteau ne chante pas, mais, fasciné, contemple les messages adressés de l'outre-tombe. Il sait qu'il faut se détourner de la poésie pour qu'elle puisse advenir, dans un mouvement qui permettrait d'interpréter la présence de *L'ange oublieux* de Klee, celui qui renonce à contempler l'histoire pour qu'elle se révèle avec davantage de force. Orphée est aussi celui qui cite avec sa lyre (le mythe grec) ou son regard (Cocteau) l'arrière-monde qui s'ouvre à lui ; il est une allégorie de l'inspiration, cet *enthousiasme créateur* qui permet aux dieux de s'exprimer par la voix du poète. C'est aussi celui qui marche en avant, tel l'Ange de Klee, *contre* le vent, dans les Enfers – la Zone dans

³⁶⁶ Dans cette séquence, le film *Orphée* de Jean Cocteau (1950) est à la fois une citation iconique et sonore. Jean-Luc Godard convoque explicitement en voix off le film de Cocteau (« J'ai demandé à celui-ci qui fait le chauffeur de la mort dans le film de Cocteau de dire cette phrase et J'ai appelé le film *Une place sur la terre* »). La bande-son du film de Cocteau accompagne alors les images à l'écran. On entend ainsi le dialogue de Maria Casarès, la Princesse, et Jean Marais, Orphée : « ORPHÉE. – Enfin, madame... m'expliquerez-vous ?... LA PRINCESSE. – Rien. Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves, c'est le rôle du dormeur. ORPHÉE. – J'ai le droit d'exiger des explications. LA PRINCESSE. – Vous avez tous les droits, cher monsieur, et je les ai tous ; nous sommes quittes. ORPHÉE. – Madame ! Arrêtez cette musique. Il y a dans la chambre à côté, un mort et les hommes qui l'ont tué. Je vous le répète, j'exige... ». La bande-son glisse alors pour entendre la suite de la réplique de Maria Casarès : « LA PRINCESSE. – ... que vous ne touchiez pas à cette radio. » C'est alors la voix de Jean Cocteau qui poursuit s'élève, telle qu'elle s'énonce dans le film même où le cinéaste prête sa voix à l'une des techniques, la radio, qui communiquent depuis l'autre monde : « LA RADIO. – Écoute, les miroirs feraient bien de réfléchir davantage » Godard monte à l'écran trois extraits du film de Cocteau : François Perrier, le chauffeur de la mort au téléphone ; puis Jean Marais cherchant de ses mains l'ouverture du miroir pour l'autre monde (miroir sur lequel se réfléchit des images, comme un écran de cinéma ou une surface réfléchissante) et enfin Marais derrière le miroir. Ces séquences du film de Cocteau sont montées en surimpression ou en alternance avec d'autres images : le plan du couple au projecteur du film de Bergman, *La Prison*, cité à plusieurs reprises, une séquence du western *El Dorado* de Howard Hawks (1966) qui transparait sur le défilement d'une pellicule de film, un plan d'*Écrit sur le vent* (1956) de Douglas Sirk et une photographie de Vivien Leigh dont la ressemblance avec Maria Casarès est troublante.

le film de Cocteau –, outre-monde dont le temps disparaît, où l'Histoire est abolie, où les horreurs produisent l'amnésie. Le vent qui y souffle représente le temps « contre lequel il faut marcher et qui veut effacer la mémoire sans y parvenir tout à fait. » Jacques Aumont poursuit :

La fatalité de cet l'instant, son caractère de destin, c'est qu'il ne cesse de survenir, de souffler sur nous ou d'entrer en nous – et sans frapper : le destin ne frappe à la porte que dans les œuvres d'art (c'est pourquoi elles nous protègent)³⁶⁷.

Orphée s'apparente ainsi à l'Ange prenant l'histoire à « rebrousse-poil³⁶⁸ » et luttant pour ouvrir ses ailes dans la tempête. Il ressemble également à cet Ange oublieux, qui tait l'histoire. Comme le précise Aumont, le film réalisé par Cocteau prend une dimension que ne pouvait avoir la pièce de 1926 que Cocteau adapte au cinéma en 1950, dans l'après-guerre, au début de la guerre Froide, époque qui procède à une forme de détournement du regard, dirigé dans une autre direction que celle des camps de l'Histoire, avant que ne s'ouvre le temps de la remémoration des camps et de la barbarie nazie, dans une époque contemporaine de la création des *Histoire(s)*. Les images que recompose Godard sont ainsi menacées à tout moment de se figer, telle la mort qu'Orphée contemple, l'Eurydice du mythe grec.

Histoire(s) du cinéma est une œuvre hantée par le retournement oublieux de l'histoire et la nécessité presque obscène de produire une anamnèse par le surgissement abrupt des images documentaires des cadavres abîmés dans l'histoire. Godard fait ainsi revenir une image mystérieuse, quelques plans avant l'apparition de l'archange saint Michel, une image qui pourrait être celle de la déportation. A la fin du précédent épisode, le fragment central du *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, dont Godard accentue la couleur sur la bande-vidéo, lutte contre le noir et blanc d'une image arrêtée qui donne à voir les pieds meurtris d'un cortège qui pourrait être celui des déportés. Le *Champ de blé*, daté de 1890, est une œuvre presque testamentaire de Van Gogh : la légende voudrait qu'il se suicida alors même qu'il la peignait. A la fin de l'épisode 1a, la voix du cinéaste hors champ évoque le devoir d'humilité du cinéma (« la souffrance n'est pas une star, ni l'église incendiée, ni le paysage dévasté »), dont la nature première réside dans la saisie de l'événement dans sa forme tragique, annonciatrice, celle des corbeaux menaçants – leur présence est insistante dans les *Histoire(s)* par la référence redondante aux *Oiseaux* (1963) de Hitchcock et la

³⁶⁷ Jacques Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 32.

³⁶⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 433.

punctuation fréquente de la bande-son par des croassements. Ces corbeaux baignent d'un futur antérieur funèbre les pas des déportés ou ceux des moines franciscains du film de Pasolini³⁶⁹ qui ressurgissent avant l'apparition de l'archange saint Michel. Sous les auspices d'Orphée, qui ouvre l'épisode 1b, ou de l'Ange de Klee, qui le referme dans une *disparition redoublée* de l'*Angelus novus*, Godard convoque un cinéma entre puissance et impouvoir qui peut tout à la fois faire disparaître l'Histoire ou la faire advenir, par un regard ambivalent, qui épuise la vie de ce qu'il contemple, tout en le ramenant aux abords de l'existence, qui autorise Aumont à analyser le « complexe d'Orphée » qui s'établit dans les *Histoire(s)* et qui consiste en

... une sorte de compulsion à se retourner sur son passé, pour essayer de le comprendre, c'est-à-dire de le faire exister, pour essayer dérisoirement de le changer là où il a été trop insatisfaisant, pour essayer tout simplement d'avoir de la mémoire, et finalement couronner tout cela d'un renvoi au néant. Godard a toujours été cet Orphée qui sait que le venue au jour du souvenir est aussi une menace mortelle [...]³⁷⁰.

Le cinéma est donc invité à restaurer sa puissance de pensée et de démonstration du réel à travers des formes iconiques renouvelées et une relation au temps et à l'événement qui le fondent ontologiquement. Les enjeux que portent ces séquences des *Histoire(s)* seront évalués et analysés dans les parties suivantes de cette thèse. Ce qui se dégage à ce stade de notre analyse est une plainte et une attente que l'on peut qualifier de *mystique d'une résurrection de l'image cinématographique*. Au-delà de cette quête du sacré, qu'il ne faut pas confondre avec la seule expression désenchantée du monde, Godard condamne la rationalité occidentale – qu'elle s'exprime dans l'exposition ou la disparition des corps – d'un monde certes désacralisé, mais essentiellement soumis à une rationalité qui atteint les êtres et la mémoire. Il ne s'agit pas de restituer un sacré disparu, mais de poser par ce constat funèbre les conditions d'un nouveau « cinéma » qui doit produire une autre *communication*

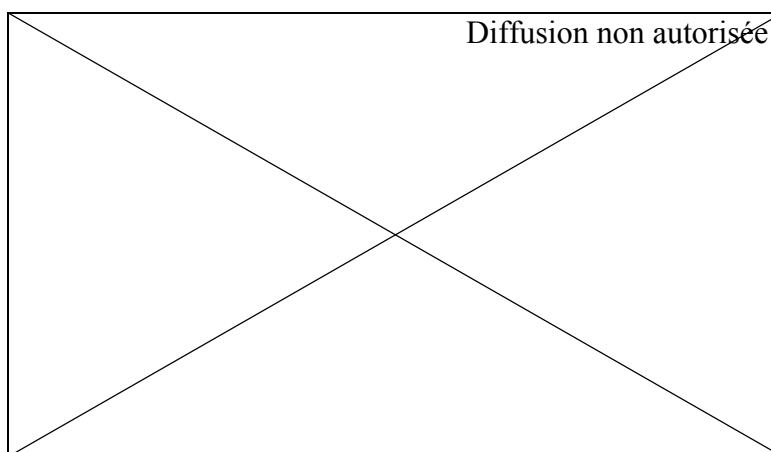
³⁶⁹ Ce plan a été identifié comme un document de la déportation par Pascal Convert dans un article sur la puissance de réminiscence de la peinture dans le travail de Jean-Luc Godard (« La couleur dit et ne dit pas », *Art press*, hors-série, n° 1, 1998, p. 44). Il s'agit cependant d'un extrait du film *Uccellacci e uccellini* (1966) de Pier Paolo Pasolini : un corbeau savant, absent de l'extrait cité par Godard, mais lien symbolique entre cette séquence et le tableau de Van Gogh, raconte à un père et fils miséreux le récit de frère Ciccillo et de frère Ninetto, deux moines franciscains qui suivent les ordres de saint François et vont prêcher aux faucons et aux passereaux l'évangile de paix et de joie. Les faucons dévoreront les passereaux, selon la perspective marxiste des exploitants et des exploités, et celle du récit franciscain des puissants et des humbles. Godard convoque ainsi un film qui présente une fable politique sur les relations de domination et d'exploitation, mais également sur la puissance de la parole que s'approprient le père et le fils du récit cadre en dévorant le corbeau. En effet, ils écoutent le récit franciscain et marxiste du corbeau et finissent, lassés, par le manger : la vraie prière ne réside pas dans la parole dogmatique mais dans la danse qu'incarnent dans leur vitalité langagière et corporelle les acteurs Totò et Ninetto Davoli, qui jouent le rôle des deux moines franciscains comme des deux interlocuteurs du corbeau.

³⁷⁰ Jacques Aumont, *Annésies*, *op. cit.*, p. 43-44.

entre les images, les textes et les êtres, en s'octroyant la tâche de libérer l'histoire d'un devoir de mémoire accaparé par les institutions et de faire accéder le spectateur à une dimension supérieure du temps, à une participation à un art souverain, transgressif et producteur d'une pensée. Nous reviendrons dans la suite de cette thèse sur cette pratique révolutionnée du cinéma de Godard qui réinterroge la relation entre le politique, l'esthétique et l'éthique, dans le champ iconique et discursif contemporain. Le chapitre suivant interroge la place de Godard dans le contemporain et plus précisément cette posture de *classique-moderne* ou d'*anti-moderne dans la modernité*, par les relations qui se nouent, dans sa pensée et sa pratique du cinéma, entre les théories développées par les pionniers du cinéma et la volonté d'inscrire le cinéma dans le présent, *dans* et *au dehors* des pratiques de production et de création actuelle.

CHAPITRE 3.

REDÉPLOYER LA MYSTIQUE DU CINÉMA DES ANNÉES 1930 : DE LA NOSTALGIE D'UNE TECHNIQUE SACRÉE À UNE *PRAXIS* FILMIQUE ET MILITANTE



Photogramme 6
Extrait de *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard

Comme le chapitre précédent l'a rappelé, le sacrifice du cinéma par le XXe siècle jalonne les propos de Godard depuis les années 1980 et se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Cette thèse, entre réaction contre une certaine modernité et discours révolté tourné vers l'avenir, se fortifie par la redondance des propos de Godard qui l'énoncent dans *une mise en accusation du « cinéma » qui aurait trahi son destin*. Penser la mort du cinéma, suppose alors d'en déterminer l'essence et le devoir-être dans un discours qui échappe au seul constat funèbre pour également donner toute son ampleur à la vie potentielle de la grande invention technique du XXe siècle. Ce discours se développe dans des textes discursifs de circonstance et dans une écriture « mixte » : phrases poétiques, jouant de l'ouverture et de la fermeture du sens, qui prolongent la voix off des *Histoire(s)*, et continuent d'agencer l'écrit et l'écran dans une filmographie où le commentaire prend progressivement le pas sur les images mêmes. Pour preuve, les « phrases » publiées aux éditions P.O.L, pendants scripturaux pourrait-on dire des images qui animent les films de Godard et donnent à lire la part du

littéraire qui les hante. Ainsi, les « textes » de Godard, quelle que soit leur forme, que cette dernière relève du *discours* – dans l’héritage de la rhétorique, art de la parole persuasive et de l’éloquence, souvent contrariée par Godard qui en détourne la puissance oratoire pour la placer au service d’un verbe provocateur, dissensuel et jouant de l’a-signifiante – ou qu’elle soit traversée par le legs poétique et romantique du *fragment*, du *vers libre* et des signes épars, se répondent et dévoilent le regard porté par le cinéaste sur le devenir du cinéma.

En 1999, « La paroisse morte³⁷¹ », texte modeste dans sa forme, est un abrégé des humiliations subies par le cinéma, sous la forme d’un catalogue des techniques et des valeurs disparues. Son écriture fragmentaire et ironique, révélatrice d’un *style godardien*, s’inscrit dans le sillage d’une esthétique duchampienne, par la combinaison du trivial et du raffinement des images choisies. Son titre évoque également *le deuil d’une mystique qui animait les premiers textes sur l’art cinématographique*, quand les pionniers du cinématographe et de sa portée critique – Dziga Vertov, Jean Epstein, Louis Delluc, Abel Gance et Sergueï Eisenstein, pour citer les cinéastes européens les plus engagés dans une première pensée de l’image cinématographique – célébraient dans les années 1920 et dans les années 1930 une technique, dont ils refusaient le caractère de divertissement spectaculaire, pour l’élever au rang de forme artistique et d’outil révolutionnaire d’une pensée par l’image, au service d’une humanité en pleine transformation. Cet héritage est central dans la conception du cinéma, telle que Godard l’élabore. Godard apparaît alors comme tourné vers le passé, nostalgique des premières théories sur le cinéma ; il en tire également les fondements d’une pensée originale du *medium* filmique nourri des problématiques soulevées dès sa forme primitive, sous la forme de couples ambivalents : art et technique, artiste et entrepreneur, mystère du cinéma et révolution de la pensée et des perceptions. Considérer la part d’inactualité de Godard suppose d’explorer cette filiation d’une première mystique du cinéma dans la pratique godardienne, filiation qui ouvre un champ de réflexion portant sur des problématiques contemporaines qui questionnent aujourd’hui le *medium* filmique. Ce chapitre permet d’analyser la nostalgie d’une technique sacrée et sa redéfinition par une praxis filmique et militante.

³⁷¹ Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *op. cit.*, p. 254.

3.1 « LA PAROISSE MORTE » OU LE CADAVRE MUTILÉ ET PROFANÉ DU CINÉMA : D'UNE TECHNIQUE ARTISTIQUE À UN ART INDUSTRIEL

Ainsi, Godard élabore depuis le milieu des années 1980 une réflexion qui entre en résonance avec une pensée de l'image dont se sont emparés les penseurs, philosophes, cinéastes, historiens, esthéticiens, médiologues³⁷², qui accordent une attention toute particulière à cette forme artistique et industrielle, pour laquelle les pionniers du cinéma ont nourri une passion sans égale dans la première moitié du vingtième siècle. Ce travail se poursuit aujourd'hui entre fidélité et trahison des commencements d'une pensée de l'image cinématographique qui a été contemporaine de l'invention du cinéma et sur laquelle s'appuie Deleuze pour poser les fondements d'une relation essentielle entre pensée et cinéma³⁷³. La *pensée de l'image cinématographique* que Godard reprend, réécrit et filme, est également une pensée de l'image sous toutes ses formes et une analyse de la *vision* du monde contemporain, certes sous le signe *du regret d'une forme cinématographique qui a raté le tournant du XXe siècle* – comme la civilisation humaine l'a également manqué, puisque Godard ne sépare pas le médium filmique de son créateur, la technique du geste artistique, l'art de son siècle, le montage d'une morale humaine –, mais elle est aussi une tentative d'en restaurer la forme et la force, dans une référence permanente au cinéma des avant-gardes.

« La Paroisse morte » est un texte écrit comme un constat précis et circonstancié d'une disparition d'un premier cinéma, célébré avec ferveur par ses fondateurs et aujourd'hui altéré dans toutes ses formes d'expression. L'ancienne croyance en la puissance d'un art a cédé devant la nouvelle religion de la vitesse et de l'argent, que ce soit « la vitesse de défilement américanisée » ou « la revue du cinéma-casino en place d'un sens critique³⁷⁴. » Godard dresse la liste des différentes formes de détournement d'un art qui n'est plus célébré et qui aurait été comme désaffecté. Il rappelle ainsi les différentes strates temporelles de l'histoire des techniques du cinéma et de leur industrialisation progressive au détriment d'une technique artistique, dont la signification a elle-même varié. Rappelons en effet la proximité originelle et étymologique des termes *art* et *technique*, respectivement hérités du latin et du grec, caractérisant, l'un comme l'autre, d'une part le savoir-faire et l'habileté dans l'exercice d'une activité fabricatrice de l'homme et d'autre part les produits mêmes que la pensée ou la main engendrent par leur action. C'est l'industrialisation progressive des

³⁷² Le néologisme de Régis Debray nous permet de rassembler cette vaste famille de pensée qui, de la sémiotique, aux sciences de la communication actuelles, en passant par les sciences sociales, interrogent, dans un carrefour disciplinaire sans cesse enrichi, le statut des images, leur circulation, leur milieu, et leurs enjeux actuels qui engagent nos modes de croyance et de pensée.

³⁷³ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 203-205.

³⁷⁴ Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *op. cit.*, p. 254.

sociétés qui impose de préciser le sens du mot *technique* pour l'appliquer aux transformations opérées par l'homme au moyen d'instruments complexes et mécanisés, alors même que les beaux-arts s'émancipent de toute forme d'utilité ou de destination pratique : le terme « art » convoque encore l'idée d'une transformation de la matière par l'artiste-technicien, mais se distingue de la technique pour dénommer ce domaine de création qui échappe à la matérialité, qui tend vers une beauté inutile et idéale.

L'invention du cinéma est à cet égard représentative d'une exceptionnelle superposition du sens premier et du sens second de la technique ou d'une réconciliation de l'art et de la technique, puisque la création artistique repose nécessairement sur l'appareil filmique qui prolonge la main de l'artiste, son savoir-faire. Cette coïncidence ou cette tension irrésolue fait la singularité du cinéma et de son interprétation comme un phénomène artistique dépendant du développement des techniques industrielles. C'est ainsi que le cinéma est exposé à deux limites qui lui sont quasiment inhérentes : non seulement le risque de privilégier l'exécution technique à l'exercice même de la conception, comme pure activité de l'esprit, qui rejoint l'ancienne hiérarchie entre les arts mécaniques et les arts libéraux (et qui recouvre également la distinction entre technique et science, entre l'utile et le beau), mais aussi et principalement, dans le contexte moderne d'une solidarité entre création artistique et technologies, le danger pour le cinéma d'être soumis au renversement opéré par une société industrielle et postindustrielle dont le nouveau paradigme est l'efficacité technique et la reproduction massive au détriment de l'autonomie du geste créateur – plus simplement le risque pour l'œuvre d'être constamment transformée en marchandise.

C'est cette deuxième limite qui motive la distinction chez Godard entre un premier cinéma dont la double technicité était dominée par le créateur et un cinéma industrialisé réduisant la proximité et le rapport concret que l'artiste entretenait avec la machine cinématographique au service du film dans les premiers temps d'un cinéma « artisanal ». Ce constat n'engendre pas chez Godard un renoncement au cinéma, mais explique un discours apparemment paradoxal et une pratique cinématographique contradictoire qui oscille entre fabrication artisanale et acceptation du jeu qu'impose l'industrie du cinéma. En effet, Godard peut donner le sentiment de se contredire ou de se corriger dans ses assertions qui hésitent entre la nostalgie d'une technique artisanale et l'intérêt toujours égal pour la puissance d'un art qui *impressionne* nos sociétés actuelles. Ce qui domine cependant et ce que nous analysons dans ce chapitre c'est un discours sur les relations d'opposition qu'entretiennent l'art et l'industrie, plus précisément l'art et la culture, le dernier terme étant à entendre comme l'équivalent de l'industrie culturelle, qui reposerait sur la compromission de l'art avec l'industrie de masse. Les vers/phrases de la « Paroisse morte », que nous citons dans

son intégralité, égrèment ainsi les traces d'un lieu désacralisé, le Cinéma, présenté comme un cadavre mutilé, dont le premier élan artisanal aurait été arrêté et dont il ne resterait que les ossements – arrêtes d'une paroisse profanée :

les noyaux assaillis par la poussière
les objectifs mal calés
les pieds remplis de terre
le négatif sous-exposé à pleine ouverture
le changement de bobine imprécis
la piste arrière humiliée
le devis qui ment
l'heure supplémentaire sur payée
la colleuse pas nettoyée
la vitesse de défilement américanisée
le jeu des acteurs qui oppriment le jeu
le point régulièrement absent
le j'aime ou pas au lieu de ceci est bien ou mal
l'auto déglinguée de l'assistant
la synchronisation exacte tuée par le code
le documentaire divorcé de la fiction
le mille absent en fin de parcours
le montage loin du scénario
les sous-titres qui obscurcissent la lumière
le crayon gras du monteur obscène
la musique comme la femme de chambre méprisée
l'étalonnage dominé par le film porno
les répétitions abandonnées au théâtre
l'art sur le répondeur de la culture
l'échange assassiné par le fax
les extérieurs occupés par l'équipe des parachutistes
le droit de l'auteur oublieux du devoir
la double collure faite sans amour
le générique interminable
l'enterrement de la 47 trente après celui de la double X
la revue du cinéma-casino en place d'un sens critique
les travellings gémissant
les éclairages qui fusillent la lumière
la gloire des personnages plus tôt que le bonheur de la personne
l'absence d'étude
Georges de la Tour et Bonnard martyrisés par l'HMI

Ces vers libres évoquent ainsi les multiples renoncements et détournements du cinéma, victime d'un dévoiement volontaire par ses créateurs, que la grammaire du texte de Godard, notamment l'usage des participes passés, accentue.

Le cinéaste dresse le portrait d'un art personnifié en cadavre « gémissant³⁷⁶ » qui aurait subi *trois formes de dégénérescence, morale, matérielle et formelle* :

(1) La *dégradation morale* s'incarne dans un art prostitué aux valeurs marchandes du « devis » et de « l'heure supplémentaire surpayée », symboliquement « dominé par le film porno³⁷⁷ » ;

(2) Les techniques sont devenues d'*anciennes reliques profanées ou ensevelies* comme la fameuse pellicule noir/blanc de Kodak, la « double X », qui rejoint toutes les formes avilies du matériel presque artisanal d'un art industriel naissant ; parmi elles, l'appareil d'enregistrement, démembré en « noyaux », « objectifs » et « pieds³⁷⁸ » recouverts par la poussière du temps et du désamour d'une industrie oublieuse de la technique comme savoir-faire, synthétise la corruption du cinéma ;

(3) L'*esthétique filmique* est également présentée comme *mise en péril par ses adversaires*, le « théâtre » narratif d'une part, le « code³⁷⁹ » numérique d'autre part qui en altère la puissance de vision – nous reviendrons sur ce dernier aspect, au centre des contradictions internes de l'esthétique godardienne.

C'est aussi *la division* qui structure la démonstration godardienne, sous la forme non seulement d'une *rupture temporelle* entre un âge du passé et un âge contemporain mais également d'une *scission presque ontologique* des éléments qui fraternisaient dans l'ancien régime du cinéma :

(1) La *discord* rompt l'unité première du cinéma, que ce soit par l'*abandon* du « montage loin du scénario », ce dernier l'emportant sur l'art d'accoler les images, ou par la *désunion* du « documentaire divorcé de la fiction³⁸⁰ ». Cette formule rappelle comment le cinéma a abandonné sa vocation à ré-assembler le réel pour lui préférer le seul mensonge de la fiction qui *divertit* ;

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

(2) Le cinéma actuel est également soumis à une *séparation* d'avec les arts fondateurs ; la cinéma divorce de la peinture et de la lumière pigmentée d'un Georges de La Tour et d'un Bonnard, suppliciée par les lumières artificielles de « l'HMI³⁸¹ » ; la musique est également devenue la servante des images en mouvement d'un cinéma privé de sens artistique et du goût de la composition ;

(3) Les valeurs qui procèdent de la création filmique sont enfin présentées comme *inversées*, que ce soit le « devoir » des auteurs, retourné en une forme injonctive, le « droit » – pouvoir du créateur sur sa créature, mais aussi plus-value économique, – ou le « jeu » des acteurs renversé par l'homophonie en pronom personnel, dans un glissement sémantique qui introduit « la gloire des personnages³⁸² » et le culte de la vedette, ou l'amour d'un *moi* fictif qui l'emporte sur l'amour du cinéma.

Dans cette dénonciation d'un appétit de destruction contemporain, le désamour du cinéma est la charge principale de l'accusation godardienne. Godard condamne un cinéma dont la privation d'« amour³⁸³ » se matérialise dans l'abandon et le mépris de ses outils, auxquels Godard a toujours accordé une attention particulière, dans une proximité propre à l'artisan, comme en témoigne Caroline Champetier. Dans le numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, publié en novembre 1990, la directrice de la photographie de plusieurs longs métrages de Godard évoque ainsi la cérémonie de l'enroulage des câbles, rituel godardien, imprégné d'une signification presque morale :

Le matériel caméra ou électrique, c'est très important pour Godard. Il n'a pas la distance qu'ont d'autres metteurs en scène avec ça. Il faut que le matériel marche bien, soit propre, beau, qu'on ait envie de s'en servir. Je n'ai jamais vu des câbles plus propres et mieux roulés qu'à JLG Films. Jean-Luc disait qu'il faut respecter l'âme des câbles, surtout les câbles son et vidéo qui sont plus durs à rouler³⁸⁴.

Le désamour explique également la trahison d'un jugement critique, qui reposait sur une éthique de l'image, « le bien ou le mal », corrompue en un « j'aime ou pas³⁸⁵ », envers de la *philia* sur laquelle s'est édifiée la cinéphilie et dont elle est inséparable étymologiquement et essentiellement. La *philia*, association de ceux qui aiment le même objet et qui s'apprécient

³⁸¹ *Ibid.* Il s'agit, bien sûr, de la lampe aux halogénures métalliques, utilisée dans les projecteurs de cinéma pour éclairer les prises de vue.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Godard évoque ainsi : « la double collure faite sans amour » (*ibid.*).

³⁸⁴ « Entretien avec Caroline Champetier », Entretien réalisé par Thierry Jousse, *Spécial Godard. Trente ans depuis*, *op. cit.*, p. 54.

³⁸⁵ « La paroisse morte », *op. cit.*, p. 254.

en tant que partenaires d'un même groupe, a fait de l'amour du cinéma et de l'activité critique une expérience collective, rendue possible par la seule présence d'un faisceau de lumière projeté sur l'écran. Le dispositif social et technique de la salle de cinéma investissait un lieu où s'opérait un rituel de partage et de rencontre dans l'image, formant ainsi ce que Max Weber appelle une « communauté émotionnelle (*Gemeinde*)³⁸⁶ ». La première rencontre du cinéma par le jeune Godard s'inscrivait dans ce regard cinéophile, où les jugements singuliers se confrontaient dans l'élaboration d'un *goût commun*. S'émancipant volontairement du *goût du commun*, celui d'un cinéma français académique, pour lui préférer le cinéma de leurs aînés et s'emparer d'un cinéma américain dont la puissance formelle offrait un modèle de renouvellement radical de la technique cinématographique, les Jeunes Turcs des *Cahiers* établissaient une vision autre du cinéma, dissidente et émergente, mais imprégnée de déférence à l'égard d'un art dont ils étaient les continuateurs et non les inventeurs. Cette cinéphilie du débat, de la dispute et du partage, où chaque prise de position subjective était appelée à être adoubée par le jugement collectif, répond à cette « nécessité objective de la fusion du sentiment d'autrui avec le sentiment particulier de chacun », tension dynamique essentielle entre jugement singulier et sens commun qui permet dans l'analyse kantienne l'établissement d'un « goût authentique³⁸⁷ ». Godard reste nostalgique de cette pensée éthique et collégiale, transcendant la réception isolée et singulière des images, dans laquelle communiaient les critiques des *Cahiers* :

On se montrait les articles. L'opinion des autres était très importante, c'était une sorte d'*imprimatur*, comme chez les Pères de l'Église qui se montrent leurs textes réciproquement. C'était ça qui avait valeur de jugement³⁸⁸

Cet amour du cinéma, dans un climat mêlant dévotion et esprit de sédition, devient le point nodal du réquisitoire de Godard qui en constate la disparition dans « La Paroisse morte ». En contre-point, sont convoqués les premiers écrits du cinéma qui célébraient le mystère presque sacré de la forme filmique, jusque dans sa matérialité même, la *machine*, et qui entretenaient avec le cinéma une passion sous le signe de la communauté et du partage.

³⁸⁶ Max Weber, *Économie et société* (1922), t. 2, *L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*, trad. par J. Freund, P. Kamnitzer, P. Bertrand, É. Dampierre, J. Maillard et J. Chavy, Paris, Plon, 1995, p. 204-211.

³⁸⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de Juger* (1790), trad. par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1982, p. 80.

³⁸⁸ « L'art à partir de la vie », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 10.

3.2 LA MYSTIQUE DU CINÉMA ET SON HÉRITAGE (1) : LA RENCONTRE DE LA PENSÉE ET DU SENSIBLE, DU CINÉMA ET DE L'USINE, DU CINÉASTE ET DE L'ENTREPRENEUR, DE L'ART ET DE LA MACHINE, SOUS L'ÉGIDE DE *NUMÉRO DEUX* (1975)

Dans la première moitié du XXe siècle, les cinéastes hésitent entre fascination pour la production industrielle et l'avènement de la machine, d'une part, et inquiétude devant ce qui peut être renversé en outil d'asservissement, d'autre part. S'élabore cependant une idéologie du cinéma dans une pensée esthétique et politique de relations qui entrelacent l'esprit, la technique et les « masses », ce dernier terme interrogeant le peuple sous l'angle de son émancipation et se concrétisant en promesse d'une humanité nouvelle lors de la Révolution bolchévique. La première moitié du XXe siècle voit ainsi se développer une croyance en l'affranchissement de l'humanité par les techniques qu'elle invente, qui peuvent certes l'assujettir, mais qui en augmentent le pouvoir en la prolongeant et en la métamorphosant, à condition qu'elle s'en empare et qu'elle en accepte la dimension collective. Cette idéologie, mêlant foi en la technique et doctrine révolutionnaire, très imprégnée du discours saint-simonien du XIXe siècle, s'inscrit également dans la lignée d'une pensée de la synthèse du divers, où le sensible et la pensée, le corps et l'esprit, la machine et l'entendement, le conscient et l'inconscient, font alliance. Ce rêve complexe d'une unité des oppositions s'est construit tout au long du XIXe siècle dans la pensée romantique de l'art comme lieu de rencontre de la pensée et du sensible. Il forge la puissance d'une *esthétique* moderne, non pas la science du beau et du goût développée au XVIIIe siècle, qui prend le pas sur l'ancienne *poétique* des œuvres d'art, mais l'*aesthesis*, qui en est le fondement. L'esthétique dans son sens étymologique et premier repose sur notre faculté d'aperception du monde par les sens et la pensée. Elle s'élabore comme connaissance sensible et *impure*, intermédiaire entre la pure sensation et le pur intellect, et se réaliserait dans l'invention du cinéma. La pensée de l'art cinématographique s'est alors construite comme une réflexion sur une technique et un art, à l'ombre des idéologies politiques naissantes, mais aussi des redéploiements de l'*esthétique*, dont la phénoménologie est peut-être l'une des modalités philosophiques de son approfondissement critique. Pendant toute la première moitié du XXe siècle, les premières théories du cinéma offrent une vision passionnante et riche de la puissance d'un régime artistique, rêvé par le XIXe siècle et réalisé par le XXe siècle³⁸⁹. Godard en est le disciple paradoxal.

³⁸⁹ Nous renvoyons aux pages que développe Jacques Rancière sur le régime historique et esthétique du cinéma

3.2.1 L'homme-machine dans l'introduction de *Numéro deux* (1975)

Numéro deux, réalisé en 1975, s'ouvre sous le signe du double, dans un dispositif visuel qui évoque la technique du *splitscreen* : le profil d'un homme et le profil d'une femme, apparaissent successivement sur un écran de télévision – parfois obturé, comme un lever et un tomber de rideau – dans un diptyque redoublé puisque la partie gauche du plan est occupée par un moniteur présentant une image brouillée, dont la couleur rouge tranche avec le fond noir. Dans la séquence qui suit cette ouverture symbolique de portraits ramenés à des objets audiovisuels enchevêtrés, Godard se met également en scène sous le signe du dédoublement : accoudé à un moniteur de télévision dont l'écran redouble sa propre image filmée en noir et blanc et en abyme, Godard s'adresse à un interlocuteur sûrement fictif, peut-être une caméra installée par ses soins qui enregistre son propos, alors que des bobines de film de la salle de montage sont en action et produisent un bruit de moteur permanent en arrière-plan, recouvrant la voix du cinéaste. Cette installation réactive l'imaginaire de la salle des machines des *Temps Modernes* (1936) de Charlie Chaplin et convoque plus ouvertement la fameuse « théorie des intervalles » de Dziga Vertov célébrant l'harmonie des mouvements mécaniques et des gestes humains dans *L'Homme à la caméra* (1929). Godard forme une unité avec les appareils et explique les différentes « machines » qui sont en jeu dans son film et dans son environnement immédiat : « Ben tu vois, ici, c'est quand même simple, parce qu'il n'y a plus machin, il n'y a que des machines. Machin, machine, tu vois, moi, machin, relation avec une machine, homme, femme, machin, machine. » Ce qui s'apparente à un jeu de mots est déjà une première glose sur l'avant-propos, ou prologue, masculin et féminin où des visages anonymes étaient confrontés à la machine écranique. Godard fait alors le parallèle entre le corps et la machine elle-même, analogie déjà annoncée dans les plans précédents : « En biologie, tu vois, c'est une usine ici. On pourrait dire c'est une usine. Dans le corps, c'est une usine. [...] Tu vois, ma main, c'est une machine à programmer qui dirige une autre machine. »

Godard rappelle ainsi le couplage homme-machine au centre du débat qui s'élabore aujourd'hui dans les sciences cognitives et qui prend une ampleur toute singulière lorsqu'on connaît le développement des biotechnologies, la pensée qu'elles génèrent sur le statut de l'humain, les propriétés du corps, ses frontières et le manque originel qui explique en grande

qui inspirent en grande partie ce paragraphe : « Le cinéma est l'idée de l'art qui a été portée par tout un siècle, il est l'art du XXe siècle pensé par le XIXe siècle : prédéterminé par les catégories de la pensée esthétique, mais aussi par l'idée du « siècle », par l'idée de la relation sécularisée que ces catégories ont élaborée comme idée du lien communautaire » (Jacques Rancière, « L'Historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p.57).

part le déploiement des techniques depuis l'ère médiévale. Dans ce second prologue, davantage méthodologique, Godard se présente ainsi en homme-machine, mais également en cinéaste dont l'œil subjectif, ou la main artistique, se superpose à l'œil objectif de la caméra, ou la machine de montage. Cette image sera amplifiée dans le cinéma plus tardif de Godard, dans une reprise significative de la pensée de Merleau-Ponty³⁹⁰ dans le dénouement de l'*Autoportrait de décembre* en 1995, et tout particulièrement de la corrélation de la vision et de la motricité du corps dans l'exercice de la perception cinématographique, aspect que nous développerons dans la seconde partie de cette thèse, dans l'analyse de l'autoportrait filmique de Jean-Luc Godard. Cependant, dès *Numéro deux*, en se plaçant dans et hors du travail de production filmique, Godard cinéaste reprend la figure du peintre merleau-pontien, dans une forme de réversibilité du corps, dont la main explore le monde tout en étant sensible à elle-même. L'installation de Godard, que l'on retrouve dans nombre de longs et courts métrages qui introduisent sous la forme presque d'une performance le cinéaste représenté dans l'environnement machinique du cinéma³⁹¹, relève de cet enroulement du visible sur lui-même que concrétise le mouvement « stroboscopique³⁹² » du cinéma qu'évoque Merleau-Ponty, rappelant ainsi « l'affinité essentielle entre le fonctionnement de notre perception visuelle et la production du mouvement par la technique cinématographique³⁹³. » Le philosophe, dont la pensée sur le cinéma est souvent considérée comme marginale, emploie le motif du montage cinématographique pour préciser sa description de la structure du schéma corporel, autorisant alors Godard à faire du cinéma un dispositif de perception qui nous prête sa vision pour nous réapprendre à voir, dans une « philosophie de la sensation³⁹⁴ » qu'a notamment souligné Alain Bergala.

Trois autres aspects sont immédiatement convoqués dans cette scène introductive de *Numéro deux* : (1) La production cinématographique s'édifie dans *une petite usine*

³⁹⁰ Cf. l'analyse de Stefan Kristensen sur l'influence de la phénoménologie dans le cinéma de Godard (« L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard », *Chiasmi International*, n°12, 2010, p. 123-127) et l'analyse qu'il propose de cette séquence introductive de *Numéro deux* dans *Jean-Luc Godard philosophe (op. cit., p. 31-37)*.

³⁹¹ En effet, cette mise en scène directe de l'auteur au sein de la technique qui l'entourne se retrouve dans *Notre musique* (2004), lors d'une conférence de Godard sur la technique du champ-contre champ. Il en est de même dans les scénarios de longs métrages que Godard tourne en vidéo (*Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979) ; *Scénario du film Passion* (1982) et *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (1983). Dans *Changer d'image. Lettre à la bien-aimée* (1982), Godard se voit en cinéaste humilié et supplicié, en quête d'une image nouvelle.

³⁹² « Tout mouvement est stroboscopique » comme le note Merleau-Ponty (*Cours au collège de France 1959-1961. Le monde sensible et le monde de l'expression*, notes inédites retranscrites par Stefan Kristensen, cité dans Kristensen Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de Philosophie*, 2006/1, Tome 69, p. 123-146. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm> *consulté le 27 janvier 2017.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Alain Bergala, « Deux ou trois choses que je sais d'elle ou Philosophie de la sensation », Livret d'accompagnement, dans Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Arte éditions, 2004, 1 DVD.

communautaire ; (2) Le cinéma est un appareil de vision et d'auscultation du monde, il entretient donc une relation à part avec les sciences sociales et médicales qui auscultent chacune selon des méthodes différentes le réel donné et rejoint les premières pensées d'une image cinématographique relevant de la captation du mouvement et du mouvement de la pensée elle-même ; (3) Enfin, cette pénétration du réel par la machine cinématographique entretient une relation d'analogie avec le *langage et l'amour – des corps* – au sein d'un art qui est une industrie de la reproduction machinique.

3.2.2 Le cinéma : une petite usine communautaire

Comme le précise Godard dans *Numéro deux*, « je ne suis pas seul ici » : « en tant qu'ouvriers, on a pris le pouvoir. » Ce constat semble faire écho à la dualité générique du film, jusqu'à son titre même, qui a toujours hanté Godard, refusant rapidement la solitude de l'auteur pour lui préférer le partage et le politique – comme le signifie la remise en cause godardienne de la formule inventée par Truffaut, « politique des auteurs », dont seul le terme « politique » devrait être sauvé selon Godard³⁹⁵. Le cinéma est rêvé comme aventure collective depuis l'expérience critique des *Cahiers* : « Moi j'ai toujours fait du cinéma à deux ou à plusieurs. D'abord, il y a eu Schérer, ensuite Rivette, puis les *Cahiers* où il y avait tout le monde comme dans un groupe de musique³⁹⁶. » Cette camaraderie solidaire et avant-gardiste, instrument de la réalisation cinématographique, a pourtant été dès l'origine battue en brèche. Le *continuum* quasi organique de la Nouvelle Vague découvrait progressivement les failles qui le nourrissaient³⁹⁷. Comme le rappelle Godard, l'« esprit de contradiction³⁹⁸ » et la solitude de celui qui « est toujours seul ; sur le plateau comme devant la page blanche³⁹⁹ » l'emportent progressivement sur le jeu des affinités électives qui s'instaure dans les *Cahiers*. C'est sous le signe du manque de cette collégialité que Godard narre et explique dans ses conférences canadiennes son association artistique avec Gorin : « Je me rendais compte inconsciemment qu'à un, je n'y arrivais pas ; il fallait être au moins deux ; et puis après, si possible arriver à trois⁴⁰⁰. » Cette dimension communautaire, particulièrement recherchée par Godard dans les années 1970 rejoint également la dimension sociale du cinéma, que Godard évoque dans *Numéro deux* selon le filtre du vocabulaire marxiste, de la

³⁹⁵ Nous développerons une analyse de la redéfinition de la Politique des Auteurs dans la deuxième partie.

³⁹⁶ Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 21.

³⁹⁷ Le succès insolent des *Quatre Cents Coups* (1959) de Truffaut pique le jeune critique des *Cahiers du cinéma* et le presse de s'engager à son tour dans la réalisation d'un long métrage destiné à épouser les mouvements d'une vague nouvelle.

³⁹⁸ Jean-Luc Godard, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 10.

³⁹⁹ Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *op. cit.*, p. 136.

⁴⁰⁰ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.129.

métaphore de l'usine et de son dispositif de production soumis aux règles du rendement et de l'investissement. C'est ainsi que dans un article paru dans *Le Nouvel Observateur* en octobre 1966, Godard insistait déjà sur la forme entrepreneuriale que suppose un tournage de film :

Quand un metteur en scène fait un film, il est à la fois le chef d'une immense entreprise, le stratège d'un immense état-major, et ses possibilités sont extraordinaires. Il doit traiter avec les banques, les syndicats, le gouvernement, il a des contacts avec toutes les couches de la population, tous les secteurs de la société. Il négocie, dirige, influence, emprunte, investit. De plus son œuvre a une répercussion publique et il lui est interdit de se tromper. *Pour ce qui est de l'art il est seul. Pour ce qui est de la réalisation, c'est un véritable chef de gouvernement*⁴⁰¹.

Godard convoque l'image du « chef d'une immense entreprise », qui est également le « stratège d'un immense état-major⁴⁰² ». La petite entreprise de réalisation d'un film prend ici une dimension élargie et rappelle combien le cinéma de Godard repose sur un lien nécessaire avec la société mais aussi les pouvoirs qui la dirigent. La création repose sur la solitude du créateur, mais aussi sur une association corporatiste de tous les métiers, dans une implication directe avec la cité, avec comme représentant, le « metteur en scène⁴⁰³ ». Godard distingue en effet l'artiste, dont l'activité est solitaire, du metteur en scène, qui s'incarne en « véritable chef de gouvernement⁴⁰⁴ ». Cette mutation de l'artiste en entrepreneur, en dirigeant politique ou encore en chef militaire, commandant une société avec le souci d'une ligne directrice budgétaire et d'une politique de diffusion, fait émerger une des figures de l'artiste contemporain. Norbert Hillaire analyse ainsi cette mutation de la pratique de la création artistique qui place l'artiste au centre de la cité et de ses enjeux politiques, économiques et sociétaux :

Bref, l'artiste, comme l'entrepreneur, se veulent des acteurs de leur temps, l'un et l'autre opérant à la refonte, ou à la maintenance du lien social. Un même principe énergétique gouverne l'essor des entreprises comme la production des œuvres. Si l'autonomie de l'art consacre apparemment l'idée de l'œuvre autoréférentielle, comme belle et pure forme, indemne de toute communication et compromission dans les affaires courantes du monde, on sait pourtant que cet absolu moderne n'existe pas, et que l'œuvre d'art est cette tension irrésolue entre autonomie et hétéronomie, entre liberté souveraine de l'individu artiste et exigence du collectif. L'œuvre est sommée de se porter à la

⁴⁰¹ Jean-Luc Godard, « La vie moderne », Propos recueillis par Sylvain Regard, *Le Nouvel Observateur*, n°100, 12-18 octobre 1966. Nous soulignons.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

rencontre d'un milieu, d'un contexte, d'un site, ou d'une exigence politique, comme médiation sociale ou culturelle et cette exigence entre parfois en contradiction avec son être objet destiné à figurer sur les murs des collectionneurs⁴⁰⁵.

Hillaire porte ici sa réflexion sur les contradictions internes de l'œuvre d'art, tiraillée entre un rêve d'autonomie poïétique et la réalité d'une production nécessairement hétéronome. L'analogie entre l'artiste et l'entrepreneur finit par se fondre dans la figure de l'artiste-entrepreneur que Godard préfigure au cinéma notamment dans le passage que nous citons. Le film, à l'instar de l'œuvre d'art, est une création essentiellement dépendante des différentes instances de pouvoir ; il doit par conséquent « se porter à la rencontre d'un milieu, d'un contexte, d'un site, ou d'une exigence politique⁴⁰⁶. » En effet, la création de l'art contemporain recouvre, entre autres, des productions artistiques qui empruntent, à différentes échelles, aux processus de la production industrielle et aux formes économiques qu'elle génère, dans une mise en pratique et en critique que l'on retrouve notamment dans la figure de l'*artiste-entrepreneur* et qui se modifie aujourd'hui en fonction des mutations de l'économie postindustrielle et numérique, et de l'émergence des *technologies relationnelles*, comme les nomme en particulier Jeremy Rifkin, qui touchent aux relations humaines en tant que telles et « forment *un nouveau milieu technologique, réticulaire et relationnel*⁴⁰⁷. »

Retenons ici ce portrait du metteur en scène en entrepreneur, dressé par Godard, qui rappelle ainsi la volontaire conformation du cinéaste aux transformations de la société. De plus, sous une apparente dépendance à l'égard des différentes institutions engagées dans le processus de création et de distribution du film, c'est aussi une forme d'autonomie que Godard conquiert en fondant dès novembre 1963 sa propre société, Anouchka Films, microstructure entrepreneuriale qui permet de cofinancer ses œuvres. C'est cette expérience, presque contradictoire, que Godard évoque au seuil de *Numéro deux* : entre création autonome et solitaire d'une part, et direction entrepreneuriale d'une collectivité, au service d'une réalisation qui deviendra ensuite diffusion et donc rencontre avec l'économie et la société, d'autre part.

⁴⁰⁵ Norbert Hillaire, « L'artiste et l'entrepreneur. Éléments de problématique », dans (dir.), *L'artiste et l'entrepreneur*, Saint-Etienne, Cité du design, 2008, p. 12. Nous soulignons.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 150. L'auteur souligne.

3.2.3 Le cinéma comme machine à penser et à observer le mouvement

En outre, dans l'introduction discursive de *Numéro deux*, Godard définit le cinéma comme machine à voir le monde, dont la puissance d'observation et d'aperception est proche du « scalpel⁴⁰⁸ » ou de l'instrument optique de l'ethnologue, faisant participer le spectateur à un regard restauré, éclairé et appareillé sur le *milieu* auquel il appartient. Le cinéma se voit ainsi octroyer une dimension sociologique – aspect central du cinéma de Godard dans les années 1970 qui ausculte la société française dans toutes ses manifestations et même ses tabous. Ces images font nécessairement écho au pouvoir d'aperception que Walter Benjamin, dans son texte désormais célèbre sur *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, développe avec la figure du cinéaste-chirurgien par opposition au peintre-mage :

Entre le peintre et le cameraman nous trouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné⁴⁰⁹.

La machine cinématographique est ainsi rapprochée par Godard de l'appareil « avec lequel les médecins font des échographies⁴¹⁰. » Le flux cinématographique parcourt la réalité, en propose une radiographie, « [pénètre] de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel⁴¹¹ » et vient altérer, mettre en doute et en question, les autres visions imposées et instituées, celles des autres usines cinématographiques, énumérées par Godard dans la scène de *Numéro deux* : MosFilm, la MGM et la Cinématographie nationale d'Algérie, contre-modèles de Sonimage, la société fondée par Miéville et Godard. Ce pouvoir de vision, propre au cinéma, mis au service d'un spectateur lucide et soucieux de capter l'invisibilité du monde et la part du réel dissimulée par les images médiatiques qui ont droit de cité, Godard le rappelle, vingt ans après *Numéro deux*, dans un entretien réalisé par Jean Daive pour France Culture :

Un microscope, c'est un objectif et une plaque. C'est comme du cinéma. On a une vision, on en met une autre à côté et on compare. Mais le cinéma reproduit à l'échelle humaine (ou un peu plus grand)

⁴⁰⁸ Jean-Luc Godard, « Godard/Amar. Cannes 97 », Extraits de l'entretien avec Jean-Luc Godard par Paul Amar dans l'émission réalisée par Bernard Faroux, diffusée sur Paris Première depuis le Festival de Cannes, le 16 mai 1997, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p.410.

⁴⁰⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version, 1939), dans *Œuvres*, t. 3, *op. cit.*, p. 300.

⁴¹⁰ Jean-Luc Godard, « Godard/Amar. Cannes 97 », *op. cit.*, p.410.

⁴¹¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art* (dernière version, 1939), *op. cit.*, p. 301. L'auteur souligne.

du social. L'aspect social est extrêmement important si on l'envisage comme image, comme métaphore de l'univers, de la nature ou d'autres choses. Une discussion amoureuse pendant la traversée de l'Étoile a certainement des rapports avec l'évolution d'une cellule cancéreuse. C'est une image⁴¹².

La métaphore biologique, héritée de Benjamin, continue de nourrir le lexique de Godard et les images qu'il produit. Par-delà l'ancrage psychologique et sociologique du cinéma tel que le conçoit Godard, cette analogie permet d'évoquer le cinéma sous la forme d'un organisme vivant, outil de connaissance et de pensée, proche de l'« automate spirituel⁴¹³ » tel que le définit Gilles Deleuze dans le chapitre « La pensée et le cinéma » de *L'Image-temps*. Deleuze noue une relation entre la machine cinématographique produisant, par son mécanisme et sa technique, une pensée et la pensée *automatique* du spectateur, quand « le *mouvement automatique* fait lever en nous un *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui⁴¹⁴. » Cette coïncidence repose sur la découverte, par « ceux qui les premiers firent et pensèrent le cinéma », de l'automouvement du cinéma et du mouvement comme donnée essentielle de l'image cinématographique. Deleuze cite alors l'intuition d'Elie Faure :

En vérité, c'est [l'] automatisme matériel même [du cinéma] qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C'est ainsi qu'il apparaît dans une lumière aveuglante la subordination de l'âme humaine aux outils qu'elle crée, et réciproquement. Entre technicité et affectivité, une réversibilité constante s'avère⁴¹⁵.

La réflexion d'Élie Faure rencontre également celle que développait Jean Epstein sous la forme d'une coïncidence entre le mécanisme de la caméra et son corrélat, la « subjectivité automatique⁴¹⁶ » : notre œil naturel, appareillé par le cinéma, accueille l'image mentale du cinéaste dans la vision subjective que transmet la machine cinématographique. Ces premières pensées du cinéma, développées au début du XXe siècle, inscrivent dans l'ordre du possible le développement d'une pensée nouvelle reposant sur l'invention du cinéma, sa puissance matérielle et immatérielle :

⁴¹² « Le bon plaisir de Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Daive, producteur à France Culture, le 20 mai 1995, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p.316.

⁴¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 203.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁴¹⁵ Élie Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastie à son destin social, 1921-1937*, Paris, Histoire et d'art, 1953, p. 70, cité par Gilles Deleuze dans *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps* (*op. cit.*, p. 203-204).

⁴¹⁶ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, t. 2, Paris, Seghers, 1975, p. 63, cité par Gilles Deleuze (*Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 204).

Par ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens ; par ce pouvoir qui est l'une des caractéristiques fondamentales de toute activité intellectuelle chez les êtres vivants, *le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principal siège supposé de l'intelligence*⁴¹⁷.

S'appuyant sur ces prémisses d'une pensée de l'image cinématographique, de la qualité mentale de l'image en mouvement et de l'automatisme de la pensée qui la caractérise et qu'elle génère, Deleuze développe sa propre réflexion en deux temps : instaurer une pensée du « bergsonisme du cinéma⁴¹⁸ » – c'est l'enjeu des premières pages de *L'image-temps* – et poser les jalons dans *L'image-mouvement* d'une image et d'une pensée automatiques, à l'aune des premiers textes sur le cinéma revus et corrigés.

Dans le premier chapitre de *L'image-mouvement*, Deleuze relit et corrige la définition bergsonienne du cinéma pour qui la technique cinématographique reposerait sur l'ajout du mouvement aux images fixes de la pellicule. Il s'agit alors pour Deleuze de provoquer la rencontre entre la pensée de Bergson et la technique cinématographique. Dans *L'Évolution créatrice*, Bergson ne voit en effet dans le cinéma qu'une technique de l'illusion du mouvement, ce dernier n'étant pas prisonnier du photogramme, mais relevant d'une technologique extérieure à la pellicule, propriété de l'appareil qui imprime le mouvement aux plans fixes, dans le temps de la projection et non de l'enregistrement même :

Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici [*Bergson pose comme exemple la représentation d'un défilé de régiment*], en effet, il est dans l'appareil. C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité : il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique⁴¹⁹.

Deleuze reprend l'analyse de Bergson et la dépasse pour démontrer que l'image cinématographique n'est pas une technique illusionniste qui inscrit un mouvement sur un objet fixe mais bel et bien une technique de captation du mouvement contenu dans les objets

⁴¹⁷ Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946, p. 150. Nous soulignons.

⁴¹⁸ Nous renvoyons au chapitre sur « La reprise de la définition bergsonienne de l'image » que développe Suzanne Hême de Lacotte dans sa thèse sur l'image de la pensée cinématographique de Deleuze, et tout particulièrement aux pages qui analysent les relations entre l'image cinématographique et le mouvement chez Henri Bergson et dans sa relecture deleuzienne (*Le cinéma et l'image de la pensée*, Thèse de doctorat en Art et sciences de l'art, sous la direction de Dominique Chateau, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2009, p. 53-58).

⁴¹⁹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 305.

mêmes et la totalité de la matière. Le cinéma serait alors, après correction, la technique qui permettrait d'accéder le plus directement qu'il soit à la réalité immanente de la matière :

Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme durée immédiate⁴²⁰.

Deleuze propose ainsi deux idées centrales : d'une part, le mouvement ne peut être réduit aux mouvements de l'image projetée, ni même au processus d'enregistrement de la pellicule, il s'inscrit bien plus *essentiellement* dans la plus petite unité du film qui est toujours une durée, il lui « appartient » ; d'autre part, le cinéma est la technique par excellence de l'image en mouvement et permet d'étudier cette image et sa portée philosophique. La durée devient donc la propriété technique du cinéma. Deleuze pose ainsi une nouvelle ontologie de l'image filmique et la fonde sur la nature matérielle de la technique cinématographique.

Deleuze pose alors progressivement la notion de *pensée automatique* et sa correspondance avec l'image automatique du cinéma. Dépassant la seule fonction de l'art dans les rapports sociaux, Deleuze analyse la propriété technique du cinéma, support matériel du développement d'une nouvelle pensée immatérielle. Dans *L'Image-temps*, il inscrit son analyse dans la filiation des premières théories sur le cinéma :

Tout se passe comme si le cinéma nous disait : avec moi, avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des « masses ».

Chacun sait que, si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. Aussi cette prétention du cinéma, du moins chez les plus grands pionniers, fait sourire aujourd'hui. Ils croyaient que le cinéma serait capable d'imposer le choc, et de l'imposer aux masses, au peuple (Vertov, Eisenstein, Gance, Élie Faure...) ⁴²¹.

Deleuze revient sur cette pensée élaborée dans les commencements du cinéma et la croyance en un art révolutionnaire qu'elle développe, sous la forme d'une *mystique du cinéma*. Sous son apparente naïveté, cette première pensée d'un cinéma, outil révolutionnaire, est très vite inquiétée par le développement d'une société sous l'emprise de la naissance du fascisme qui pourrait s'approprier la puissance de pensée et le mystère qui se logent dans l'art

⁴²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t.1, *L'image-Mouvement*, op. cit., p. 10.

⁴²¹ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, op. cit., p. 204.

cinématographique pour le dominer et en faire un outil de propagande. Ces premiers penseurs craignaient également que l'esthétique du choc soient celle des seules représentations et des émotions du spectateur.

Pourtant, ils pressentaient que le cinéma rencontrait déjà toutes les ambiguïtés des autres arts, se recouvrirait d'abstractions expérimentales, « pitreries formalistes », et de figurations commerciales, du sexe et du sang. Le choc allait se confondre, dans le mauvais cinéma, avec la violence figurative du représenté, au lieu d'atteindre à cette autre violence d'une image-mouvement développant ses vibrations dans une séquence mouvante qui s'enfonce en nous. Pire encore, l'automate spirituel risquait de devenir le mannequin de toutes les propagandes : l'art des masses montrait déjà un inquiétant visage⁴²².

Revenant au cinéma classique, et notamment à celui d'Eisenstein, Deleuze éprouve ce premier moment théorique qui va de l'image à la pensée, « du percept au concept⁴²³ », en rappelant le *choc* même qui s'instaure dans la rencontre des plans, dans le montage, dans l'image même et non dans les figurations violentes qui séduisent l'appétit d'un spectateur-consommateur. Dans une certaine mesure, Deleuze rejoint l'inquiétude d'un Paul Valéry dont le projet était de scinder l'Esthétique, apparue au XVIIIe siècle, en une « Esthésique⁴²⁴ », science objective des sensations, et en une « Poétique, ou plutôt poïétique », qui se consacrerait pleinement à l'étude de la composition de l'œuvre inventée et de la mécanique mentale qui la produit. Participant aux différentes formes de l'anti-esthétisme, le projet valéryen d'une Poétique se forge sur une accusation polémique à l'encontre du succès que rencontre l'Esthétique dans la modernité. L'Esthétique privilégierait la réceptivité du spectateur, le sentiment qu'il éprouve, sur l'œuvre d'art elle-même et ses conquêtes formelles, jusqu'à justifier l'excès des représentations figuratives de certaines œuvres modernes et préférer à la beauté de l'œuvre le choc et l'intensité éprouvés dans la subjectivité du spectateur en attente d'une émotion de plus en plus violente⁴²⁵. Le montage devient avec Deleuze une pensée du choc instaurée par l'image en mouvement,

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 205.

⁴²⁴ Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique » (1937), dans *Œuvres*, t.1, Gallimard, 1957, p. 1311. P. 1294-1314.

⁴²⁵ « La Beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot toutes les valeurs de *choc* l'ont supplantée. L'excitation toute brute est la maîtresse souveraine des âmes récentes ; et les œuvres ont pour fonction actuelle de nous arracher à l'état contemplatif, au *bonheur stationnaire* dont l'image était jadis intimement unie à l'idée générale du beau. Elles sont de plus en plus pénétrées par les modes les plus instables et les plus immédiats de la vie psychique et sensitive. L'*inconscient*, l'*irrationnel*, l'*instantané*, qui sont – et leurs noms le proclament – des privations ou des négations des formes volontaires et soutenues de l'action mentale, se sont substitués aux modèles *attendus par l'esprit* » (Paul Valéry, « Léonard et les philosophes » (1929), dans *Œuvres*, t.1, *op. cit.*, p. 1240-124).

produisant et transmettant son mouvement, hors de la seule émotion recherchée chez le spectateur.

Nous reprendrons cette analyse du choc, du mouvement et du montage, dans la réflexion qu'engage l'art du montage godardien. Retenons que le cinéma est une machine qui porte en elle la puissance de la pensée : un instrument mécanique qui entre en dialogue avec la pensée automatique du spectateur, qui permet de « *produire un choc sur la pensée* », de « *communiquer au cortex des vibrations* », de « *toucher directement le système nerveux et cérébral*⁴²⁶ ». Godard convoque à son tour cette image de l'*impression* de la pensée du spectateur par un cinéma machinique qui recèle une part de vie et de pensée :

Le cinéma, c'est le besoin de communiquer avec des gens qu'on ne voit pas. Ce n'est que ça le cinéma, un moyen de communication. Un bout de pellicule, ou de film magnétique, ou une onde hertzienne, c'est un morceau d'un être humain, sous une certaine forme⁴²⁷.

Dans cet entretien de 1975, Godard rejoint l'ample réflexion développée par les premiers théoriciens du cinéma sur la qualité presque mentale du cinéma, telle que l'analysent Élie Faure et Jean Epstein, et telle que Deleuze la développe dans le concept d'*image automatique*. Le cinéma *communique* une forme matérielle qui contient sa part de spiritualité et d'immatérialité, cette part étant accentuée – ou détournée – par la nature immatérielle du cinéma qu'instaurent progressivement les nouvelles techniques d'enregistrement : du fragment de la pellicule analogique, aux nouveaux supports d'enregistrement magnétiques (qui permettront également le stockage de la vidéo en numérique) mais aussi à l'onde transmise par le rayonnement électromagnétique, nécessairement dématérialisée. Ces formes qui dessinent une histoire de la dématérialisation de l'enregistrement et de la projection cinématographique n'en sont pas moins, à chacune de ces étapes, les supports matériels ou immatériels d'une spiritualité humaine, voire du corps même qui a partie liée avec notre pensée – ce corps qui est sous l'emprise du choc de l'onde cinématographique, mais aussi le fragment de corps que projette l'appareil cinématographique et qui entretient avec lui un lien de contiguïté. Le cinéma, selon Godard, relève de ce dépassement de la seule technicité du cinéma pour entrer en communication : il s'agit alors d'un cinéma qui rencontre le langage et la machine corporelle.

⁴²⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 203. L'auteur souligne.

⁴²⁷ Jean-Luc Godard, « *Numéro deux*, un film différent », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jeanne Malie, propos recueillis au magnétophone, *Témoignage chrétien*, le 25 juillet 1975, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 380.

3.2.4 Langage, choc et amour : le cinéma des corps

Comme Godard le précise dans son exposé d'ouverture de *Numéro deux*, l'usine cinématographique et les mécanismes de production qu'elle met en œuvre sont liées à l'art de la langue, des « jeux de mots [...] interdits de séjour », qui ne sont que glissements d'un mot sur un autre et qui relèvent du langage qui « est un peu l'amour. » « Ça glisse, ça indique des court-circuit, des interférences » et ouvre ainsi la possibilité d'un choc, semblable à celui que produit l'image filmique, machine à penser, reposant sur un mouvement automatique. Certains montages godardiens provoquent ainsi la rencontre ironique et antithétique entre un corps offert, sous la forme de citations d'images pornographiques ou de documents de corps exhibés et humiliés, et le regard cinéphile, par la citation de figures symboliques du cinéma.

En 1979, Godard dirige entièrement un numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, qu'il conçoit comme un vaste collage d'images, de lettres, d'analyses critiques et de projets. Parmi ces derniers, Godard publie le carnet de bord d'une création renoncée d'une chaîne de télévision au Mozambique. Sur une double page, Godard fabrique un faux raccord esthétique, historique et éthique⁴²⁸. Il présente une reproduction d'une photographie de corps nus et martyrs, exposant leur dos à la fouille. Ce rectangle oblique est venu couper la perspective du regard d'Alfred Hitchcock, qui nous tourne le dos, main levée. Le cinéaste phare des hollywoodophiles de la Nouvelle Vague occupe toute la partie droite de la double page, le visage comme arrêté de stupeur devant cet écran provisoire que lui tend Godard par le collage. Dans l'angle gauche de l'image, est emboîtée une autre reproduction. Il s'agit du visage en plan rapproché d'Ingrid Bergman recadré dans un rectangle vertical, dont le regard distancé se dirige vers le hors champ. Ce fragment vient oblitérer l'un des corps et rappelle la confusion entre érotisme et violence au cinéma. La page qui précède ce montage expose une photographie érotique d'une femme nue, allongée sur le ventre. Dans l'angle supérieur gauche et l'angle supérieur droit, sont placées respectivement deux photographies de Kim Novac, le regard dirigé vers le spectateur, dans son double rôle de Madeleine/Judy dans *Vertigo*. Ces deux montages d'images se répondent. Godard fait jaillir de ce montage l'inconscient freudien du cinéma de Hitchcock, dont le sujet est largement celui du refoulement du désir, révélé par la puissance filmique, dont le cinéaste britannique détourne la représentation pour mieux la révéler et la placer au centre des motivations inconscientes de ses personnages. Ce couplage d'images illustre aussi un cinéma qui s'engendre d'entre les corps et dont le flux filmique entretient une relation avec la machine corporelle et le désir

⁴²⁸ Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial entièrement conçu et réalisé par Godard, n° 300, mai 1979, p. 14-15.

qui l'anime, mais dont les limites sont les productions industrielles qui mettent ses passions au service d'un intérêt économique. Enfin, la posture de ces corps exhibés et humiliés, interroge également le document absent du cinéma, celui de l'histoire des exactions et des corps meurtris. Ce montage rappelle également l'attrait de Godard pour un mauvais goût qu'il condamne mais dont il fait lui-même usage. Ainsi, dans *Je vous salue, Marie* (1985), la vierge incarnée dans la matérialité d'un corps mis à nu, répète l'expression « trou du cul » sous une forme presque incantatoire. Godard provoque le choc d'une composition de fragments visuels ou sonores hétérogènes pour que, de la rencontre entre une figure de l'art ou une figure du sublime (Hitchcock/Marie) et un fragment de la trivialité du corps (*le trou du cul*) s'édifie une troisième image mentale.

Ce travail sur l'avalissement des corps est une mise au jour et en critique de la trivialité du monde contemporain où toutes les images se valent et d'un « mauvais cinéma » dont la poétique du choc s'est déplacée vers « la violence figurative du représenté⁴²⁹ ». Toutefois, mettre en critique le monde suppose également de s'y abîmer et de le contempler. Godard rejoint ainsi le *court-circuit* qu'opéraient les premiers impressionnistes dans leur confrontation avec un monde en pleine démocratisation et libéralisation. Édouard Manet incarnait déjà une pratique du choc de la pensée et une exploration du monde dans tous ses nivellements : « Manet, écrit Norbert Hillaire, joue même d'un court-circuit permanent entre la peinture savante – avec ses "allusions énigmatiques à des œuvres célèbres" – et la trivialité moderne (plein-air, sexualité, vie nocturne, etc.)⁴³⁰. » Hillaire opère avec cette analyse une trajectoire dont le point de départ est l'introduction du *lieu commun* en littérature, dont Flaubert est l'un des promoteurs *contrariés*, dénonçant – tout en la partageant par l'écriture – la bêtise dont le point d'acmé est le sottisier qui devait clore *Bouvard et Pécuchet*. Le point d'aboutissement provisoire de cette réflexion se situe dans la promotion d'une écriture généralisante, produisant « une histoire commune⁴³¹. » Cette dernière repose essentiellement « sur la préférence accordée aux "modèles" sur les "objets"⁴³² », à la généralité de la paysanne ou de la servante sur un type de personnage singulier, comme Flaubert le suggère dans une des lettres à Louise Colet, alors même qu'il est en train de rédiger *Madame Bovary*. Le désir du *lieu commun* et du trivial habitent ainsi l'écriture de Flaubert : « Elle est en ce sens une esthétique totalement engagée dans le devenir industriel *et* médiatique du monde, et elle anticipe le "tournant machinique de la sensibilité", dont Bernard Stiegler a pu parler

⁴²⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, op. cit., p. 205.

⁴³⁰ Hans Belting, *Le Chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 213.

⁴³¹ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet [2 juillet 1853] », dans *Correspondance*, t. 2, *Juillet 1851-Décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980, p. 72.

⁴³² Norbert Hillaire, *L'expérience esthétique des lieux*, op. cit., p. 28.

à propos de Warhol⁴³³. » Ces pages analysent la contagion des nouveaux objets et des lieux communs issus de l'industrie naissante, corrompant les formes artistiques mêmes, et pensent l'écriture que cette mutation engage : l'artiste engage un corps à corps avec *les mots et les choses* que les processus d'industrialisation et de démocratisation produisent à l'excès jusqu'à leur faire atteindre l'obsolescence. Ce corps à corps est une lutte contre le monde mais aussi un désir de composer avec lui ; il aboutit à une écriture qui anticipe la reproduction mécanique dont procède la société actuelle et qui a été en jeu dans la pratique esthétique et critique de Warhol.

Au nom de ce *tournant machinique de la sensibilité*, Godard fait le pari de la mise en image d'un corps désirant et mécanisé, dans une synthèse hétérodoxe de la phénoménologie merleau-pontienne, illustrée par le cinéma, et de la notion de « machine désirante⁴³⁴ », inscrite dans la matière, développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans son analyse des positions théoriques de Godard, Stefan Kristensen justifie cet improbable attelage philosophique qui reposerait sur un prétendu contresens. Il rappelle ainsi que le premier souci de Godard et de Miéville « en tant qu'artistes n'était certainement pas de produire une théorie philosophique cohérente, et encore moins de satisfaire aux démarcations doctrinales posées par les héritiers des philosophes en question⁴³⁵. » Le corps-machine est un corps désirant qui produit une énergie et une pensée par l'intimité qu'il creuse avec le monde qu'il met en image. Ce court-circuit philosophique, qui réunit Merleau-Ponty et Deleuze, n'en éclaire pas moins la portée du cinéma primitif. La pensée de Deleuze trouve son ancrage dans les textes des premiers penseurs du cinéma, parmi lesquels Élie Faure. La notion d'automatisme spirituel, au centre de l'enquête deleuzienne, permet de définir la nature exacte du cinéma, technique de l'image en mouvement perçue très tôt dans l'histoire des idées comme un art de la pensée et une expression nouvelle.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.

⁴³⁵ Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, op. cit.*, p. 34.

3.3 LA MYSTIQUE DU CINÉMA ET SON HÉRITAGE (2) : DE LA COMMUNAUTÉ SPIRITUELLE RÊVÉE PAR LE PREMIER CINÉMA À LA RÉCONCILIATION DES CONTRAIRES (ARTISAN/ARTISTE, ART/SCIENCE, TECHNIQUE/ESTHÉTIQUE).

Le début du XX^e siècle voit en effet une célébration par plusieurs auteurs des noces de la machine cinématographique et de la *communauté* qui participe à la réalisation collective du film et à sa réception dans les premiers espaces de projection. Nous pensons tout particulièrement à Élie Faure, historien de l'art dont le personnage Ferdinand cite à plusieurs reprises dans *Pierrot le fou* les pages sur Vélasquez⁴³⁶, et qui livre en 1937, à la demande de l'Institut international de la coopération intellectuelle, dirigé à Paris par Julien Luchaire, un texte sur l'art cinématographique, sous le titre de « Vocation du cinéma⁴³⁷ ». Ce texte est le développement d'un texte antérieur, écrit trois ans auparavant, « Introduction à la mystique du cinéma ». Élie Faure consacre sa réflexion à une nouvelle forme d'expression technique qui s'érige sur « la ruine de la peinture⁴³⁸ », cette dernière n'étant plus capable « du moins en Europe, de présenter l'image d'une société qui évolue d'un pas de plus en plus sûr, vers des modes anonymes et collectifs de production⁴³⁹. »

3.3.1 « La mystique du cinéma » (Faure) : de l'art des cathédrales au temple cinématographique

Cette réflexion sur le cinéma, à l'aube du XX^{ème} siècle par un auteur relevant d'un savoir traditionnel, et donc pleinement légitime, qu'est l'histoire de l'art, permet non seulement d'ennoblir l'expression cinématographique, mais présente aussi sous l'angle double de la spiritualité et de l'émancipation des foules la puissance à l'œuvre dans le cinéma, technique qui repose sur la collectivité anonyme qui l'élabore comme un art *commun* : « Le film, comme le temple, est anonyme⁴⁴⁰. » Godard le rappelle dans la scène de *Numéro deux* que nous avons évoquée, jusqu'à souligner sa volonté d'affaiblir sa

⁴³⁶ Le film commence avec Jean-Paul Belmondo qui lit dans sa baignoire des pages du texte d'Élie Faure sur Vélasquez : « Velasquez, après 50 ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche » (Élie Faure, *Histoire de l'art*, t.1, *L'art moderne*, Paris, Denoël, 1987, p. 167)

⁴³⁷ Élie Faure, « Vocation du cinéma », dans *Fonction du cinéma*, *op. cit.*, p. 87-115.

⁴³⁸ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », dans *Fonction du cinéma*, *op. cit.*, p. 61.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 62.

présence dans un travail conçu sous l'angle de la collectivité et de l'anonymat. Par un jeu de signifiants, son désir d'être *diminué* s'exprime par le recours à l'image sonore de la capitale parisienne transformée en simple jeu de lettres : « J'ai mis quarante... quarante-cinq ans à entrer et à sortir de Paris, la capitale, la majuscule des lettres... pour être plus minuscule, plus doux, plus doux. » Et d'évoquer par cette seule formule la leçon proustienne sur le nécessaire effacement de l'auteur devant l'œuvre, reprise des Évangiles : « Il faut qu'elle croisse et que je diminue. »

Élie Faure poursuit en filant la comparaison entre le film et le temple, dans un élan mystique proche du souffle des *Histoire(s) du cinéma* :

Comme le temple, [le film] tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l'individu, de la multitude des figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, *de ses acteurs* qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, *de ses metteurs en scène et techniciens* succédant aux maîtres d'œuvres, *des procédés standardisés et mécaniques* qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d'ogive et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits. Jusqu'ici l'architecture est le seul art qui ait présenté tous ces caractères, *comme les fermentations qui agitent les sociétés humaines depuis la révolution française sont les seules à offrir avec les marées spirituelles du Moyen Âge une analogie réelle*. Il a fallu, remarquez-le, un temps à peu près égal à celui qui nous sépare des premiers vagissements de la mystique révolutionnaire, pour permettre à la cathédrale d'affermir ses assises ensanglantées en des conflits qui rappellent les drames au milieu desquels sont nés et ont grandi les monuments sociaux de notre époque. [...] En somme, *entre le phénomène collectif apparu avec le cinéma et la radiophonie dans l'ordre scientifique et esthétique et le phénomène collectif apparu avec le syndicalisme, le communisme, le standard et le trust dans l'ordre économique, existent un parallélisme aussi rigoureux et un accord aussi nécessaire qu'entre l'efflorescence de la grande architecture et la constitution de la société médiévale*. [...] On m'objectera, je le sais, le caractère mystique de l'art médiéval. Je répondrai d'abord que l'architecture civile du Moyen Âge vaut son architecture religieuse et que l'élan corporatif est lié étroitement à l'élan des foules chrétiennes [...]. Ensuite, que ceux qui opposent la foi chrétienne à la passion révolutionnaire voient celle-ci du dehors, et que *la soif de l'au-delà n'est pas la caractéristique exclusive des mystiques*. Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l'unité de Dieu⁴⁴¹.

Faure voit ainsi dans le cinéma la promesse d'un nouvel art, sous la forme d'un recommencement, dans un temps historique étiré, dont l'origine se situe dans les « premiers vagissements de la mystique révolutionnaire⁴⁴² » et qui trouve son équivalent historique dans l'art des cathédrales : « le cinéma présente effectivement tous les caractères sociaux que

⁴⁴¹ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 62-64. Nous soulignons.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 62-63.

l'architecture chrétienne du Moyen Âge – pour prendre l'exemple le plus récent et le plus proche d'un effort d'expression que je qualifierai de symphonique – a proposés à l'unanimité des multitudes⁴⁴³. » Faure procède donc par analogie et crée un lien entre le cinéma et la grande architecture de la société médiévale, dont l'élément commun est une production « symphonique⁴⁴⁴ » : les spectateurs, comme ceux qui participent à l'élaboration du film, ces « foules mêlées et déferlantes⁴⁴⁵ », font partie intégrante d'un art qui les « [dépasse]⁴⁴⁶ » matériellement, les transcende, mais qui est également dépendant de chacun pour sa réalisation.

L'élévation des cathédrales gothiques, héritières des basiliques antiques et dévolues au culte religieux, permettait une intégration du sujet pris dans une construction collective qui le débordait, le *milieu* physique et social de la société reposant alors sur le christianisme et le féodalisme. L'architecture du « temple » ou de la « cathédrale » a donc été l'expression nécessaire d'une époque, répondant aux exigences mystiques des foules chrétiennes. Ces lieux de culte, au gigantisme assumé, sont aussi les instruments d'un pouvoir ambivalent, comme en témoignent les relations fluctuantes entre les différentes instances du pouvoir religieux et du pouvoir politique pendant le Moyen Âge classique. Enfin, la force visuelle des peintures ornant ces lieux procède d'une pensée de l'iconographie religieuse et des représentations offertes aux croyants. La société médiévale de l'Occident chrétien octroie aux fidèles une forme d'élévation et d'éducation par le didactisme de l'image – cette dernière fonctionnant comme une illustration de la lettre des textes sacrés –, mais s'évertue aussi à contenir et contourner le phénomène de l'idolâtrie, en lui préférant une contemplation soumise du visible, considéré comme une médiation matérielle vers Dieu, dont le Christ est le modèle. C'est ce que défend le pape Adrien Ier, dans une lettre adressée en 785 à Irène et son fils Constantin VI, empereur de Byzance, pour qu'il renonce à sa politique iconoclaste⁴⁴⁷ : le développement des arts dans l'Europe renaissante est tributaire de cette restauration des icônes, légitimée par l'Église. Faure aborde indirectement cet aspect politique et philosophique – en effet, il en va également d'un *néoplatonisme* puissant dans la pensée *iconique* que développe l'Église catholique romaine – dans la suite du texte « Introduction à la mystique du cinéma », en évoquant le cinéma – et donc l'image

⁴⁴³ Élie Faure, « Vocation du cinéma », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.* p. 62

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Cf. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

cinématographique – comme « le plus fidèle des serviteurs⁴⁴⁸ » qui « asservira à son tour⁴⁴⁹ » « les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences⁴⁵⁰ » par une « introversion mécanique des rôles⁴⁵¹ ». Le cinéma serait alors le nouvel art visuel dominant du XXe siècle, certes inquiétant par sa puissance, mais qui pourrait et devrait servir la passion révolutionnaire qui anime les foules, sous la forme d'une inversion mécanique, d'un mystère, qui a quelque chose à voir avec l'idée du Salut. Le cinéma, selon Faure, incarne la promesse d'une communauté délivrée de l'individualisme, puisqu'il suppose que l'individu y grandisse spirituellement et donc que la communauté ne sacrifie pas la part généreuse de l'action individuelle. Le cinéma est donc la réponse artistique et technique de l'âge industriel et de l'esprit collectiviste qui l'anime, voire un instrument de pouvoir au service des mouvements sociaux du début du XXe siècle.

Le texte d'André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, paru en 1946, que Godard annote et cite à plusieurs reprises⁴⁵², synthétise dans une célèbre et étrange conclusion, dont la syntaxe relève davantage de la relance d'une idée nouvelle, ce vaste champ de réflexion débattue par les penseurs du cinéma : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie⁴⁵³ ». Cette formule synthétise et ré-ouvre la réflexion sur un art en congruence avec le XXe siècle : la dimension économique, technique et entrepreneuriale de cette forme artistique signe la fin du régime esthétique de l'art tel qu'il a pu se développer depuis l'ère médiévale et renaissante, qui a progressivement posé l'œuvre d'art comme la forme la plus haute de l'autonomie du sujet, l'auteur, s'augmentant au travers de ses productions. Cette fin d'un régime esthétique de l'art, s'ouvre ainsi à sa métamorphose sous la forme de l'art cinématographique, qui par certains aspects retrouve la dimension collective d'un art antérieur, reposant sur le savoir-faire artisanal mis au service d'une dimension supérieure. Le cinéma est ainsi doublement le produit des « foules » : ces dernières sont les créatrices affairées à une tâche dont la conception d'ensemble est produite par un effort commun et permet également d'élever un lieu qui accueillera les créateurs devenus créatures. D'une certaine manière, le texte d'Élie Faure, pose les prémisses et les jalons d'une série de réflexions sur un art dont la dimension industrielle modifiera les autres arts, si ce n'est pas le modèle de production industrielle lui-même qui les a tous déterminés à s'affranchir d'un *faire*

⁴⁴⁸ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.* p. 65.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵² La Bibliothèque nationale de France conserve une version du texte de Malraux annotée par Jean-Luc Godard : André Malraux, *Textes pour servir aux histoire(s) du cinéma, Texte d'André Malraux « Esquisse d'une psychologie du cinéma », annoté de la main de Jean-Luc Godard*, Marseille, Contrat maint., impr. 2006).

⁴⁵³ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, p. 16.

individuel. La figure de l'artiste entrepreneur devient l'un des paradigmes et une des clés de compréhension de l'art contemporain et du cinéma.

Élie Faure pose également d'emblée une interrogation centrale, celle de la persistance du sacré dans l'art, dont l'une des apparitions modernes serait la force de l'idéologie sous toutes ses formes, même ses formes *faibles* aujourd'hui. L'historien d'art pose également le constat de l'hétéronomie d'un art-cinéma aux prises avec l'inquiétude que développe l'École de Francfort, celle d'une culture soumise à l'industrie, et donc à la production de masse, qui prive l'art de sa pureté première et l'engage dans la production d'images stéréotypées. Élie Faure prend immédiatement la défense du cinéma selon deux points de vue. Le premier est celui d'une croyance en une technique qui, dans un renversement presque historique et matérialiste, finira par l'emporter sur ceux qui en usent au service d'une pensée dominante et despotique. L'autre point de vue, riche de perspectives, est celui de la croyance qui anime un art, nouvelle mystique du siècle, débarrassée d'une vision théologique de l'histoire, mais néanmoins également soucieuse d'une émancipation du spectateur et de l'homme, sujet et objet d'une société dans laquelle ils sont comme embarqués. « Soyez tranquille », écrit-il, « nous avons le temps, le cinéma commence à peine. La foi nouvelle trouvera en lui son cadre esthétique, comme le catholicisme a trouvé le sien dans les froides basiliques de Rome, que sa passion a peuplées, animées, tordues, soulevées en gerbes de flammes⁴⁵⁴. » La puissance de l'unité, de la cohésion et de l'espérance, qui meuvent les foules, forge la force d'un art qui ne peut se désolidariser de la société dans laquelle il s'ancre plus que tout autre art avant lui. Élie Faure interroge ainsi avec le cinéma l'individualisme d'une société qui court le risque d'une standardisation de sa pensée, alors même (parce que ?) l'individu revendique sa singularité. Il en va donc dans le cinéma d'une rencontre entre le singulier et le collectif qui s'opère dans le cinéma lui-même, émanant d'une structure sociale en pleine métamorphose, peut-être en crise, qui s'est donné l'outil qui reflète le plus fidèlement les contradictions qui l'animent.

3.3.2 Du déclin d'un art en commun à une réconciliation godardienne de la fonction technique et artistique du cinéma par un art de l'expérience

Godard s'inscrit dans cette pensée historique de l'art et de la technique lorsqu'il rappelle que « la fonction artistique est née un peu après le Moyen Âge⁴⁵⁵ ». Il poursuit :

⁴⁵⁴ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 64.

⁴⁵⁵ « L'art de (dé)montrer », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, janvier 1988, n°408, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*,

« Maintenant, c'est plutôt la fonction technique, et l'art est senti comme ennemi parce que c'est ce qui nous permet de partager quelque chose ensemble⁴⁵⁶. » Loin de refuser la technique, Godard craint le déclin d'un *art en commun*, qui rassemblait dans le partage : « il n'y a plus du tout cette fonction de l'art qui ne peut être que : partager, montrer ensemble⁴⁵⁷. » Ce qu'exprime et qu'expérimente Godard dans sa propre création, c'est justement ce qu'il pressent comme une séparation de la technique et de l'art qui étaient réunies dans la figure de l'artisan et des premiers cinéastes, Louis et Auguste Lumière., Thomas Edison, Émile Reynaud, à la fois créateurs des images mouvantes d'un cinéma primitif et ingénieurs bricoleurs, inventeurs de techniques d'enregistrement et de diffusion de ces images qu'ils perfectionnent au rythme de leur création.

C'est donc cette alliance entre création artisanale et invention technique que regrette Godard, comme s'il s'agissait de l'unité perdue d'un premier cinéma qui aurait fauté et donc chuté : « Donc, quelque chose est différent, ce n'est plus l'artisanat. [...] On sent une énorme angoisse, et je ne crois pas que le machiniste qui pousse le travelling ait le même plaisir, en tout cas, que celui d'Ophuls⁴⁵⁸. » « Que ce soit l'artiste ou l'artisan, quelque chose disparaît⁴⁵⁹ » rappelle Godard déplorant la solitude du cinéma dans le monde contemporain, lorsque la technique perd sa spiritualité et que le cinéma n'est plus l'œuvre d'une élaboration commune – cette usine communautaire que nous évoquions précédemment –, mais une histoire « arrêtée à sa préhistoire⁴⁶⁰ », emportée par une industrie culturelle qui s'éloigne du savoir-faire ingénieux des artisans réunis pour la production d'une œuvre filmique et qui révoque la vocation politique et révolutionnaire du cinéma⁴⁶¹. Cette pensée rejoint alors l'enjeu même de « La paroisse morte » qui énumère les techniques disparues, mal aimées ou détournées de leur *nature intègre*, des « noyaux » qui maintiennent, en leur centre, les bobines de films et sont « assaillis par la poussière » aux « travellings gémissants⁴⁶² », techniques qui font directement écho au prologue de *Numéro deux*.

Godard lui-même, à la manière des inventeurs de l'appareil cinématographique, *ne dissocie pas création filmique et invention technique*. Rappelons comment Godard et son chef opérateur, Raoul Coutard, inventent des techniques d'enregistrement sur le plateau de tournage d'*À bout de souffle* en 1959. Le tournage en extérieur et les prises de nuit supposent

p. 136.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 135-136.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁶¹ Ce dernier aspect, la vocation politique du cinéma, horizon d'attente du texte d'Élie Faure, débat des premiers penseurs du cinéma et fonction essentielle du cinéma selon Godard, sera analysé dans le sous-chapitre suivant.

⁴⁶² Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *op. cit.*, p. 254.

de faire assaut d'inventivité. Coutard et Godard fabriquent ainsi une pellicule cinématographique qui n'existe que sous la forme d'un ruban photographique de 17,50 mètres, la Ilford HPS. Ce « bricolage » suppose également la collaboration du chimiste Dubois et du tireur Mauvoisin qui élaborent à leur tour dans le laboratoire GTC de Joinville un bain spécial pour permettre le développement chimique de cette pellicule, transformée par les soins de Coutard, puis commercialisée pour son usage cinématographique et de nouveau utilisée sur le tournage en clair-obscur, presque expressionniste, d'*Alphaville* en 1965⁴⁶³. Travail collégial et inventivité technique jouent un rôle important dans la promotion même d'*À bout de souffle*. Godard invite la presse et les photographes sur le plateau de tournage de son premier long métrage – geste de communication promotionnelle inédit – et commente les astuces artisanales qu'il déploie avec son équipe technique⁴⁶⁴.

De même, vingt ans plus tard, Godard rassemble sur le tournage de *Sauve qui peut (la vie)* en 1979 un quasi comité technique : le réalisateur Romain Goupil et le directeur de la photographie Renato Berta se joignent ainsi aux directeurs de la photographie, fidèles assistants ou chefs opérateurs de Godard, Willy Lubchtansky, Pierre Binggeli et Jean-Bernard Menoud. Et de réfléchir collégialement aux techniques à adopter pour une image qui sied au film de Godard⁴⁶⁵. Raymond Bellour analyse ainsi la prouesse technique (la combinaison du 35 mm et de la vidéo dans un panoramique qui décompose le plan) et esthétique (une poétique de décomposition presque expérimentale du mouvement d'un corps, celui de Denise, à vélo, traversant la nature dans une descente qui lui permet de rejoindre le lac) de la séquence d'ouverture de *Sauve qui peut (la vie)*, long métrage qui signe le retour de Godard dans le cinéma traditionnel, tout du moins dans ses stratégies de diffusion conventionnelles, et rappelle le souci propre à Godard d'une technique à la pointe de l'innovation. Ce plan est l'objet d'un long travail d'expériences et de répétitions préparatoires. Comme le rappelle Romain Goupil, s'adressant à Godard,

... moi, ce que j'ai vu, de la façon dont tu travaillais à Rolle, c'est effectivement des choses qui sont impossibles en cinéma, comme ces essais sur Nathalie Baye [Denise dans le film] en vélo. Tu reprenais ces images en télécinéma et tu les retravaillais. C'était complètement magique pour moi et j'étais tout à fait acquis à l'idée de prendre ces risques, sans même savoir à quelle date on arriverait au bout de ce projet : trois mois, six mois ou un an⁴⁶⁶ ?

⁴⁶³ Voir Alain Bergala qui rappelle les conditions de création et de développement de la pellicule Ilford HPS dans *Godard au travail* (op. cit., p. 43-46).

⁴⁶⁴ Voir Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, op. cit., p. 135.

⁴⁶⁵ Voir *ibid.*, p. 582.

⁴⁶⁶ « Genèse d'une caméra, deuxième épisode », Entretien croisé entre Jean-Pierre Beauviala, Renato Berta, Vincent Blanchet, Jean-Luc Godard, Serge Toubiana et Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983,

Ce travail de recherche technique et expérimentale reposait sur un rituel, celui d'une discussion permanente et collégiale de l'ensemble de l'équipe du film sur les images en cours de fabrication. C'est ce qu'évoque Goupil dans cette discussion croisée, suscitée par Godard et recueillie par Alain Bergala pour les *Cahiers du Cinéma*, dans laquelle sont discutés les rapports qui se nouent entre instruments techniques du cinéma et fabrication du film. Il s'agit en réalité d'un entretien en deux parties. La première relève davantage de la dispute, celle qui déploie le malentendu technique qui s'est instauré entre Jean-Pierre Beauvalia et Jean-Luc Godard, échange qui paraît dans le double numéro des Cahiers du cinéma, en juin-juillet 1983. La seconde offre la possibilité aux opérateurs et assistants des trois films de Godard sujets à discussion, *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* et *Prénom Carmen*, de participer à cet échange qui les implique à différents degrés. Ce deuxième « débat » paraîtra dans le numéro suivant des Cahiers, celui du mois d'août 1983, un mois avant la sortie en salle de *Prénom Carmen*.

Bergala rassemble, illustre et commente ces deux longs entretiens croisés dans le premier volume de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Il donne ainsi à comprendre sous la forme de deux « épisodes » les différents aléas de la genèse d'une nouvelle caméra 35 mm de poche. Cette caméra est d'abord baptisée par Godard « la 8-35 », combinaison des vertus visuelles d'une caméra 35 mm et de la petite taille et des automatismes d'une caméra super 8. La 8-35 est imaginée par Godard en 1976, il en passe commande à Beauvalia et s'implique dans sa fabrication comme partenaire et associé. Cette caméra doit répondre au désir de changement d'image qui anime alors Godard : offrir la possibilité au metteur en scène de filmer à tout moment, en fonction des aléas du quotidien et des idées qui jaillissent, et de ne plus être contraint par l'espace-temps du plateau de tournage où l'improvisation se restreint au matériau et à la lumière du moment. Comme le rappelle Beauvalia, « Tu m'as dit très précisément : ce que je veux, c'est pouvoir avoir une caméra la plus petite possible pour faire, en somme, des sortes de stock-shots [...] constats de courte durée sur les gens et les choses que tu rencontrais⁴⁶⁷. » Cette caméra, bien qu'utilisée sur le tournage de *Sauve qui peut (la vie)*, reste à l'état de prototype. C'est donc une autre caméra que propose Jean-Pierre Beauvalia et sa société Aaton : une caméra Aaton 35, similaire à la 8-35 mais sensiblement augmentée dans son volume par les perfectionnements techniques qui la rendent plus compétitive sur le marché mondial. C'est donc au sujet de cette trahison

monté et commenté par Alain Bergala dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 544.

⁴⁶⁷ « Genèse d'une caméra. Premier épisode », Dialogue entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauvalia, en présence de Jean-Bernard Menoud et d'Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, n° 348-349, juin-juillet 1983, monté et commenté par Alain Bergala, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 522.

technique et esthétique, si l'on s'en tient au point de vue de Godard, que Beauvalia et lui-même discutent en présence d'Alain Bergala et de Jean-Bernard Menoud, assistant de Godard sur ses trois derniers films, faisant office de témoin. Beauvalia rappelle dans cette discussion comment l'invention d'une caméra, ses transformations, relèvent d'une idée même de l'image cinématographique et d'un désir d'image qui renoue avec l'invention plastique d'un Bonnard :

C'est pour ça que je me suis lancé dans le projet : ça me permettait de faire une caméra presque aussi petite, au corps et à la main, que la paluche, mais capable d'enregistrer des images énormes, un monde dans laquelle on puisse venir puiser, grâce aux moyens de la vidéo-digitale et de l'informatique. Bonnard, encore lui, choisissait toujours des toiles plus grandes que le tableau qu'il avait en tête et puis au finish recentrait le sujet par des astuces de pourtour⁴⁶⁸.

La disparition de la 8-35 provoque une réponse esthétique de Godard. Il s'agit d'un bref texte composé d'une série de phrases ou de vers libres qui évoque un rêve de plan, une image cinématographique impossible à actualiser en raison de l'échec de l'invention technique que le cinéaste appelait de ses vœux :

pour faire ce plan,
il aurait fallu
pouvoir
mettre la 8/35
dans le vide-poche de la Toyota,
sous le siège du DC 9,
et sur le porte-bagage du vélo
à fin de
se trouver
sans chercher
à Tralee,
en Irlande,
comme Cartier le Bresson,
à l'heure,
minute,
seconde,
et frame juste.
Mais voilà :
l'Aaton 35 a perdu son 8

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 528.

comme une clarinette son do,
et ce plan est impossible⁴⁶⁹.

Ce « plan [...] impossible » convoque par le jeu de l'analogie la photographie *Irlande* (1963) d'Henri Cartier-Bresson⁴⁷⁰. La disproportion entre la petitesse rêvée d'une caméra de poche et le plan d'ensemble de Bresson, captant dans le vaste champ photographique une Irlande rurale qui se déploie en perspective, fait se confronter la composition technique d'un plan tel que l'imagine Godard et le rêve technique de Beauvalia qui ne l'aurait pas satisfait. Ce texte évoque aussi l'idée de l'instantané et du hasard qui fécondent une image juste. La caméra 8-35 est un rêve de création avortée par la perte du « 8 » qui est perçue par Godard comme une mutilation, une soumission aux lois du marché et de l'industrie, une défaite de la technique qui renonce à se mesurer au désir du metteur en scène qui était de « trouver d'autres "occasions" de filmage, [de] choisir soi-même le terrain de la bataille, [de] pouvoir filmer ailleurs d'autres choses, [d']échapper aux plis et aux places imposées⁴⁷¹. » Or cette « occasion » de filmer, Godard l'évoque au sujet de la photographie de Bresson :

C'est aussi la question de *l'occasion* de filmer. Dans la première partie de cet entretien j'ai montré une photo de Cartier-Bresson en disant que ce plan était impossible à filmer. En fait ce n'est pas impossible *a priori*, c'est *l'occasion* de le faire qui ne se produit pas⁴⁷².

Cette recherche de l'instant trouvé, de la photographie volée, du plan saisi à l'improviste rend caduc le mépris que Godard semble afficher pour les petites caméras numériques⁴⁷³ et rappelle au contraire la recherche continue d'une nouvelle manière de filmer, qui restaure la figure de l'amateur-bricoleur et qui est soumise au hasard d'une rencontre entre un regard et juste une image. La remarque de Romain Goupil, assistant de Godard sur *Sauve qui peut* est alors intéressante. La petite caméra rêvée par Godard et restée à l'état de prototype interroge la question du pouvoir :

D'accord, mais où ça change, c'est sur le pouvoir. Je me souviens qu'à un moment, pendant le tournage de *Sauve qui peut* j'ai eu une discussion avec Jean-Luc et on est arrivés à deux conceptions

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁷⁰ *Ibid.* « Genèse d'une caméra », Illustration texte/image composée par Jean-Luc Godard avec la photographie d'Henri Cartier-Bresson, *Tralee, Irlande*, 1952.

⁴⁷¹ Nous citons le commentaire d'Alain Bergala (« Genèse d'une caméra. Premier épisode », *op. cit.*, p. 538).

⁴⁷² Jean-Luc Godard, « Genèse d'une caméra, deuxième épisode », *op. cit.*, p. 544. Alain Bergala souligne.

⁴⁷³ Godard ne répond pas à la question posée par les étudiants de l'Académie de Sarajevo dans *Notre musique* (2004) sur l'utilité des petites caméras numériques.

différentes. Là, Jean-Luc, à la différence des autres réalisateurs, m'a dit : « très bien, tu n'as qu'à tourner ce que tu penses toi. »

Tandis que s'il a cette petite caméra dont il peut se servir seul, en admettant qu'elle existe, on se retrouve tout à coup dans la situation classique du cinéma qui fait que le réalisateur garde le pouvoir absolu. Il ne délègue absolument plus rien à personne. Il a sa caméra à la main et il fait les images de la fleur. La vidéo, inversement, change tout le rapport. On peut montrer le plan dont on a discuté avant à toute l'équipe. Si on est dans le cinéma, avec les délais de laboratoire, ça devient dramatique de refaire un plan deux jours après, à cause de l'argent et des producteurs qui sont derrière. En vidéo, j'ai vu Jean-Luc effacer le plan et recommencer. Il y a un rapport fondamental qui a changé avec la vidéo par rapport au cinéma, aux images, aux acteurs, et ça, tout le monde l'a senti pendant la préparation de *Sauve qui peut*. Tout le monde était disponible, mais dans le doute absolu⁴⁷⁴ ...

Romain Goupil fait ainsi l'éloge du tournage en vidéo, qui instaure une forme de démocratie du tournage, dans la discussion qu'elle peut entraîner et la collégialité du choix qui peut s'instaurer. Comme en peinture, répond Godard, « où ils se mettaient à douze, dans un atelier pour faire un tableau⁴⁷⁵. » La petite caméra commandée par Godard convoque en revanche l'image du metteur en scène qui a tout pouvoir sur sa création, qui renonce au dialogue et à la création collégiale. Le studio de montage que Godard a installé à Rolle rejoint le premier fantasme d'une toute puissance du cinéaste et de son omniscience dans la maîtrise de toutes les étapes de la création. Ainsi, la vidéo devient l'outil d'une création expérimentale et collégiale, alors que le fantasme godardien d'une petite caméra relèverait davantage d'un désir d'autonomie du créateur, produisant seul ses images et les privant de leur premier spectateur, qui est aussi un co-auteur, l'équipe technique du film. Les mutations des techniques d'enregistrement impliquent ainsi un nouveau *faire* cinématographique qui correspond à la posture paradoxale du Godard actuel. D'une part, Godard incarne le désir d'autonomie du créateur dans son atelier, coupé de la cité, produisant des formes qui entrent dialogue avec un imaginaire singulier et qui enfantent des images pures de toute compromission et de toute hétéronomie. D'autre part, Godard poursuit une passion pour l'expérience de la fabrication collective, où le cinéaste se fait anonyme, dont le nom disparaît du générique, ouvrant le champ de l'œuvre aux images captées par d'autres et intégrant une communauté esthétique dans l'activité créative qui est aussi réception collégiale des images filmées. Godard se tient ainsi entre ces deux intentions politiques et esthétiques divergentes : le geste du retrait et l'émission d'une parole singulière, antérieure à toute manifestation médiatique – cet *autre* du discours qui circule dans la cité – et, au contraire, le geste collectif

⁴⁷⁴ C'est Romain Goupil qui développe cette réflexion dans l'entretien croisé rapporté par Alain Bergala (Jean-Luc Godard, « Genèse d'une caméra, deuxième épisode », *op. cit.*, p. 546).

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 546.

d'une co-fabrication du film aux dépens de la figure de l'auteur, ce dernier étant devenu la part invisible de l'œuvre, la privant d'un point de vue singulier dans une célébration d'un régime esthétique ou politique de l'œuvre au sens rancérien – proposition d'une expérience du film reposant sur le seul agencement du montage.

Par ailleurs, la mutation que Godard opérait au début des années 1970, en passant du 35 mm à la vidéo, est aussi le témoignage d'un souci d'actualisation permanente des techniques d'enregistrement de l'image et d'un goût certain pour l'expérimentation des outils techniques et médiatiques les plus récents. Ce fait est d'autant plus notable qu'à la fin des années 1960, la vidéo est encore un medium artistique tout à fait marginal, réservé à des pratiques artistiques expérimentales, dont l'origine presque mythique est située en mars 1963, avec l'installation de l'artiste coréen Nam June Paik. Dans la galerie Parnass de Wuppertal en Allemagne, treize postes de télévision diffusent une image vidéo dont la transmission est brouillée par un vaste dispositif d'appareils électriques. Ainsi, sous l'apparent rejet de la technique, tel qu'il peut être mal entendu dans la citation que nous proposons de Godard en introduction de ce sous chapitre, se cache bien au contraire une passion de la technique, mais selon un usage qui fait la synthèse entre invention artisanale et puissance industrielle, loin de la seule reproduction standardisée. Godard présente ainsi *Numéro deux* comme « un film d'amateurs », « un film de famille⁴⁷⁶ », préférant s'écarter du cinéma professionnel pour recommencer le cinéma selon une autre perspective, celle du cinéma amateur, qui était déjà l'un des enjeux de la fabrique poétique et filmique de la Nouvelle Vague et que Godard réintroduit dans les années 1970 : « Au lieu de partir du cinéma professionnel, partons du cinéma amateur, qui est d'une certaine manière encore plus professionnel que l'autre⁴⁷⁷. » Godard rappelle ainsi l'apprentissage qui se joue dans un cinéma non-professionnel dont la maîtrise procède d'une expérimentation continue et formatrice. La création de l'amateur repose sur une liberté d'invention et un dialogue permanent avec une équipe technique qui fait ses premiers pas sur un tournage ou dans une salle de montage. La technique du cinéma professionnel sépare quant à elle la production matérielle du film et le créateur. Elle place ce dernier dans une situation d'*impouvoir* :

Supposons que je travaille avec un amateur, par exemple. Mon lien avec lui sera différent. S'il comprend au moins que pour la lumière je suis aussi amateur que lui, s'il a des idées, disons philosophiques ou ingénues sur la lumière, mais pas techniques, alors on peut apprendre ensemble ces choses-là. Alors que si je travaille avec un chef-opérateur professionnel, il faut que lui-même ait

⁴⁷⁶ Jean-Luc Godard, « Penser la maison en termes d'usine », *Libération* n° 2, le 15 septembre 1975, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 380.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

beaucoup changé pour qu'il n'y ait pas tout de suite un rapport hiérarchique, un rapport de savoir et de non-savoir, qui, s'il est élaboré, comme toujours au cinéma, devient immédiatement infranchissable⁴⁷⁸.

Godard évoque la collaboration entre amateurs, en s'appuyant sur la double signification de ce terme. L'amateur est certes l'apprenti, celui qui ne possède pas encore un savoir complet, réitéré et qualifié, d'un art ou d'une science. Il est également le partisan, qui aime et apprécie un objet. Le terme *amateur* a en effet concurrencé lexicalement, puis rapidement remplacé cet autre terme dérivé du verbe aimer, disparu dès le XIVe siècle, l'*amateur*, qui convoquait plus explicitement la première signification de l'amateur comme « ami » et « amoureux » d'un art. L'amateur a pris historiquement une signification plus spécifique, notamment dans le domaine de l'art, il est celui qui aime un art, sans en faire sa profession. Le terme a enfin évolué en parallèle du développement du marché de l'art, pour désigner l'acquéreur potentiel d'une œuvre d'art jugée et évaluée par des experts. Le passage cité porte sur le choix de la vidéo, medium technique et artistique qui séduit Godard par la part d'expérimentation artisanale qu'il permet. L'amateur est alors celui qui invente de nouveaux outils, celui qui passe du non-savoir au savoir, mais aussi celui qui aime la lumière. L'amateur peut donc développer des expériences en fonction d'idées innocentes, non déterminées par des pratiques institutionnelles et conventionnelles : « C'est pour ça que la vidéo m'intéresse, rappelle Godard, d'une certaine manière, au départ. Parce que je vois tout de suite l'image sur l'écran. Je vois sans lumière, je vois quand j'en rajoute une, je vois l'effet que ça fait⁴⁷⁹. »

La vidéo est donc une technique qui rompt avec le dispositif de création cinématographique antérieur, ne serait-ce que par l'*immédiateté* du travail sur l'image et de la saisie de l'effet qu'elle produit. Elle permet également de restaurer, au cœur de l'industrie cinématographique, la figure disparue de l'artisan, les tâtonnements de sa création, les imperfections qui libèrent un geste artistique innocent. John Ruskin, défenseur de la liberté de l'artiste-artisan, rappelait dans « La nature du gothique⁴⁸⁰ » que la perfection de l'exécution, celle que développe l'ère industrielle, correspond à la condition de l'esclave, alors même que l'imperfection, telle qu'elle est ouvertement déployée dans l'art gothique, est synonyme de liberté et d'humanité. Cette pensée s'illustre notamment avec la peinture préraphaélite de William Morris, lecteur de Ruskin, qui puise dans l'art médiéval les fondements de sa doctrine esthétique, en lutte contre la division du travail qui s'instaure dans

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ John Ruskin, *La nature du gothique* (1851), chapitre extrait des *Pierres de Venise*, trad. par M. Crémieux et F. Lemonde, Paris, le Sandre, 2012.

l'industrie. Morris réaffirme ainsi la nécessité du plaisir du geste artistique, qui gouverne le travail de l'artisan. Cette pensée s'insinue dans le discours de Godard et certainement dans le cinéma qu'a incarné la Nouvelle Vague.

3.3.3 La réconciliation de l'art, de la technique et de l'imagination

- *Relire l'histoire de la « projection »*

Godard se présente alors en historien des arts au service de la vision et retrace une généalogie des techniques de projection reposant sur les sciences mathématiques et l'allégorie philosophique de la caverne de Platon, mais également sur cette qualité maîtresse de l'homme, l'imagination, au sens du pouvoir d'imager, de mettre en images et en chiffres le monde :

On retrouve la même chose en réfléchissant à l'histoire de l'idée de projection, comment elle est née et a évolué jusqu'à s'appliquer techniquement, dans les appareils de projection. Les Grecs en avaient imaginé le principe, la fameuse caverne de Platon. Cette idée occidentale, que ni les Bouddhistes ni les Aztèques n'ont envisagée, a pris forme avec le christianisme, qui repose sur l'espoir de quelque chose de plus grand. Ensuite vient la forme pratique, les mathématiciens qui, toujours en Occident, ont inventé la géométrie descriptive. Pascal y a beaucoup travaillé, avec encore une arrière-pensée religieuse, mystique, en élaborant ses calculs sur les coniques. Le cône, c'est l'idée de projection. Après, on trouve Jean Victor Poncelet, savant et officier de Napoléon. Il a été en prison en Russie, et c'est là qu'il a conçu son *Traité des propriétés projectives des figures*, qui est la base de la théorie moderne sur la question. Ce n'est pas par hasard s'il a fait cette découverte en prison. Il avait un mur en face de lui, et il faisait ce que font tous les prisonniers, il projetait. Un désir d'évasion. Comme il était mathématicien, il en a écrit la traduction en équations. A la fin du dix-neuvième siècle est venue la réalisation technique. Un aspect des plus intéressants est qu'à ce moment le cinéma sonore était prêt. Edison est venu à Paris présenter un procédé qui utilisait un disque synchrone de la bande image, c'était déjà le principe de ce qu'on fait aujourd'hui dans certaines salles en couplant un disque compact avec le film pour avoir un son numérique. Et ça marchait ! Avec des imperfections, comme les images d'ailleurs, mais ça marchait et on aurait pu améliorer la technique. Mais les gens n'en ont pas voulu. Le public a voulu le cinéma muet, il a voulu voir⁴⁸¹.

Godard noue dans ce récit un lien entre art, science, philosophie et théologie, dont l'entrecroisement fonde les progrès techniques qu'engendre et précède le désir de projection dont le cinéaste développe la polysémie. Godard évoque ainsi les ombres illusoire que les

⁴⁸¹ « Un langage d'avant Babel », Conversation entre Jean-Luc Godard et Arthur Pelechian, *op. cit.*

Idées relevant du *logos* grec projetaient sur le monde sensible. Il convoque aussi l'arithmétique de la grâce chrétienne qui projette, attend, calcule l'infiniment grand. La projection est également la puissance optique qui repose sur la privation, celle du prisonnier, privation mise au service d'un renouvellement de la géométrie projective. Enfin, il présente la dernière étape de cette histoire de la projection : celle du cinéma, des images en mouvement, reproduites mécaniquement, désirées pour elles-mêmes, malgré le procédé inventé par Edison qui permettait dès l'origine une projection visuelle et sonore.

L'admiration pour la science, l'ingénierie et la technique est dans ce propos évidente. Ce récit plaît à Godard, il le réitère dans *Les enfants jouent à la Russie* en 1993 et dans l'épisode 2a des *Histoire(s)*, où le cinéma est de nouveau présenté comme la fin et l'aboutissement d'une histoire des appareils de vision et d'une *tekhnè* de la vue, celle que Godard synthétise dans le dénouement de sa parabole, où le désir de vision émane du public même : « Le public a voulu le cinéma muet, il a voulu voir⁴⁸². » Ce propos entretient une filiation avec le texte d'Élie Faure dont nous reprenons le titre dans ce chapitre consacré à la *mystique du cinéma* et ses différents déploiements. Godard en effet inscrit la naissance de la technique cinématographique dans une généalogie théologique, philosophique et technique qui a partie liée avec cet élan spirituel des foules que Faure voit se déployer dans l'art cinématographique, qu'il s'exprime dans la fabrique communautaire du film ou dans la réception d'une œuvre procédant de l'agrandissement. Ce désir de vision interroge également le pouvoir même de la machine cinématographique, outil d'émancipation ou d'asservissement. En effet, l'image du prisonnier a une importance singulière dans le récit presque allégorique que présente Godard. André Habib, dans un texte intitulé « Regards sur l'enfermement : projection, prison, évasion », revient sur les effets d'implication contradictoires que produit le dispositif classique de la salle de projection cinématographique selon une double modalité : la première est celle de la clôture, de l'obscurité et de l'immobilité du spectateur, propriétés presque matérielles de la projection cinématographique, la deuxième est celle au contraire du désir d'évasion auquel est souvent associé le plaisir du film et dont procède l'expression « se trouver *captive*⁴⁸³ ». Habib rappelle que la puissance du cinéma était analysée mais aussi célébrée par Walter Benjamin avec l'image puissante de « la dynamite de ses dixièmes de secondes », qui « fait sauter [l']univers carcéral⁴⁸⁴ », non pas du dispositif de la salle de cinéma, mais des contraintes et

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ André Habib, « Regards sur l'enfermement (1) : projection, prison, évasion », *Hors Champ*, le 6 juin 2005, [En ligne], <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article180>, *consulté le 3 septembre 2015.

⁴⁸⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art (dernière version 1939)*, *op. cit.*, p. 305.

des murs que dressent les lieux quotidiens de la modernité. Habib se réfère également à cette autre image de Benjamin, motivée par le développement, en parallèle des arts de la reproduction mécanique, de cette autre science des temps modernes qu'est la psychanalyse : il s'agit de l'« inconscient visuel⁴⁸⁵ » que le cinéma révèle et offre en partage. Habib convoque alors la thèse de Jean-Louis Braudy, similaire au récit que développe Godard et qui fait se rencontrer trois paradigmes : la pensée d'une politique de l'esthétique ou d'un spectateur émancipé par le cinéma, art des foules ; l'analyse de la puissance optique comme pouvoir d'aperception similaire aux renversements opérés par la psychanalyse freudienne ; et l'allégorie de la caverne de Platon, considérée comme fondamentale. Il s'agit en effet de relier le « dispositif » platonicien à celui du cinéma : l'éblouissement du spectateur, comme l'aveuglement de celui qui ignore l'Idée ou qui ne porte pas son attention sur la source première des images qui se meuvent sous son regard, sont deux attitudes qui procèdent d'un même désir d'« impression de réalité ». La caverne platonicienne devient l'inconscient de l'invention du cinéma, sa part d'ombre et de lumière. Or, percevoir le vrai au-delà du champ de vision auquel notre corps nous contraint (que ce soit par le mouvement libérateur du philosophe qui invite les esclaves à s'extraire de l'obscurité de la caverne ou par la puissance de lucidité du spectateur du cinéma lorsqu'il comprend la source *mentale* de la projection filmique et le pouvoir d'aperception qu'elle lui offre en partage) peut à tout moment se renverser en son envers, celui d'un asservissement par l'esthétisation du politique. C'est ainsi que Benjamin conclut sa réflexion sur l'art cinématographique, dans un rappel de l'ampleur du phénomène qu'incarne l'invention du cinéma, de la séduction qu'il exerce sur les différentes instances de pouvoir et des espoirs qui le portent en cette première moitié du XXème siècle.

Dans son éloge des pouvoirs de la science et de l'imagination conjuguées, Godard pose ainsi d'emblée l'ambivalence du cinéma, notamment par la figure du prisonnier qui s'émancipe de la privation par la projection mathématique sur un mur pénitentiaire, métamorphosé alors en toile picturale et scientifique sur laquelle s'inscrivent les signes de l'imagination, dans leur abstraction arithmétique et numérique, et qui *prévoit* la future toile de projection aux dimensions rectangulaires. Godard se réfère ainsi à l'emprisonnement de Jean-Victor Poncelet, sur lequel la légende a nourri plusieurs récits, et qui publie en 1814, dès sa libération, à partir des notes prises dans la prison de Saratoff, le *Traité des propriétés projectives des figures*. Dans *Les enfants jouent à la Russie*, l'invention du cinéma est en

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 306.

effet présentée comme « l'invention de l'utopie⁴⁸⁶ » qui se géométrise sur un mur qui « était rectangulaire⁴⁸⁷. » Dans l'épisode 2b des *Histoire(s) du cinéma*, le même récit produit un montage d'extraits de *La Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton et de la récitation par Julie Delpy du « Voyage » de Baudelaire. André Habib se saisit de cette séquence pour rappeler le lien dialectique qui unit la « capture de la réalité », « la projection libératrice », l'« impression⁴⁸⁸ » laissée sur la mémoire et envisager une analogie entre les modalités de capture/projection du cinéma et celles du processus même de la mémoire et de l'imagination. Cette réflexion rappelle aussi combien le cinéma est pour Godard l'enfant d'une histoire de la technique qui relève quasiment d'une théologie du visible, telle que l'analyse Georges Didi-Huberman dans les premières pages de *Devant l'image*⁴⁸⁹ et qui repose sur une réponse de la science au désir de *projet*, désir de *plus-de-Voir*, pour reprendre la formule d'Alain Badiou qui titre son analyse des *Histoire(s)* et le débordement d'images et de sons montés qui les caractérisent⁴⁹⁰.

- *Le cinéma devant la puissance industrielle*

Ainsi Godard noue un lien fondateur entre imagination et science, pour parfois les désunir lorsque la science se place au service d'une industrie qui a coupé les ponts avec l'artisanat et donc avec cette part de liberté et d'improvisation que revendique Godard dans l'art industriel qu'est le cinéma :

Le cinéma est un art comme la science est un art. Et puis quelque chose est venu avec la communication, la technique. La technique dans un sens opératoire, non plus artistique. Non pas un mouvement de montre d'un petit horloger du Jura mais cent vingt millions de Swatch. Les Telecom, les sémaphores, c'est né en même temps que la bêtise, que Madame Bovary. C'est Flaubert qui a décrit ça.

La science est comme l'art, c'est la même chose. Et à un moment donné, au XIXe siècle, la science – pas l'art – est devenue ce qui s'est appelé – car le mot n'existait pas avant – de la « culture » et à ce moment-là, c'est devenu autre chose⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ Jean-Luc Godard, *Les enfants jouent à la Russie*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸⁸ André Habib, « Regards sur l'enfermement (1) : projection, prison, évasion », *op. cit.*

⁴⁸⁹ « Pour l'énoncer très vite, on dira que le christianisme a finalement convoqué du visible non pas la maîtrise, mais l'inconscient. Or s'il nous fallait donner sens à cette expression – "l'inconscient du visible" –, ce n'est pas du côté de son contraire, l'invisible, qu'il faudrait le chercher, mais du côté d'une phénoménologie plus retorse, plus contradictoire, plus intense également – plus "incarnée". C'est cela que tente de désigner l'événement, le symptôme du visuel. » (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 39).

⁴⁹⁰ Alain Badiou, « Le plus-de-Voir », *op. cit.*

⁴⁹¹ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 166.

Il s'agit là de la science assujettie à la technique industrielle, équivalent de l'œil mécanique de la caméra opérant en dehors de toute visée artistique, qui se met au service du standard et de la production exponentielle de produits rapidement obsolètes, dépourvus de toute autonomie vitale dont procède l'œuvre d'art. Cette science exploitée par la puissance gigantesque de la production industrielle, qui ne sert plus la petite entreprise, mais lui préfère la mécanique de reproduction à grande échelle, participe alors de la disparition de la sincérité de l'art, au profit de la naissance de la « culture », phénomène industriel et consommable.

Dans le passage que nous citons, Godard condamne alors la technique pour avoir trahi un premier rêve d'émancipation, resté au stade d'illusion funeste. Cette trahison trouve son fondement dans un XIXe siècle qui a également vu se développer l'idolâtrie des innovations techniques, notamment la passion de toutes les techniques permettant de transcender les distances, au détriment de l'accidentel, du hasard et de l'incertitude qu'incarne l'expérience esthétique. Ces techniques « opératoire[s] » qui ne sont plus « artistique[s]⁴⁹² » deviennent les instruments insensés d'un monde emporté par la surproduction et détaché de l'œuvre d'art. Il en va d'ailleurs d'un monde qui prend ces distances avec l'art des cathédrales, image qu'utilisait Élie Faure, dont William Morris faisait un modèle pour la création, et dont l'édification reposait sur des savoir-faire techniques et artisanaux. Il faut noter que, dans une toute autre perspective, selon une inversion du motif, la cathédrale est aussi un symbole emblématique de l'avenir technologique que représente le XXIe siècle, non plus par l'élévation qui la caractérise, mais dans l'horizontalité des réseaux et interconnexions qu'elle déploie. Le cinéma, « cathédrale contemporaine du Futur technologique annoncé⁴⁹³ », ne peut donc que concourir paradoxalement à cette promesse d'un méta-réseau que les nouvelles technologies développent pleinement aujourd'hui et qui poursuivent tout en le nuanciant l'idéal saint-simonien d'une société émancipée par la science et la technique. Néanmoins, l'image d'un cinéma actuel, devenu outil d'une production a-humaine, ayant coupé les ponts avec la figure de l'artisan pour devenir une machine reproduisant et réduisant la création, étanchant une soif d'images qui ne font que réfléchir leur surface, s'impose généralement dans le discours de Godard qui s'oppose à la promesse d'un cinéma réconciliée avec la postmodernité. Godard préfère donc incarner la mauvaise conscience du contemporain, même si par ailleurs il use des techniques numériques contemporaines avec délectation, comme le rappelle le

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Pierre Musso développe ainsi l'image du « réseau » qui « apparaît comme la cathédrale contemporaine du Futur technologique annoncé » (Entretien entre Derrick de Kerckhove et Louise Poissan, dans « Art, matière et lumière », Série télévisée canadienne sur les arts et les nouvelles technologies, Université du Québec à Montréal, 1994).

choix d'un tournage en 3D avec un vaste choix de caméra pour son film le plus récent et comme en témoignent les visiteurs du laboratoire de montage du cinéaste à Rolle, dont l'équipement est à la pointe de la technique numérique⁴⁹⁴. En effet, en raison peut-être de ce discours de réaction contre les méfaits d'une technique au service d'une industrie toute puissante, Godard compromet son cinéma avec les nouvelles technologies que l'œuvre filmique comprend nécessairement et procède à une pratique marginale et dissidente de ces mêmes techniques.

Godard n'entend donc pas séparer radicalement la technique de l'esthétique, ce qui serait pour lui un autre non-sens, comme il le déclare, en octobre 1991, dans les premières lignes de son « Rapport d'inactivité », article qui défait avec ironie le projet échoué d'une collaboration institutionnelle avec la prestigieuse école de l'Idhec, alors transformée en Fondation européenne des métiers de l'image et du son (Fémis) : « Il n'est guère possible de séparer entièrement la technique et l'esthétique – le culturel –, la circulation du sang de celle des idées (voir les études sur la parole et l'outil de Leroi-Gourhan)⁴⁹⁵. » Godard nuance son discours et présente ainsi la synthèse de la technique et la pensée comme un horizon nécessaire, sous le patronage d'André Leroi-Gourhan qui a initié une pensée de la technologie et de la culture dont on connaît aujourd'hui la postérité – que ce soit la pensée des techniques telle qu'elle s'élabore dans l'œuvre théorique de Gilbert Simondon⁴⁹⁶ ou sa relecture critique par Bernard Stiegler⁴⁹⁷ qui en radicalise la pensée en présentant la technique comme nécessaire à la construction de notre intériorité psychique mais aussi comme un *pharmakon*, poison et remède, auquel la société doit être éduquée. Godard expérimente par ailleurs la relation entre l'art et la technique dans les différentes sociétés qu'il a fondées, comme le studio qu'il a développé à Rolle qui lui permet de créer, parfois sans tournage, comme *ex-nihilo*, des œuvres filmiques reposant sur une pratique presque artisanale, mais extrêmement technicienne, de montage des images. L'atelier Peripheria, que

⁴⁹⁴ C'est ce dont témoigne Olivier Séguret « envoyé spécial » du journal *Libération* à Rolle, alors que Godard est en plein tournage d'*Adieu au langage* : « Dans cette petite maison qui est un domicile, un plateau, un studio et une remise technique, on trouve essentiellement, outre le nécessaire domestique, des reproductions de tableaux affichés sur les murs, des livres souvent posés en pile par terre (« voilà mes sources, hé hé... »), et, contrastant avec la sobriété générale, une profusion baroque, luxuriante, de matériel dernier cri. Rien de spectaculaire, à part la taille de certains écrans plasma, mais une quantité incroyable de petites choses high-tech qui constellent étagères et placards : caméras flip-flop et caméras go-pro, smartphones vidéo, petits et grands appareils, photos-vidéo, ordinateurs... » (Olivier Séguret, « Tournage », *Libération*, le 26 juin 2013).

⁴⁹⁵ Jean-Luc Godard, « Rapport d'inactivité. Les mésaventures du Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son », *op. cit.*, p. 249.

⁴⁹⁶ Nous pensons notamment aux deux principaux ouvrages de Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris, Aubier, 1958) et *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble, Millon, 2005) qui interrogent la richesse de significations humaines contenues dans la technique.

⁴⁹⁷ Nous pensons tout particulièrement aux trois tomes de *La Technique et le temps* (t.1, *La Faute d'Épiméthée*, 1994, Paris, Galilée, 1994 ; t.2, *La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996 et t. 3, *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001).

Godard décrit dans son rapport d'*inactivité* au sein de l'école de cinéma, est à l'origine un projet institutionnel et collectif, porté par Jack Lang, alors ministre de la Culture, prévoyant la création d'un vaste studio de montage, à la « périphérie de la Fémis⁴⁹⁸ », comme le souligne ironiquement Godard. Le Centre de recherche cinéma et vidéo Peripheria, pensé comme lieu d'expérimentation et d'apprentissage d'un cinéma ouvert aux nouvelles technologies et à la création de prototypes techniques, associant Miéville et Godard au travail des étudiants de la Fémis, est finalement abandonné. Du rêve d'un « Palais de l'Image⁴⁹⁹ » de 350 mètres carrés, où pratique et pensée du cinéma nouaient une alliance autour de la figure de Godard, ne reste que le nom, conservé par Godard et Miéville pour désigner leur société Peripheria, alors installée à Paris. Cette *factory* godardienne, restée à l'état de projet, proposait d'expérimenter la relation presque physique qu'entretient le créateur avec sa créature filmique, dans un programme éducatif que le cinéaste avait imaginé pour les étudiants de la Fémis :

Possibilité pour l'élève débutant ou en fin de cours de la Fémis de voir et de toucher tout ce qui compose la création cinématographique. [...]

Voir ses droits à la création – mixer dès le début du tournage ou à la fin – et voir aussi ses devoirs – nettoyer et démonter une simple colleuse⁵⁰⁰.

Le projet Peripheria possédait ainsi un « bénéfice culturel, c'est-dire moral⁵⁰¹ », comme le corrige Godard. L'« esthétique de l'avenir⁵⁰² » qu'évoque alors le cinéaste se distingue de la technique servile, qui renonce à l'amour de la fabrication pour s'adonner à la seule rentabilité culturelle. Godard illustre cet anti-modèle de production intensive et industrielle des œuvres avec l'image de l'agriculture intensive des États-Unis, jeu de mots qui met en cause le terme même de « culture » lorsque cette dernière devient l'objet de l'industrie.

C'est dans ce questionnement sur un cinéma embrassant la technicité, et la dépassant pour atteindre une *plus-value morale*, que s'inscrit la première pensée de l'image cinématographique, telle qu'elle se déploie dans les années 1920 et 1930, et que Godard rejoint dans sa propre pratique filmique et sa pensée du film. Le procès qu'intente Godard contre le cinéma actuel repose également sur un enjeu plus large, comme le laisse entendre

⁴⁹⁸ « Fémis/Peripheria, convention du 3 avril 1990 », collection André S. Labarthe, cité dans Antoine de Baecque, *Godard, Biographie, op. cit.*, p. 716.

⁴⁹⁹ « Adieu au ministère de la Culture, au CNC, et à la Fémis, par Peripheria, rapport 1993 », collection André S. Labarthe, cité dans Antoine de Baecque, *Godard, Biographie, op. cit.*, p. 717.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁰² Jean-Luc Godard, « Rapport d'inactivité. Les mésaventures du Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son », *op. cit.*, p. 251.

l'allusion godardienne à la culture intensive qu'incarne symboliquement l'industrie américaine. L'analyse contestataire de Godard ne se réduit pas à la seule question de la technicité d'un art, mais repose principalement sur l'examen et la mise au jour critique des mécanismes marchands de nos sociétés démocratiques et postindustrielles, dont la consommation immobile et narcissique de notre propre reflet est l'un des ferments. Cette dénonciation politique engage un discours qui dépasse et contient tout à la fois le destin du cinéma contemporain, dont la technique s'insère dans une industrie massive de production et de circulation d'objets permettant de consommer et de consumer notre image, mais qui peut également trouver de nouvelles modalités pour contester ce régime économique et sémiotique généralisé.

Précédant les propos du cinéaste, Charles Baudelaire critiquait ainsi violemment la naissance de la photographie, invention dont se serait vite emparée une bourgeoisie servile et abreuvée de simulacres : la photographie, premier signe d'une culture médiatique, tend ainsi un écran-miroir aux spectateurs, « ces nouveaux adorateurs du soleil » qui se « [ruent] comme un seul Narcisse, pour contempler [leur] triviale image sur le métal⁵⁰³. » La référence à Gustave Flaubert et *Madame Bovary*⁵⁰⁴ dans la citation que nous proposons de Godard en ouverture de sous-chapitre est loin d'être un seul argument d'autorité. Une forme similaire et paradoxale de contradiction interne entre élan moderne et contre-modernité réunit les œuvres et les discours éloignés dans le temps de l'écrivain et du cinéaste : défiance à l'égard d'une « organisation rationnelle de l'espace et du temps⁵⁰⁵ » qu'incarnent la technique, lorsqu'elle s'allie à la montée en puissance de l'industrie (Flaubert), et la communication, qui est aussi une industrie reposant sur les nouvelles techniques de l'information et de l'électronique (Godard). Mais encore inquiétude à l'égard du monde issu de l'âge industriel, en proie au déclin des anciens régimes verticaux de sens, et dont Flaubert évoque « la médiocrité [qui] s'infiltré partout » : « Les pierres mêmes deviennent bêtes, et les grandes routes sont stupides. Dussions-nous en périr (et nous y périrons, n'importe), il faut par tous les moyens possibles faire barrage au flot de merde qui nous envahit⁵⁰⁶. » Ce propos virulent n'interdit pourtant pas l'ancrage de l'œuvre flaubertienne dans son propre présent, labile et paradoxal. Norbert Hillaire analyse ainsi le frayage de l'œuvre de Flaubert qui traverse et représente le quotidien saturé par les objets d'une société pré-consumériste et fascinée par

⁵⁰³ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 617.

⁵⁰⁴ « Les Telecom, les sémaphores, c'est né en même temps que la bêtise, que Madame Bovary » (« Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 166).

⁵⁰⁵ Norbert Hillaire, *L'expérience esthétique des lieux*, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁰⁶ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet [29 janvier 1854] », dans *Correspondance*, t. 2, *Juillet 1851-Décembre 1858*, *op. cit.*, p. 517.

les produits que l'industrie génère, que Flaubert réproûve, mais qu'il représente dans une écriture gagnée par le désir de saisie du réel et de ses formes d'apparition.

On connaît également les développements de Jacques Rancière sur Flaubert⁵⁰⁷ pour l'extraire des malentendus qui gouvernent les interprétations idéologiques de son œuvre, souvent contradictoires : d'une part, les lectures réactionnaires qui condamnent Flaubert pour avoir cédé au désordre et à la fièvre symptomatiques de l'époque démocratique, aux comportements d'une société gouvernée par les lois d'un style caractérisé par l'effervescence de la vie ; d'autre part, celles qui rejettent Flaubert dans la catégorie des *antimodernes* et des écrivains qui s'insurgent contre l'émergence de la classe bourgeoise et des nouvelles valeurs qu'elle véhicule. C'est céder au piège d'une interprétation de la littérature – et cela vaut également pour le cinéma et les contradictions internes de l'œuvre de Godard – comme reflet de l'idéologie qui oriente la pensée de son auteur ou comme expression déterminée par les conditions sociales et politiques qui la précèdent. Or la quête de l'absolutisation du style que Rancière identifie dans l'œuvre de Flaubert est aussi un assentiment de l'écrivain devant une formule littéraire auquel le principe démocratique d'égalité est nécessairement corrélé et qui reposerait sur l'*indifférence* : promotion de vies et des choses quelconques ; adresse au lectorat indistinct de l'ère démocratique ; coprésence a-hiérarchique de tous les sujets et tous les motifs du contemporain. Malgré la vision critique d'une démocratie gouvernée par la puissance de standardisation et de répétition de l'industrie qui anime les *antimodernes* dont Flaubert, ce nouveau régime de la lettre en liberté – dont le cinéma semble être l'enfant naturel par le nécessaire compromis qui l'anime avec les techniques industrielles et la démocratisation de l'art – procède donc d'une forme littéraire qui accueille le monde au présent par une écriture autonome, hors du champ du pouvoir politique.

On peut noter que Godard évoque avant cette allusion à la bêtise que met en scène Flaubert, l'industrie horlogère suisse : « Non pas un mouvement de montre d'un petit horloger du Jura mais cent vingt millions de Swatch⁵⁰⁸ ». Le territoire suisse est le lieu d'observation du cinéma de Godard depuis 1977. La Suisse permet au cinéaste de s'isoler de la modernité urbaine telle qu'elle s'étend avec davantage de puissance dans d'autres États. Ainsi le cinéma que produit Godard depuis ce retour à la terre originelle est un cinéma qui laisse une grande part aux prises de vue de lieux naturels, désurbanisés, purs de toute modification humaine. Cet apparent retrait est aussi un enfermement dans un lieu plus

⁵⁰⁷ Dans *La Chair des mots*, Flaubert est présenté par Jacques Rancière comme l'écrivain emblématique de la fonction politique de la littérature (Cf. Jacques Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 193-194).

⁵⁰⁸ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, p. 166.

économique que politique, qui a historiquement échappé aux mouvements révolutionnaires, comme aux combats de la guerre, pour se centrer sur une forme de libéralisme tout à la fois en marge des autres pays européens et exacerbé dans le mouvement de capitaux que la Suisse accueille et génère. C'est depuis ce non-lieu politique, qui offre un paradoxal miroir déformant à l'économie de marché actuelle, que s'élève la voix contestataire de Godard, qui trouve difficilement un refuge absolu parmi les territoires tous compromis avec la modernité.

L'analyse d'Alain Badiou sur le cinéma suisse est particulièrement intéressante à ce stade de notre réflexion. Le cinéma suisse y est présenté comme privé d'une rencontre immédiate avec l'histoire, sans expérience en cours, dans une neutralité qui agit à tout niveau, jusque dans ces échanges monétaires qui semblent ignorer les contraintes étatiques. « Y a-t-il depuis Guillaume Tell, une expérience suisse dont il faille faire le bilan⁵⁰⁹ ? » interroge Badiou, en prêtant cette question à Jean-Luc Godard. Or, cette exception suisse sur le territoire européen n'autorise pas moins – et peut-être même aiguillonne davantage – une mise en question des fausses vérités dans lesquelles s'inscrivent les autres territoires qui en font l'expérience. Lorsque Godard évoque l'industrialisation suisse, c'est pour rappeler la rupture radicale entre l'artisanat qui s'est développé en terre helvète et la passion de l'argent, *medium* absolu des échanges, qui passe par l'industrialisation et le capital qu'elle génère. Or, c'est depuis la Suisse que s'élabore depuis plus de trente ans le cinéma de Godard et son regard critique et politique. *Sauve qui peut (la vie)*, réalisé en 1979, se déroule sur la terre d'enfance de Godard : la descente à vélo de Nathalie Baye, qui ouvre le film, est une traversée des hauteurs du Jura jusqu'aux bords du lac Léman, dans un territoire présenté sous sa forme minérale et végétale et qui intronise Godard en cinéaste vaudois. C'est ainsi que, dans un entretien filmé en 1982⁵¹⁰, Godard évoque les variations de la lumière et du vent du canton de Vaud, qui est pour lui comme « un grand studio de cinéma. » Ce cadre est ce qui cartographie la création du cinéaste, lui-même situé symboliquement dans un entre-deux théorique et critique : « moi, j'ai toujours été entre la France et la Suisse. » Cette hésitation entre des contraires ne relève pas uniquement d'un exercice de style *neutre*, que peut laisser entendre l'image de l'harmonie des opposés que déroule Godard, mais que dément l'évocation railleuse des montres Swatch. Bien au contraire, le cinéma vaudois de Godard prend comme point d'appui la puissance de représentation du réel et de la nature pour amener progressivement le film à son pouvoir critique et politique.

⁵⁰⁹ Alain Badiou, « Suisse. Le cinéma comme interprétation », *Le Perroquet*, le 7 mai 1983, dans *Cinéma, op. cit.*, p. 114.

⁵¹⁰ *Point de rencontre (Meeting point) avec Jean-Luc Godard*, de Manu Bonmariage, Épisode de la série « Un homme, une ville », 1981, Belgique, 56' (TV, RTBF). Le réalisateur détourne une commande sur la ville de Genève et rencontre Godard qui monte *Passion*.

Ainsi, long métrage qui succède à *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* se déroule dans « une région à l'écart et cependant moderne⁵¹¹. » Le tournage, précédé d'une forme de premier exercice « à vide », en vidéo, commence à la fin du mois de novembre en 1981, près de Nyon. Un des lieux principaux du film *Passion* est un immense hangar dans lequel s'élabore le film dans le film. Ce film abîmé dans le film de Godard, à la manière de l'*Odyssée* qui creusait l'interrogation du *Mépris*, repose sur un travail de traduction du langage pictural en langage cinématographique. Un cinéaste polonais, Jerzy, incarné par Jerzy Radziwilowicz reconstitue plusieurs peintures du patrimoine européen, « classique[s] et célèbre[s]⁵¹² » : *La Ronde de nuit* de Rembrandt (1642) ; quatre tableaux de Francisco de Goya, le *Tres de mayo* (1814), *La Maja nue* (1795-1800), *Le Parasol* (1777) et *Charles IV et sa famille* (1800-1801) conservés au Musée du Prado ; *La petite odalisque* (1827) de Jean Auguste Dominique Ingres ; deux tableaux d'Eugène Delacroix, la *Lutte de Jacob avec l'ange* (1861) et l'*Entrée des Croisés dans Constantinople* (1840) ; la *Vierge de l'immaculée conception* (1613) du Greco et les deux représentations du *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717 et 1718) d'Antoine Watteau. En quête de la bonne lumière et de la captation de l'Histoire, Jerzy soulève une série d'interrogations sur la capacité du cinéma à rivaliser avec la lumière de l'art chrétien dans cet ambitieux musée en mouvement qui s'élève sur son plateau de tournage. Que peut le cinéma ? Sa technique peut-elle se hisser au savoir-faire du peintre et retrouver l'élan secret de l'art religieux et de son héritage déchristianisé ?

L'autre sujet du film qui s'élabore au rythme des chefs d'œuvre de l'histoire de l'art et des interruptions du tournage est la guerre sociale que mène Isabelle, licenciée de son usine, contre le propriétaire de l'entreprise. Comme le tournage de Jerzy sans cesse contrarié par la quête d'une lumière idéale, la révolte d'Isabelle lutte avec les failles du langage dans une quête de l'expression juste. Le bégaiement que Godard impose à la diction d'Isabelle Huppert s'inscrit également dans la sensible désynchronisation du son et de l'image de la séquence qui donne à voir et à *més-*entendre la réunion syndicale orchestrée par Isabelle. Si Jerzy refuse de prendre part à la révolution silencieuse ou difficilement audible qu'entame Isabelle, les deux récits se rejoignent dans les relations d'analogie qu'entretiennent les plans du tournage de Jerzy et les reproductions des œuvres avec les scènes où Isabelle apparaît,

⁵¹¹ Jean-Luc Godard, « *Passion*. Introduction à un scénario », dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 486. Rappelons que le film *Passion* est entouré d'un important métadiscours de Godard, dans une forme écrite et illustrée avec « *Passion*. Introduction au scénario » (p. 486-497) que nous citons, livret composé de textes et de reproductions de peintures, de photographies ou d'esquisses. Godard a également réalisé deux essais vidéo, l'un précédant la sortie du film (*Passion, le travail et l'amour. Introduction à un scénario* ou *Troisième état du scénario du film Passion*, 30', vidéo, couleur, 1982), l'autre lui succédant (*Scénario du film Passion*, 1982).

⁵¹² *Ibid.*, p. 492.

que ce soit sous le signe de la révolte, du sommeil ou de la sexualité anale qui unit Isabelle et Jerzy dans une relecture provocatrice de l'immaculée conception que symbolise l'œuvre du Greco – lecture très hétérodoxe du récit saint, qui prépare le tournage de *Je vous salue, Marie* et rejoint notre analyse du montage d'images autour d'Ingrid Bergman, Alfred Hitchcock et des corps suppliciés présentant leur dos offert à la fouille⁵¹³. Un art politique peut-il alors s'élaborer dans ces deux mondes a priori opposés, celui de l'art cinématographique et celui de la lutte prolétaire, celui du « spectacle fictif de l'amour » et celui du « monde réel et du travail⁵¹⁴ » qu'oppose Godard dans son texte de présentation du scénario, alors même que le dénouement du film présente la Pologne comme un nouvel horizon géographique et politique ? Il s'agit des enjeux que doit affronter la Pologne de l'après-Solidarnosc, la Pologne de la loi martiale déclarée par le général Wojciech Jaruzelski le 13 décembre 1981. À partir de ce même film, Alain Badiou pose alors la question de l'engagement esthétique et politique du cinéma de Godard, significative de la « particulière acuité suisse d'un art qui interroge ce qui est possible de transmettre⁵¹⁵. » Badiou dessine la généalogie du questionnement godardien, dont le point de départ est la rivalité entre le cinéma et l'art chrétien et le point d'aboutissement le pouvoir du cinéma dans l'ordre des révolutions de la classe ouvrière. Godard met en scène ce frémissement révolutionnaire dans la scène de la réunion syndicale que nous avons évoquée et fait du personnage d'Isabelle l'incarnation de cette quête égalitaire et contestataire. Badiou analyse ce glissement godardien, de l'esthétique au politique :

Ainsi le Suisse Godard se demande si à l'art chrétien – sa lumière, ses musiques omniprésentes dans le film – ne devrait pas succéder, disons l'art marxiste, soit celui qui a pour condition de possibilité, sinon pour thème, la capacité politique ouvrière⁵¹⁶.

La vocation politique du cinéma de Godard est affirmée selon différents angles (et différentes époques) et nous l'étudierons plus précisément dans les parties suivantes de notre développement. Ce que l'on peut poser avec certitude, c'est que Godard trace continuellement un lien entre révolte politique, monde ouvrier, pouvoir entrepreneurial et industriel, et puissance de l'image cinématographique, qui prend la forme d'un contre-pouvoir face à l'industrie dont elle émane. Ainsi Godard outrepassa non seulement son apparente opposition à la modernité, selon la formule littéraire d'un *antimoderne* épris de modernité

⁵¹³ cf. Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial entièrement conçu et réalisé par Godard, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵¹⁴ Jean-Luc Godard, « *Passion*. Introduction à un scénario », *op. cit.*, p. 490.

⁵¹⁵ Alain Badiou, « Suisse. Le cinéma comme interprétation », *op. cit.*, p. 114.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

comme Flaubert, mais rend également compte du pouvoir de l'image filmique au sein des luttes qui animent le monde du travail. Le cinéaste-peintre-artisan qu'incarne Jerzy, alter-ego de Godard, souffre également de l'oppression d'une création soumise à l'industrie et ses formes d'oppression. Il puise dans l'art chrétien l'idéal auquel il tente d'accéder par le cinéma, malgré les obstacles que dresse le coproducteur maffieux qui le presse de raconter une histoire et lui impose une actrice. Il s'agit donc de dépasser les contraintes même de la production d'un art industriel pour le transformer et lui offrir l'éclat des œuvres du passé et la lumière que guette Jerzy. De révéler par le cinéma « quelque chose d'historique tour à tour profane et religieux⁵¹⁷. »

3.4 LA MYSTIQUE DU CINÉMA ET SON HÉRITAGE (3) : SECRET ET MYSTÈRE DE L'APPAREIL CINÉMATOGRAPHIQUE, VISION DE L'INVISIBLE OU LA « FATALE BEAUTÉ⁵¹⁸ » (GODARD) DU MONTAGE

Élie Faure concluait ainsi au caractère mystique du cinéma dans ce dépassement perpétuel de sa seule nature industrielle, comme la leçon du paragraphe que nous citons le rappelle : « Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l'unité de Dieu⁵¹⁹ ».

3.4.1 Mystère du cinéma dans un univers déchristianisé : restaurer la croyance en sa puissance de vision et de démonstration du monde

Il ne s'agit évidemment pas de faire du cinéma un art chrétien ou catholique. D'une part, l'ensemble du discours de Faure relève davantage d'une influence indirecte du matérialisme historique, où chaque société, dans les relations de production qu'elle instaure, produit des objets – dont l'objet artistique – historiquement et matériellement déterminés. Faure s'est par ailleurs mêlé au mouvement socialiste, ne serait-ce que par les enseignements qu'il donne aux Universités populaires. Néanmoins, son regard est marqué par une profonde originalité et le lexique qu'il utilise dans le passage cité évoque plus généralement une analyse soucieuse de rendre compte de la coïncidence entre les aspects socio-culturels d'une époque et les formes d'art qui lui sont apparentées. La conclusion sur l'élan mystique que le cinéma pourrait réveiller ou dont il se nourrirait, plusieurs siècles après l'élan religieux de la société médiévale, rejoint davantage une conception déchristianisée de la religion. Comme

⁵¹⁷ Jean-Luc Godard, « *Passion*. Introduction à un scénario », *op. cit.*, p. 489.

⁵¹⁸ Titre de l'épisode 2b des *Histoire(s) du cinéma*.

⁵¹⁹ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 64.

le précise Faure lui-même dans « Vocation du cinéma » : « le cinéma est aujourd'hui le plus "catholique" des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme, si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain originel⁵²⁰. » Or, le premier sens de l'adjectif « catholique », celui de sa racine grecque, s'applique à ce qui relève de l'universel, d'une forme d'omniscience, d'un savoir qui embrasserait la totalité et utiliserait tous les moyens dont il dispose. La pensée de Faure se réfère donc à une religiosité élargie, qui permet de tracer le parallèle entre « la foi chrétienne », « la passion révolutionnaire » et « la soif de l'au-delà⁵²¹ ». Le cinéma opère alors dans le champ spirituel sur deux plans : (1) Tout d'abord, le cinéma aurait vocation à ranimer un *sentiment spirituel* par la *communion* de la foule devant les images qu'il propose, (2) puis, il y aurait dans la nature même du cinéma une *puissance de monstration totalisante* du monde.

(1) Le premier aspect relève davantage de la fonction politique du cinéma, très présente dans « Introduction à une mystique du cinéma », dont la première partie se clôt sur l'évocation du « pressentiment constructif que les peuples commencent à éprouver en commun⁵²². » C'est certainement ce qui motive la « rencontre » de Gilles Deleuze et d'Élie Faure, le premier, lecteur du second, dans *L'image-temps*. La question de la croyance est ravivée par le cinéma – et notamment par le cinéma de Godard qui fait figure d'« intercesseur privilégié⁵²³ » pour la pensée de l'image développée par Deleuze. Le cinéma permet de restaurer notre relation au monde, non plus uniquement suivant la nécessaire insubordination politique à l'égard d'un pouvoir qui use de l'image mouvante, ce qui est la thèse de Faure, mais selon la dimension presque vitaliste d'une créance et d'un amour retrouvés pour un monde pourtant ébranlé par les images mêmes qui nous l'ont fait perdre et qui nous ont coupés de l'observation immédiate de ce qui nous environne.

(2) Le second aspect que retient Deleuze dans sa lecture d'Élie Faure est l'intuition d'un art qui ne se réduit pas au simple instrument mécanique de reproduction des images mais relève bien d'une « *conquête* de l'audio-visuel⁵²⁴ » affermie par le cinéma, selon la dissonance de l'image et du son, du visible et de l'énonçable et la puissance du mouvement comme saisie synthétique du réel et de l'irréel. Le cinéma serait une forme artistique en mesure de révéler, derrière les apparences, l'invisible, « grâce à sa faculté de reproduire des

⁵²⁰ Élie Faure, « Vocation du cinéma », *op. cit.*, p. 89.

⁵²¹ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *op. cit.*, p. 64.

⁵²² *Ibid.*, p. 67.

⁵²³ Réda Bensmaïa analyse la filiation de pensée entre Gilles Deleuze et Élie Faure. Elle rappelle également « l'"intercesseur" privilégié qu'a été Jean-Luc Godard pour [Deleuze] dans les livres sur la théorie du cinéma » (« *Cinéplastique(s)*. Gilles Deleuze lecteur d'Élie Faure », dans Pierre Taminioux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 15).

⁵²⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 330.

passages lumineux ou formels trop subtils pour être saisis directement par l'œil humain⁵²⁵ ».

Faure poursuit :

Tout un monde d'harmonies encore ignorées peut être, pour le cerveau dont il est l'intermédiaire, le point de départ de la découverte de relations inconnues entre les objets, par suite une source inépuisable d'images et d'idées nouvelles pour l'imagination et le lyrisme aux aguets⁵²⁶.

Cette conquête de l'invisible ou de l'au-delà du *champ filmique* va prendre une place croissante dans la cinématographie de Godard et trouve sa source dans cette lecture du cinéma, empreinte d'une spiritualité certaine, celle-là même que Jean Epstein devine dans le gros plan qui est « l'âme du cinéma⁵²⁷ » et qu'il rappelle dans une lettre funèbre adressée à Riciotto Canudo :

Le premier, je crois, vous avez senti que le cinéma unit tous les règnes de la nature en un seul, celui de la plus grande vie. Il met du dieu partout. Devant moi, à Nancy, une salle de trois cents personnes gémit à voix haute en voyant à l'écran un grain de blé germer. Soudain apparut, le vrai visage de la vie et de la mort, celui de l'affreux amour arrache de tels cris religieux. Quelles églises, si nous en savions construire, devraient abriter ce spectacle où la vie est révélée⁵²⁸.

Le titre du texte de Godard, « La paroisse morte », renoue donc avec cette préscience d'un cinéma spirituel, qui a vocation à révéler la part du sacré tapie sous les apparences, parce qu'il est avant tout une expression sensible des idées. Nous reviendrons sur ce qu'engage une pensée de l'image par l'image, au centre des questionnements actuels et de la filmographie de Godard depuis les années 1990. Ce qui nous intéresse pour l'instant est ce renouveau spiritualiste qui s'infiltré dans la langue et le cinéma de Godard, comme un « retour à un enracinement plus ou moins fantasmé de l'art dans une tradition religieuse ou de l'esprit⁵²⁹ » et qui noue des relations étroites entre image cinématographique, histoire de la pensée et puissance testimoniale d'un cinéma qui se définit par son historicité intrinsèque.

⁵²⁵ Élie Faure, « Vocation du cinéma », *op. cit.*, p. 91-92.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁵²⁷ « Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. [...] Le gros plan est l'âme du cinéma » (Jean Epstein, « Bonjour cinéma », 1921, dans *Ecrits sur le cinéma*, t. 1, 1921-1953, Paris, Seghers, 1974, p. 93).

⁵²⁸ Jean Epstein, « Le Cinématographe vu de l'Etna », 1926, dans *Ecrits sur le cinéma*, t. 1, 1921-1953, *op. cit.*, p. 133. Sur la tradition ésotérique du cinéma, nous renvoyons au texte de Yann Calvet, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme* (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin) (Paris, L'Harmattan, 2003).

⁵²⁹ Jacques Rancière, « Jean-Luc Godard. La religion de l'art », Propos recueillis par Jean-Max Méjean, dans René Prédal (dir.), *Où en est le God-art ?*, *CinémAction*, *op. cit.*, p. 111.

Cette pensée repose sur l'idée d'un mystère qui s'opère dans la relation entre l'art et la technique. Comme le développe Jacques Rancière dans une analyse des relations que le cinéma entretient avec l'historicité, le cinéma procède de

... l'idée d'une technique qui n'est pas seulement de la technique, mais un mode spécifique du sensible, le mode d'une matière arrachée à la solidité et à l'instrumentalité des choses, rendue propre au séjour de la communauté humaine⁵³⁰.

Cette réflexion est riche de perspectives : elle noue une relation entre l'art et la technique, qui produit non seulement une forme nouvelle, démocratique et collective – collective également au sens de ce qui rassemble impartialement, le signifiant comme l'a-signifiant, dans une forme de démocratie des images que seul le cinéma pouvait ou peut incarner aussi parfaitement – mais qui établit aussi le rapport complexe que le cinéma entretient avec sa propre historicité, sa place dans l'histoire des arts, comme son imbrication savante dans la pensée de l'histoire aujourd'hui. Cette relation fondamentale que le cinéma entretient avec l'histoire explique en grande partie le discours sur la mort du cinéma, qui est *a priori* celui de Godard, et qui est *essentiellement* une pensée des mutations historiques du cinéma, forme artistique la plus adaptée à l'humanité du XXe siècle – humanité qui ne serait plus soumise à l'histoire, mais qui en dévient actrice pensante et agissante, et dont le nouveau donné serait le désir de transformation de sa propre histoire dans une exigence de plus en plus aiguë à l'égard de la technique qui vient à la fois servir et modifier son mode de perception sensible et intelligible du monde. Cette forme artistique connaît une pleine métamorphose dans le siècle présent, mais ne peut être comprise, sans la saisie de sa propre histoire.

À ce stade de notre réflexion, c'est le mystère d'une technique qui produit un art qui tend vers un au-delà dont semble témoigner « La paroisse morte » et dont Godard énonce la disparition depuis les années 1980 et 1990. La mort du cinéma contenue dans le titre de « La paroisse morte » est une défaite du destin du cinéma qui était un art de la vision, comme l'illustre la parabole godardienne que nous avons évoquée et qui narrait la préhistoire des appareils de projection. Or, le cinéma, nous dit Godard, aurait engendré son envers, l'aveuglement. « L'histoire de la vision que le cinéma, qui montre les choses, a développée et l'histoire de l'aveuglement qu'il a engendré⁵³¹ » sont au cœur des *Histoire(s) du cinéma* qui dénoncent l'inactualité du cinéma dont le propre serait une promesse de résurrection de

⁵³⁰ Jacques Rancière, « L'Historicité du cinéma », *op. cit.*, p. 46.

⁵³¹ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 165.

l'image sous la forme du mystère. Non pas une énigme, comme l'explique Luc Vancheri dans son analyse de l'image godardienne, mais « une parole fermée » :

Une parole peu susceptible de s'ouvrir, et pour tout dire démesurément recluse. Elle doit être comprise comme telle, affirmée dans la nudité de l'événement qu'elle rapporte. *L'image viendra au temps de la résurrection*, prêche l'apôtre. Événement absolument incommensurable, définitivement inaccessible, et cependant expressément requis comme un pli dans la pensée de l'histoire, aussi bien que dans l'histoire de la pensée. Comment entendre la parole de Paul ? Au plus simple, comme le retour du corps glorieux lavé de sa première faute. [...] Godard, lui, passe de l'annonce à la louange. *Oh ! Temps de la résurrection*, est un texte désormais forçant une description d'images [...]. Godard élève l'image à la puissance de son mystère⁵³².

Ce mystère est également celui du Salut, incarné par le Christ, et repose donc sur la foi elle-même. Godard mêle la référence paulienne à d'autres figures, mythes et dogmes de la résurrection, que ce soit l'image de la lanterne magique qui fait naître des formes évanescences ou le mythe orphique qui désigne l'idée même d'un retour à la vie, qui est aussi rencontre avec la mort par la seule force du chant. C'est ainsi qu'il confesse l'importance de cette thématique de la résurrection, déchristianisée et devenue propriété du cinéma :

Je ne suis pas chrétien mais quand je lis dans Saint Paul que l'image viendra au temps de la résurrection... eh bien après trente ans de montage, je commence à comprendre. Pour moi, le montage est la résurrection de la vie. Le tournage n'est pas cette période de résurrection, car pour qu'il y ait renaissance, il faut qu'il y ait sacrifice et mort...[...] C'est ce sentiment d'utopie, de résurrection possible, que je trouve dans le montage, qui fait que si je suis seul, c'est dommage, mais c'est supportable⁵³³.

Godard use des figures qui symbolisent l'intermédiaire entre le mort et le vivant, pour révéler le pouvoir à l'œuvre dans le cinéma, pouvoir abandonné, celui d'un art salutaire qui pouvait révéler l'invisible. Cette vision rédemptrice du cinéma se loge dans la célèbre formule « ni un art, ni une technique, un mystère », qui s'inscrit pleinement dans l'ancienne créance en une union secrète de la machine et de l'homme, la première transcendant sa matérialité pour instaurer un nouveau dialogue avec l'humanité, comme Élie Faure le rappelle. Cette idée convoque aussi celle la spiritualité *naturelle* du cinéma, comme sa dimension ontologique,

⁵³² Luc Vancheri, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », *Où va le cinéma ?*, Cinergon, n°15, 2003, p. 108-109.

⁵³³ Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », Extrait de la conférence de presse de Jean-Luc Godard à la Fémis le 26 avril 1989, transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 246.

et dépasse cette seule utopie de la technique et de l'homme convolant dans un XXe siècle fantasmé durant tout le siècle qui l'a précédé et enfanté. L'évocation du « mystère du cinéma » ouvre une pensée godardienne de l'éthique de la forme cinématographique, qui se nourrit du lexique théologique, avec le souhait de réparer ou de racheter un art qui aurait perdu en dignité, dont la vocation était de donner à voir l'invisibilité sur laquelle repose toute *projection*, qu'elle soit filmique ou politique.

3.4.2 La fatale beauté du montage : tendre à la vision de l'invisible au risque de la disparition de l'image

« Ni un art, ni une technique, un mystère » : cette définition, qui sonne donc comme un slogan, est reprise à l'écran, dans le chapitre 2b des *Histoire(s)*, avec la répétition du mot « mystère », dans un travail de superposition de la graphie du texte avec le montage de plans. Les images à l'écran donnent à voir une mise à nu et une mise à mort cinématiques : le cinéma matérialisé par la bobine du banc de montage qui alterne dans cette séquence avec le plan du visage terrifié de Fay Wray dans le film *King Kong* réalisé en 1933 et la fameuse scène de Hedy Lamarr, entièrement dénudée, jouant un orgasme dans *Extase* de Gustave Machaty, film réalisé la même année. Le travail de surimpression fait se rejoindre les deux actrices, par la coïncidence du calendrier, ou de l'histoire, dans une seule figure, sous l'emprise de passions contrastées, la terreur et la jouissance. Ce Janus féminin évoque le lieu commun du couple Eros/Thanatos, de l'ambivalence de la mort et de son expérimentation dans le plaisir. Il s'incarne aussi dans un corps qui échappe à la relation de contrariété entre la mort et la vie, celui du supplice ou de la passion christique, qui est un au-delà (une synthèse ?) de ces deux états contraires.

Godard interroge dans cette séquence la frontière toujours vulnérable entre le visible et la vision, transgressée par « la bataille du sang et de l'argent ». Le cinéaste donne à voir en contrepoint ce qu'a été la faiblesse de la fiction lorsqu'elle était gouvernée par les lois de la vraisemblance et de la bienséance dont le cinéma pouvait se délivrer. Dans sa démonstration par le montage, Godard s'affranchit pleinement des lois qui gouvernent l'illusion du récit pour redonner au cinéma sa puissance de vision : la souffrance et la jouissance sont des états-frontières réversibles dont le cinéaste nous offre une expérience simultanée avec les figures de Fay Wray et de Hedy Lamarr. Le mystère du cinéma, peut-être transformé avec une certaine facilité dans cette séquence en *mystère féminin*, est celui qui se joue dans les états limites du corps et l'épreuve de la disparition, que cette dernière s'expérimente dans la peur ou dans le plaisir, tous deux révélés à l'écran. Ce montage

synthétise l'ambivalence du titre même du sous-chapitre des *Histoire(s)*, « Fatale beauté », dont dépend cette séquence et qui interroge la mort réfugiée dans la quête de la beauté, incarnée à Hollywood par les actrices, vedettes d'un cinéma qui puise dans la séduction des apparences, et que Godard nous présente comme éternellement en danger de mort, aux portes des Enfers, qu'elles chutent ou qu'elles meurent.

Godard rejoint ici l'imaginaire funèbre d'un Warhol dont les sérigraphies des vedettes de cinéma révélait la part sombre de la célébrité, tout en la défiant par un art qui augmentait la puissance de médiatisation de la vedette. Nathalie Heinich propose ainsi une mise en critique de *la consommation de la célébrité*, avec le souci de rendre compte d'une économie spécifique, principalement médiatique, de la consommation d'un bien immatériel, la *célébrité*, « la gloire des personnages⁵³⁴ », qui nourrit le culte de la vedette. Heinich rappelle les conséquences de l'invention de la photographie, de son usage à grande échelle et des autres techniques de reproduction des traits et de la voix, en ce qu'elles modifient notre relation au visage à l'ère d'une reproductibilité technique indéfinie. Or l'ampleur du phénomène est particulièrement significative pour la figure de l'artiste-interprète, qu'il soit acteur de cinéma ou chanteur, même si elle est loin d'être exclusive dans « une spectaculaire démocratisation de l'accès la célébrité médiatique⁵³⁵. » Heinich axe sa réflexion sur une prise en compte des différentes formes de consommation de la présence médiatique et immédiate de la célébrité, en rappelant la limite du discours critique sur cette consommation imaginaire. La mise au ban de la passion du vedettariat repose sur un discours de subordination du « peuple » par l'élite, nourrie conjointement par « le droit, la morale, la politique et le souci des écarts hiérarchiques » qui édifient « les digues d'une condamnation, par le monde savant, de pratiques perçues comme essentiellement populaires, iconophiles et idolâtres⁵³⁶. »

Godard s'inscrit pour une grande part dans la lignée de ce discours ambivalent, dont Heinich rappelle l'ambiguïté politique, qui met en cause l'aliénation culturelle du regard de l'individu-consommateur et trouve sa source dans la pensée développée par l'École de Francfort. Godard emprunte dans l'extrait des *Histoire(s)* que nous évoquons une autre voie : mettre en récit, par le jeu des images, la mise à mort de l'être par la surexposition de son image - *exécution* dissimulée sous les images warholiennes, promouvant certes l'accession au fameux « quart d'heure de célébrité », mais *épuisant* également la présence des *vedettes* sérigraphiées, généralement portraiturées par Warhol dans les moments médiatisés de leur mort ou de leur maladie. La disparition du *visage* et de ses traits déborde largement la seule

⁵³⁴ Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *op. cit.*, p. 254.

⁵³⁵ Nathalie Heinich, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, vol. 61, n°1, 2011, p. 110.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 119.

question de la démocratisation d'un accès aux multiples regards que promet et promeut la « culture de la célébrité⁵³⁷ ». La disparition du visage de l'autre rejoint l'oubli qui *travaille* la mémoire cinématographique. La pellicule cinématographique rejoint l'expérience mystique – et médiatique – de la présence, dans des termes religieux ou sacrés, qui fondent une cinématographie de l'attente et de la ressuscitation, mais surtout une possibilité de retour à la souveraineté de l'être, hors du territoire religieux.

En ouverture de la surimpression des plans de Fay Wray et de Hedy Lamarr, Julie Delpy et Jean-Luc Godard dialoguent en voix off sur la mort de l'image excédée par le discours, « comme si on avait supprimé la perspective » du plan pour lui préférer une parole qui le recouvre. Godard met alors en procès la « caméra-stylo », notion inventée par Alexandre Astruc, qui mettrait fin, selon le cinéaste de la Nouvelle Vague, au court règne de l'image, alors ensevelie sous les décombres du commentaire et du discours, comme le précise Godard dans cette image significative : « la caméra tombe sous la guillotine du sens. » La machine de vision devient une machine discursive⁵³⁸. C'est alors que Godard interpelle l'Albertine disparue de Marcel Proust⁵³⁹ dont le souvenir s'élève sous la forme paradoxale de la disparition. Le souvenir invoque une présence qui dans son caractère ineffable fait surgir la mémoire elle-même, comme activité créatrice, et le Temps, pure durée, sur lequel elle se déroule et s'édifie : « tout à coup c'est Albertine qui disparaît et c'est le temps qui est retrouvé. » Cette incantation ravive la part de mystère d'une forme fantomatique, incarnée par les deux actrices des plans précédemment analysés, qui simulent la mort, la « petite mort » du plaisir comme celle projetée sur un monstre cinématographique, le singe géant de King Kong, figure qui ouvre le cortège des monstres du cinéma dont Deleuze note la permanente présence : automates, morts-vivants, monstres et créatures inquiétantes viennent peupler de leur présence un art cinématographique qui interroge la nature humaine depuis l'œil mécanique de la caméra⁵⁴⁰.

Godard prend alors la posture de l'historien, appliquant à ce montage la règle de la coïncidence chronologique de deux films réalisés la même année. Cette esthétique du choc

⁵³⁷ *Ibid.*, p.105.

⁵³⁸ Précisons cependant que la lecture de Godard repose selon nous sur un contre-sens de la conception exigeante du cinéma que développe Alexandre Astruc. Loin d'en appeler au discours ou au commentaire, Astruc invite les cinéastes à une pratique de la pensée par la seule puissance des images en mouvement. Dans une certaine mesure, il précède la pratique et la pensée du cinéma de Jean-Luc Godard.

⁵³⁹ *Albertine disparue*, originellement intitulée *La Fugitive*, est le titre du sixième volume du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, paru de manière posthume en 1925.

⁵⁴⁰ Gilles Deleuze analyse ainsi le cortège des figures machiniques qui hantent le cinéma expressionniste allemand : « Mais dès le début du cinéma, les automates et toutes leurs variétés envahissent l'image cinématographique. Sous quelle forme ? sous la forme de l'expressionnisme allemand, les golems, les somnambules, les automates vivants, les zombies deviennent les personnages clés de ce nouvel art » (« Cinéma/Pensée », cours du 30 octobre 1984 à l'Université de Vincennes, *La voix de Gilles Deleuze*, [En ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6, *consulté le 28 février 2018).

et de l'incongruité est selon Godard – et Deleuze – la propriété du montage cinématographique et le légitime comme exercice de la pensée. Se rejoue l'art du montage au service de l'art historique qui englobe toutes les sciences, même la biologie. Ici, Godard s'adresse à son compagnon d'armes, Serge Daney :

Si tu dis que Copernic, vers 1540, a amené cette idée que le Soleil a cessé de tourner autour de la Terre. Et si tu dis qu'à quelques années près, Vésale a publié *De corporis humanis fabrica*, où on voit l'intérieur du corps humain, le squelette, les écorchés. Bon, tu as Copernic dans un bouquin et dans un autre, tu as Vésale... Et puis quatre cents ans plus tard, tu as François Jacob qui dit : « La même année Copernic et Vésale... » Eh bien, là, il ne fait pas de la biologie, Jacob : il fait du cinéma⁵⁴¹.

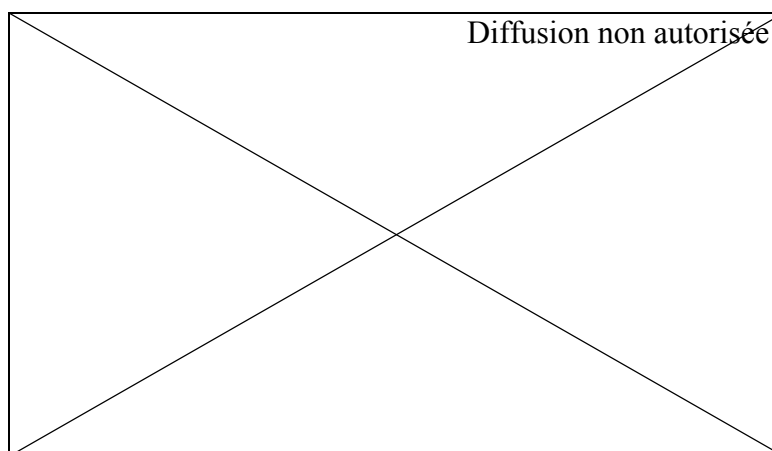
La coïncidence des calendriers fait surgir le sens, cette troisième image qui s'édifie dans la durée intrinsèque du montage et la triple temporalité de l'image : « présent, futur et passé⁵⁴². » Copernic et Vésale se rejoignent sous la plume du biologiste François Jacob, élevé par Godard au rang d'historien. L'un a fait progresser la connaissance du dehors, de ce qui dépasse l'homme dans sa corporéité, l'autre a procédé inversement, en donnant à voir l'intériorité, ce qui construit l'homme dans son humanité corporelle. Mais tous deux donnent à voir ce qui n'est pas visible à l'œil nu, ils ont révélé l'invisible du visible, ont fait comprendre ce qui se joue au-delà du regard *humain trop humain*. L'histoire engendre une vision et le cinéma devient opérateur historique et opérateur artistique de tout ce qui échappe à la vue.

C'est sur ces différents aspects d'un cinéma contrarié, entre technique et artisanat, part spirituelle et part mécanique, création isolée et création collégiale, puissance de subversion politique et puissance de vision et d'imagination, que les œuvres de Godard depuis les années 1990 s'établissent. A la suite de l'achèvement provisoire des *Histoire(s) du cinéma*, Godard tire les leçons des morts successives du cinéma tel qu'il se présentait dans son histoire primitive et classique, comme des échecs des promesses qu'il contenait et qui avaient produit une réflexion sur sa puissance dans les années 1920 et 1930, quand les théoriciens prennent la mesure du tournant de la modernité et de ses ambivalences. Les *Histoire(s) du cinéma* sont donc un vaste laboratoire dans lequel Godard expérimente plusieurs formes de montage, noue des analogies entre les différents régimes d'image et interroge la mission d'un cinéma qui ne peut renaître que s'il est réconcilié avec sa nature première et les nouveaux enjeux qui le gouvernent.

⁵⁴¹ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁴² « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 10.

Conclusion de la partie 1



Photogramme 7

Extrait d'*Allemagne 90 neuf zéro* (1991) de Jean-Luc Godard
[*La Vague* (1870) de Gustave Courbet à l'Alte Nationalgalerie de Berlin]

Quand Serge Daney évoque la génération de la Nouvelle Vague auprès de Jean-Luc Godard, « peut-être la seule génération qui s'est trouvée à la fois au milieu du siècle et du cinéma⁵⁴³ », il justifie l'entreprise godardienne des *Histoire(s) du cinéma* par la coïncidence symbolique entre le moi de l'écrivain et le temps de l'Histoire, celui qui fondait les *Mémoires d'outre-tombe*⁵⁴⁴. De cette rencontre entre deux temps naît une attitude proche des auteurs nés dans les premières années du XIX^e siècle, marquée par ce sentiment de ne pas appartenir au présent et de vivre la rêverie d'un temps passé qui ressurgit sous sa forme mythique. Il y a un Godard, lecteur lettré et classique, introduit aux écrivains qui forgeront la littérature du début du XX^e siècle, Valéry, Gide, Giraudoux, mais également connaisseur d'une histoire de l'art qui nourrit ses premiers textes de critique. Ces nourritures artistiques, sous l'égide de son grand-père Julien Monod, ayant consacré une pièce de son appartement baptisé le *valerianum* aux œuvres du poète Valéry avec lequel il noue un lien d'amitié et d'admiration, forgent un héritage classique de Godard mais également un goût pour une littérature en

⁵⁴³ « Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁴⁴ « Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue » (François-René de Chateaubriand, « Préface testamentaire », *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, *op. cit.*, p. 1046).

conflit avec l'idée de décadence et donc consciente de l'imminence de la fin d'un monde. La formule oxymorique de Godard, « Hélas, en avant !⁵⁴⁵ », à la fois constat d'échec et élan dirigé vers l'avenir, synthétise parfaitement le double discours godardien, entre lamentation funèbre et conception d'un cinéma comme éternel *projet*, dont le cinéaste serait l'un des rédempteurs.

C'est ainsi que Norbert Hillaire, dans un texte portant sur les relations entre mode et modernité, *notions* emportées dans une même labilité conceptuelle et dans une ronde de définitions qui procèdent souvent par défaut, resitue la modernité dans un entre-deux, entre « un temps ou un âge que l'on pourrait qualifier de classique-moderne en amont, et autre un âge, qui commence avec l'affirmation de la modernité elle-même, que l'on pourrait qualifier de moderne-postmoderne⁵⁴⁶. » La modernité opère ainsi un aller-retour incessant qui offre une dimension au présent lui-même, à l'actuel, dans sa toute-puissance de virtualité et d'instabilité :

Mais cette ligne est une ligne brisée, qui semble s'échouer sur les récifs d'un présent insaisissable auquel l'art des avant-gardes tente désespérément de s'arrimer, et qui l'attirent littéralement comme un aimant, appels à la présentification du temps et de l'espace qui se résolvent, ou plutôt se « synthétisent » aujourd'hui dans ces nouveaux régimes de temporalité – ou ces nouveaux modes d'écrasement du temps que sont les le direct, le *live*, le temps réel, cette impossible coalescence du présent, du passé et du futur promises par les fantasmes de la fin de l'histoire et les jeux de l'actuel et du virtuel⁵⁴⁷.

L'inactualité de Godard, paradoxe de sa persistance à proposer des œuvres filmiques qui font problème et tendent un miroir ironique au présent, est porteuse de sens et nous soumet une réflexion sur ce *lieu* du contemporain qui se saisit dans l'équivocité temporelle de pratiques esthétiques. Le terme même de « Nouvelle Vague », inventé par Françoise Giroud pour désigner la génération de la jeunesse des années 1950, dont elle brosse le portrait sociologique dans *L'Express* en 1957⁵⁴⁸, et qui l'emportera pour désigner les nouveaux réalisateurs de films qui bouleversent le paysage cinématographique en France, à la fin des années 1950, dit cette instabilité du temps présent et le désir *moderne* – qui continue d'opérer dans la postmodernité – de se tenir sur la crête métaphorique, l'« arrête

⁵⁴⁵ Cette formule conclut le discours de Godard à l'occasion de la réception du prix Adorno. Elle est attribuée à Daniel Cohn-Bendit ou « Danny le Rouge » (Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 405).

⁵⁴⁶ Norbert Hillaire, *L'Expérience esthétique des lieux*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Françoise Giroud, « La nouvelle vague arrive ! », *L'Express*, 3 octobre 1957.

fuyante⁵⁴⁹ », du temps présent. Hillaire poursuit sa réflexion sur la *mode* qui tend un miroir aux problématiques de la modernité : « la vague, et plus encore la crête qui la tire en avant d'elle-même, est sans doute l'image la plus appropriée pour désigner les rapports de la mode et de l'histoire à l'âge moderne⁵⁵⁰. » Non seulement la vague est l'un des motifs de la peinture du paysage au XIXe siècle, nouant une relation d'appartenance entre romantisme et réalisme, mais « mieux que nulle autre, [elle] aura servi (avec le terme si proche de *vogue*, lui aussi tiré du lexique de la mer) à désigner les phénomènes de mode, comme en témoigne l'exemple de la *nouvelle vague* au cinéma⁵⁵¹ » et donc à incarner presque littéralement les temporalités multiples qui se logent dans l'œuvre d'art, comme dans les temps modernes.

Godard marche sur ce fil d'une temporalité en partie indexée au passé, aimantée par une forme de nostalgie des formes antérieures, tout en expérimentant les différents statuts de l'image contemporaine dans un désir de geste nouveau et radical. Le jeu volontaire du cinéaste de la Nouvelle Vague, qui repose sur une double contradiction, celle d'une image cinématographique en « crise » et celle même du rapport complexe que ses propres œuvres entretiennent avec leur réception, illustre une inactualité qui est un jeu constant avec le présent et l'avenir, au sens de ce qui advient de l'œuvre elle-même comme nouveau paradigme créatif. En ce sens, c'est non seulement la puissance d'analogie du cinéma, dans la fraternité des métaphores, l'ancrage postromantique de Godard, mais presque la puissance mystagogique du cinéma, dont le « petit Jean-Luc⁵⁵² », serait la figure messianique en charge de réparer le cinéma.

⁵⁴⁹ Norbert Hillaire, *L'Expérience esthétique des lieux*, *loc. cit.*

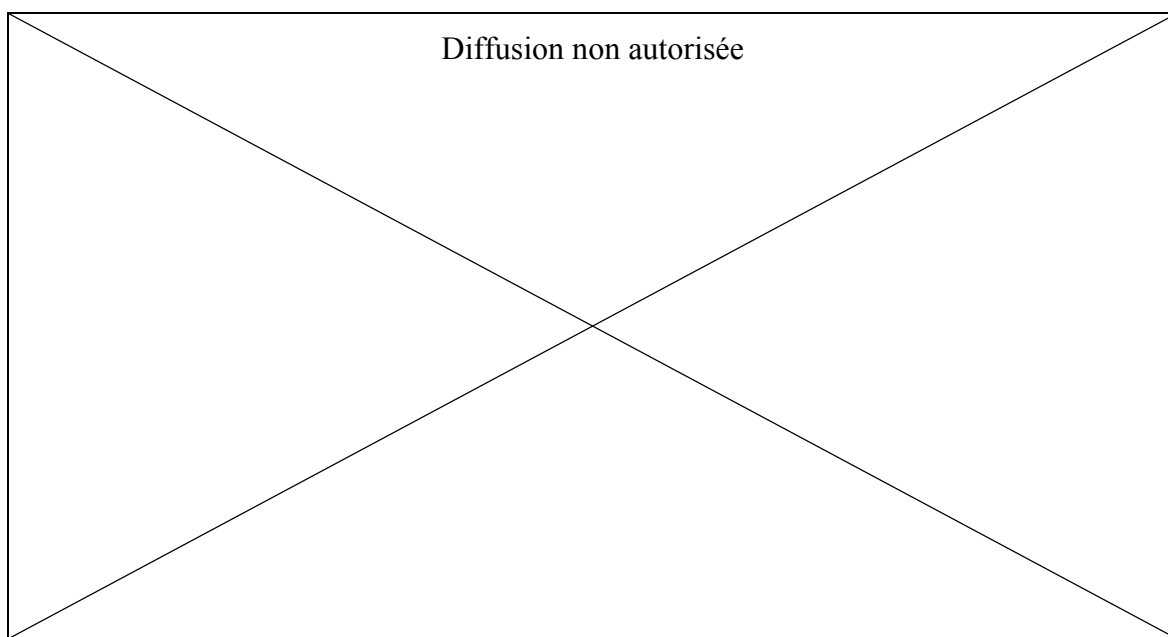
⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *loc. cit.*

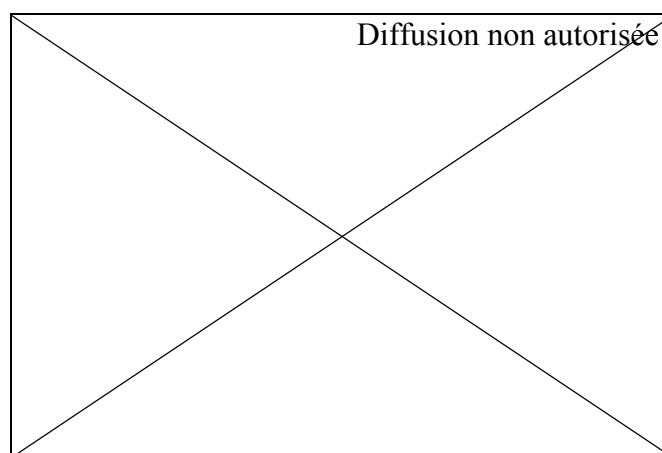
PARTIE 2.

MUTATIONS AUDIOVISUELLES : REDÉFINITION DES ENJEUX DU CINÉMA ET TRANSGRESSIONS CONTEMPORAINES



Photogramme 8
Extrait de *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard

Introduction à la partie 2



Photogramme 9

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

Godard au début des années 1990 propose une politique de l'œuvre et une œuvre politique selon les principes d'une *éthique de la forme* qui embrasse les images contemporaines qui font pièce au cinéma. Cette seconde partie trace un premier trajet qui va de l'esthétique filmique, héritière du premier romantisme et des avant-gardes de la Modernité, qui met à l'épreuve les frontières du cinéma, à une politique des formes qui engagent une œuvre cinématographique conçue comme un projet éthique. Le chemin inverse, celui qui prend appui sur la primauté du politique et de l'histoire pour aboutir à l'esthétique révolutionnée qu'engendre la lutte d'un artiste engagé dans les questionnements des formes visuelles du XXI^e siècle, sera emprunté dans la troisième partie de cette thèse. Notre étude de la poétique et de la politique des formes godardiennes dans cette seconde partie s'appuie sur le discours de Francfort et sur des œuvres clés du cinéma *contemporain* de Godard auxquelles ouvrent *les Histoire(s) du cinéma*.

Le discours de Francfort, publié sous le titre « À propos de cinéma et d'histoire⁵⁵³ », est un texte particulièrement évocateur de la pensée de Godard sur le déclin du cinéma et sa survie. Il s'agit du discours du cinéaste lors de l'attribution qui lui a été faite du prix Adorno, le 17 septembre 1995 à Francfort-sur-le-Main. Godard accepte de se rendre en Allemagne pour recevoir le prix qui lui est décerné. Il ne tient donc pas une posture dissidente, celle qu'il compose fréquemment lors de remises de prix, et s'adresse à un monde autre que celui

⁵⁵³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401-405.

des circuits de distribution commerciaux des films ou des festivals dont il dénonce la compromission avec l'industrie cinématographique. Il s'agit en effet du prestigieux prix allemand, créé en 1977 par l'Université Johann Wolfgang Goethe où Theodor W. Adorno a enseigné pendant près de vingt ans, décerné par la ville de Francfort tous les trois ans à une contribution exceptionnelle dans le domaine de la création artistique et philosophique. Ce prix intronise un Godard philosophe au talent comparable au philosophe allemand et récompense le cinéaste pour « la maîtrise souveraine de sa matière artistique et sa réflexion théorique infatigable sur le genre cinématographique⁵⁵⁴ ». À cette occasion, Godard présente une réflexion synthétique sur l'idée même de cinéma, sa mort éventuelle, son *devoir-être* et éclaire ainsi la dialectique qui sous-tend ses créations passées et à venir. Le cinéaste pose ainsi, dans un double mouvement autoréflexif et programmatique, les fondements de son acte créatif.

Ce propos est par ailleurs comme un abrégé des autres discours, films, textes et entretiens qui lui sont contemporains ou qui l'ont précédé *essentiellement* : le long métrage *Allemagne 90 neuf zéro* – le discours de Godard à Francfort est également l'occasion pour le cinéaste de rappeler la culture germanophile qui est la sienne – ; l'œuvre-somme, *Histoire(s) du cinéma*, et tout particulièrement l'entretien filmé avec Serge Daney, réalisé en 1988, dans lequel Godard, , comme il précise dans l'introduction de son propos⁵⁵⁵, puise plusieurs des images qui émaillent son discours allemand et qu'il cite abondamment dans l'épisode 2a⁵⁵⁶ alors achevé ; *JLG/JLG - Autoportrait de décembre* long métrage sorti en salle en mars de la même année, dans lequel le cinéaste présente un autoportrait qu'il situe dans le dernier mois de l'année et qui procède d'un regard endeuillé ; enfin, et c'est peut-être fondamental, la Bosnie-Herzégovine, dont le massacre de Srebrenica se déroule durant l'été de la même année et à laquelle Godard a dédié son court métrage, *Je vous salue Sarajevo*, en 1993.

Les longs et courts métrages générés par les *Histoire(s)* forment le corpus filmique principal de cette seconde partie de notre thèse, qui engage également une remontée généalogique vers des œuvres antérieures qui anticipent les formes actuelles du cinéma godardien. Les discours, entretiens, conférences de presse et créations textuelles de Godard y sont également sollicités et engagent depuis les années 1990 une redéfinition de l'objet

⁵⁵⁴ Propos du jury cité dans le journal *Libération*, le 31 mai 1995.

⁵⁵⁵ Godard introduit son propos avec cette précaution oratoire : « Les phrases qui suivent ont déjà été dites, il y a plusieurs années, lors d'une conversation avec monsieur Serge Daney, à l'occasion des premiers travaux relatifs à l'"introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie" » (« À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401).

⁵⁵⁶ Les sous-chapitres 2a et 2b des *Histoire(s) du cinéma* sont réalisés entre 1993 et 1994.

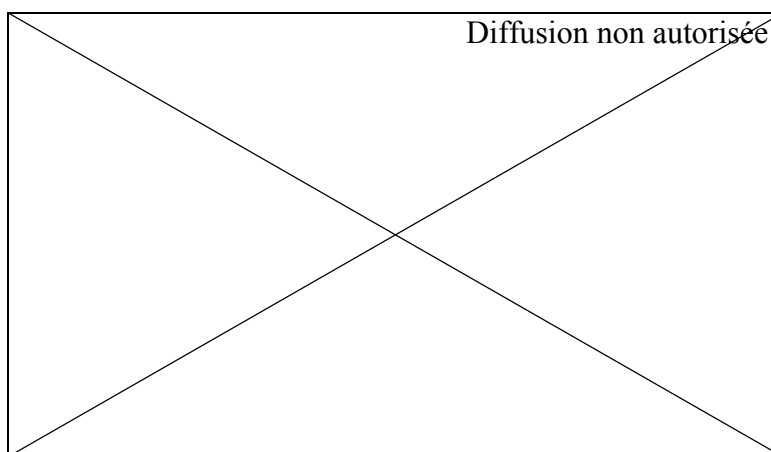
cinématographique selon différents héritages conceptuels et esthétiques, par une pratique filmique qui réforme le cinéma contemporain :

1. *Une relecture de l'ontologie du film reposant sur l'art du montage et les paradoxes du réalisme cinématographique* : Godard transgresse radicalement le souci de vraisemblance et la part narrative du cinéma en produisant une œuvre de réemploi et multimodale dont la déconstruction formelle est issue des questionnements de la modernité et de la postmodernité ;
2. *Le face-à-face esthétique des œuvres godardiennes et de la dimension réaliste et chosale d'un cinéma auquel la réalité adhère mécaniquement* : Godard définit le cinéma comme un outil de démonstration du réel, tout en l'enjoignant à rendre visible l'invisible.
3. *Une définition éthique du cinéma et de son devoir-être, l'œuvre étant aussi un acte dont la puissance performative est la première condition d'existence* : Godard pose ainsi les conditions d'une *éthique de la forme* qui fait disparaître l'auteur et ses *droits* et interroge la nature collective et politique du cinéma jusqu'à en faire le *lieu* qui accueille les paroles *mal-entendues* et effacées de la sphère médiatique actuelle dont le cinéma constitue le témoignage et la mise en partage.

Ces trois axes forment les trois chapitres de cette seconde partie portant sur la politique des œuvres dans le cinéma contemporain de Godard et dans la pensée volontairement discontinue et fragmentaire du cinéaste qui l'accompagne, le commente et le développe.

CHAPITRE 1.

CINÉMA ESSAYISTE ET DE « SECONDE MAIN » : L'HÉRITAGE DU ROMANTISME ET DE LA MODERNITÉ EN TERRITOIRE ALLEMAND



Photogramme 10

Extrait d'*Allemagne 90 neuf zéro* (1991) de Jean-Luc Godard [Eddie Constantine rapproche les deux pans d'une reproduction coupée de *La jeune fille en vert* (1927-1930) de Tamara de Lempicka. La photographie est posée sur le livre illustré de Wilhelm Busch, *Max und Moritz* (1865), lui-même posé sur la presse allemande].

Godard rappelle fréquemment l'héritage allemand, notamment celui du romantisme allemand, qui l'a construit intellectuellement dans son adolescence et qui participe pleinement de son cinéma et de ses discours. Nous évoquons dans la première partie le commentaire de Fritz Lang sur la traduction des vers d'Hölderlin dans *Le Mépris*. Nous pourrions citer le personnage incarné par Jean-Pierre Léaud dans *La Chinoise* en 1968, Guillaume Meister, que Nicole Brenez présente comme la « version léniniste du Wilhelm Meister de Goethe⁵⁵⁷ », tirant sur le portrait de Novalis, alors même que le montage du film

⁵⁵⁷ Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Cinémas. Journal of Film Studies* vol. 15, n° 2-3, 2005, p. 16.

réintroduit ce portrait dans toute son intégrité dans le dénouement, comme un hommage à cette figure romantique. Le lied réécrit par Wilhelm Hauff en 1824, *Morgenrot, Morgenrot*⁵⁵⁸, fait retour dans les films de Godard, comme un air familial qui tisse un fil germanophile dans la création godardienne. Michel Subor dans *Le Petit Soldat* en 1963 et Eddie Constantine dans *Allemagne 90 neuf zéro* en 1991 déclament les mêmes paroles : « Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod. Bald wird die Trompete blasen, dann muss ich mein Leben lassen⁵⁵⁹. » En 2001, dans un entretien filmé, Godard rappelle à Alexander Kluge l'identité allemande qui le constitue et présente l'Allemagne comme une patrie d'adoption et donc un territoire auquel il devait nécessairement consacrer l'un de ses films⁵⁶⁰, à savoir *Allemagne 90 neuf zéro*. En décembre 1994, dans le dialogue avec André S. Labarthe au cinéma de l'Odysée à Strasbourg à l'occasion de la projection d'*Allemagne 90 neuf zéro*, Godard convoquait cette même réflexion, en formant l'idée d'un inconscient allemand qui habiterait sa création et son être même :

Étant enfant, j'ai été très influencé par le Romantisme allemand. C'est Novalis ou le jeune Goethe qui m'ont fait connaître Sartre. Et après, mon amie Anne-Marie Miéville m'a fait remarquer que mon père était en Allemagne : il n'en avait jamais parlé. Alors pourquoi l'Allemagne ? Il doit y avoir des choses inconscientes⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ Il s'agit d'une chanson populaire de soldats allemands, dont la version originale de Johann Christian Günther en 1745 a été réécrite en 1824 par Wilhelm Hauff.

⁵⁵⁹ Bruno Forestier, incarné par Michel Subor dans *Le Petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, les traduisait ainsi à Veronica Dreyer : « Ô radieuse aurore, tu m'annonces déjà trop tôt ma mort. Bientôt sonnera l'appel des trompettes et alors je devrai laisser cette vie si belle. »

⁵⁶⁰ « J'ai découvert par mon père après, mais je ne le savais pas, qu'il aimait beaucoup l'Allemagne et qu'il avait fait un voyage en Allemagne. Mais je ne le savais pas. Et puis jeune homme, le romantisme allemand, je l'avais connu, j'avais même lu des livres qu'aujourd'hui on ne lit plus, Novalis, Jean Paul Richter, Lenz, Brentano, tout ça... Le romantisme allemand m'avait fait quelque chose. Plus que les Français. Donc je pense qu'il y avait une espèce de dette vis-à-vis de l'Allemagne, et puis cette histoire complètement inconnue de l'Allemagne de l'Est m'intriguait » (propos de Jean-Luc Godard dans *L'amour aveugle / Jean-Luc Godard : Ma mère n'a vu que des films muets ! [Blinde Liebe / Jean-Luc Godard : Meine Mutter hat nur Stummfilme gesehen !]*, d'Alexandre Kluge, Épisode de l'émission *10 vor 11*, Alexandre Kluge interroge Jean-Luc Godard à propos de son dernier film *Éloge de l'amour*, 24', 2001).

⁵⁶¹ « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien entre Jean-Luc Godard et André S. Labarthe, réalisé le 15 décembre 1994 à Strasbourg et mis en forme par Aurélien Bory et Yvan Schreck, *Limelight*, n° 34, janvier 1995, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 296.

1.1 FILIATION DU ROMANTISME ALLEMAND : DÉTERRITORIALISATION DU RECIT, ÉCRITURE FRAGMENTAIRE ET PUISSANCE CRITIQUE DE L'ŒUVRE

Cet héritage allemand, plus précisément celui du romantisme allemand, laisse sa trace dans la fabrique même du cinéma de Godard, composé de citations de la culture germanique, qu'elle soit philosophique, littéraire, musicale, philosophique, esthétique, de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle. La référence au poète Novalis est à ce titre révélatrice d'une puissance diachronique à l'œuvre dans l'héritage d'une histoire complexe et passionnante de la philosophie allemande et des formes d'expression poétiques et politiques qui se sont développées en Allemagne. Dans un article sur les propositions esthétiques de Godard et l'héritage du concept du *Witz* forgé par les romantiques allemands, Nicole Brenez analyse la salvation ultime de Novalis dans *La Chinoise* comme une juste intuition godardienne : « sans Friedrich et August Schlegel, sans Novalis, sans le Cercle d'Iéna, la pensée de Marx ne serait peut-être pas aussi convaincante⁵⁶². » La formule de Godard « C'est Novalis ou le jeune Goethe qui m'ont fait connaître Sartre⁵⁶³ » conforte selon nous cette même intuition. « Une conception fondatrice de la critique, radicale, nécessaire et inventive⁵⁶⁴ » traverse toutes ses figures et permet de convoquer l'héritage de la puissance critique à l'œuvre dans le romantisme allemand et mise en pratique par le matérialisme historique de Marx. Les penseurs réunis autour de la revue *Athenäum*⁵⁶⁵ ont ainsi attribué à l'art de la représentation le pouvoir de la « critique immanente », déplacement du concept kantien de *Kritik* au profit de l'œuvre en tant que telle. Repenser l'activité critique telle que l'a introduite Karl Marx, comme une analyse immanente des formes de contradictions, de structures et de conflits d'une société qui se manifeste comme représentation (et œuvre), repose sur une exigence performative : l'activité critique doit se transformer en pratique. Cette volonté de bouleversement de la pensée critique, esthétique et politique qui procède d'une libération des formes, héritière du romantisme allemand, est centrale dans les propositions esthétiques godardiennes et sera analysée dans ce chapitre.

⁵⁶² Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶³ « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien entre Jean-Luc Godard et André S. Labarthe, *op. cit.*, p. 296.

⁵⁶⁴ Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶⁵ L'*Athenäum* est une revue littéraire allemande fondée en par August et Friedrich Schlegel, publiée de 1798 à 1800.

1.1.1 Géographie et généalogie romantiques et modernes du dernier des arts dans le discours de Godard à Francfort

Dans le discours de Francfort, le propos de Godard commence sous l'égide de son entretien avec Serge Daney et par l'évocation de la rencontre avec le cinéma lors des « projections de l'avenue de Messine⁵⁶⁶. » Comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre de la première partie, le *territoire* du cinéma est évoqué par Godard sous le signe de l'inconnu et de l'excitation que produit la découverte d'un « continent⁵⁶⁷ » invisible, offert aux jeunes spectateurs cinéphiles. Godard ne désigne plus Rohmer⁵⁶⁸ comme exemple de cette rencontre qui bouleverse le répertoire culturel du futur cinéaste et le place dans le posture de celui qui ne connaît pas. Il se présente lui-même comme un jeune homme lettré et cultivé rencontrant un art méconnu, auquel il n'a pas été initié, qui devient comme un espace à conquérir dont la géographie et le temps se modifient au rythme des auteurs et des penseurs que le cinéaste énumère. Godard, actualise les propos tenus avec Serge Daney en 1988 en évoquant des œuvres allemandes et autrichiennes qui l'ont marqué. Francfort est l'occasion de réactiver le jeu citationnel d'*Allemagne 90 neuf zéro*. Il faut mentionner également la présence, comme souvent chez Godard, d'une culture familiale, parfois droitrière, avec la référence au philosophe allemand Oswald Spengler, dont *Le Déclin de l'Occident* nourrit le discours historique et pessimiste de Godard à l'encontre des nouvelles formes de culture qui s'érigent en Europe et qui sont produites par l'Europe elle-même, territoire et civilisation en déclin⁵⁶⁹. « Je connaissais Spengler et Husserl, mais pas Murnau, et personne ne m'avait dit qu'ils habitaient le même pays que Bismarck et Novalis⁵⁷⁰ » : ainsi Oswald Spengler et Edmund Husserl forment, dans les premières lignes de ce discours, les références contradictoires et philosophiques déjà conquises par le néo-cinéphile. Le jeune Godard découvre le cinéma expressionniste allemand et peut enfin réunir une famille politique et poétique sur le territoire de Bismarck et Novalis. Godard établit alors un lien entre le XIXe siècle et le XXe siècle sous le patronage de la Modernité, en faisant se

⁵⁶⁶ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ « Cette notion de venir après ou avant, précise Jean-Luc Godard, je l'ai eue très tard. Quand Rohmer, qui était professeur parlait de Flaubert, il savait que ça venait logiquement après Homère ou saint Thomas d'Aquin. Mais quand il voyait *Derrière le miroir* de Nicholas Ray et un film de Murnau, je ne suis pas sûr qu'il en parlait avec l'idée claire que Ray venait après Murnau » (« Godard fait des histoires », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, *loc. cit.*).

⁵⁶⁹ Nous reviendrons sur cette référence dans la troisième partie, avec la lecture singulière qu'en propose Adorno, dans un texte que connaît certainement Godard et qui vient renforcer son discours de réception du prix dont Adorno est le philosophe éponyme.

⁵⁷⁰ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *loc. cit.*, p. 401.

rejoindre le royaume de Prusse, la construction identitaire de l'Allemagne et la poésie de Novalis, l'un des initiateurs du romantisme allemand, qui meurt à l'aube du siècle des Révolutions et participe ainsi au vaste mouvement de l'*Aufklärung* qu'évoque aussi Godard (« une philosophie du monde, vous dites "*Aufklärung*", je crois⁵⁷¹ »). La philosophie moderne, notamment celle de Husserl, fondateur de la phénoménologie, la poésie née au XVIIIe siècle et l'impérialisme politique du XIXe siècle sont complétés par l'art cinématographique allemand du XXe siècle.

Godard continue de jongler avec une partition culturelle allemande et autrichienne, par un choc volontaire des signifiants et l'absence de sens historique – cinématographique ? – qui aurait été le sien, avant d'entrer en territoire cinéphile. C'est ainsi qu'il poursuit : « Je connaissais Lulu, mais c'était celle d'Alban Berg, pas celle du *Canary Murder Case*. Et je ne savais pas que les sons du *Sacre du printemps* étaient contemporains des images des *Vampires*⁵⁷². » Lulu est à la fois le nom de l'opéra qu'Alban Berg compose entre 1929 et sa mort en 1935 et le surnom de Louise Brooks. La géographie godardienne commence à se modifier et à tracer des perspectives qui mettent en résonance l'art total du compositeur autrichien et le cinéma américain des années 1920. Enfin, le compositeur russe Stravinsky est évoqué dans cette famille rassemblée par le cinéma. *Le Sacre du Printemps*, dont la création – et le scandale qu'elle a suscité – au théâtre des Champs-Élysées à Paris date de 1913, entraîne la remémoration des *Vampires*. Le film de Louis Feuillade est convoqué doublement, tout d'abord par l'imaginaire de la capitale parisienne, puisque les différents épisodes de ce film feuilletonnesque se déroulent dans la ville de Paris, sur ses toits, comme dans ses lieux les plus secrets, transformés en centre d'opérations d'une bande de malfaiteurs surnommée les Vampires, mais aussi par l'imaginaire que le nom de Murnau et son *Nosferatu* réalisé en 1922 développent spontanément.

Le cinéma est ainsi ramené à ses origines historiques et devient sous la plume de Godard l'enfant naturel du XIXe siècle et d'une modernité que Novalis et Stravinsky ont respectivement précédée et incarnée : une modernité qui passe par la puissance des signes isolés, dont l'a-signifiante permet de s'émanciper des contraintes de la représentation narrative et qui conquièrent par leur correspondance une force symbolique et significative. Stravinsky introduit dans *Le Sacre du Printemps* un accord dissonant qui sera martelé par l'orchestre selon une méthode antisymphonique assumée, des accentuations rythmiques irrégulières, une polyrythmie et une polytonalité généralisées. Quant à Novalis, son écriture fragmentaire, alliant les contraires, mort et vie, réel et surnaturel, nuit et jour, introduit une

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 401.

écriture éclatée et libérée, qui commence déjà à faire œuvre de déconstruction. Le compositeur et le poète, à plus d'un siècle d'écart, s'émancipent tous deux de la *mimèsis* de la fiction – *Le Sacre du Printemps*, sous-titré *Tableaux de la Russie païenne en deux parties*, renonce à toute narration et laisse s'épancher sur la scène une évocation lyrique composée de danses en hommage à une nature mythique – et explorent d'autres formes d'expression qui interrogent la sensibilité et la pensée du spectateur par-delà la narration. Le cinéma est alors présenté non seulement comme associé à l'*enfance* de Godard, jeune homme ignorant cet art et le découvrant, mais également comme l'enfant programmé d'un XIXe siècle dont les créations bouleversent les catégories de création et s'émancipent de la *représentation narrative*. Le cinéma prend la mesure de cet héritage dans l'art du montage qui lui est très vite consubstantiel. Art de la composition du divers, a priori soumis à une grammaire visuelle et narrative, le montage cinématographique des années 1920 – époque fondamentale dans la généalogie du cinéma que propose Godard – à une construction poétique des images mouvantes, avec un travail qui s'apparente à la « féerie dialectique⁵⁷³ » du surréalisme, qui s'illustre dans ce que l'on a appelé le cinéma impressionniste français et dans le cinéma surréaliste allemand. Les studios de Hollywood, accueillant plusieurs cinéastes européens, comme Murnau, vont également nouer un lien avec ce cinéma européen et la poésie qui s'y élève. Toutefois l'art de la mise en scène hollywoodienne est très vite soumis à des intrigues calibrées et dictées selon des frontières génériques, réinscrivant ainsi le cinéma dans un héritage romanesque et non dans cette lignée poétique du montage hétérogène d'images.

Les citations de films dans *Histoire(s) du cinéma* sont à ce titre révélatrices de l'esthétique godardienne et de la généalogie qu'il propose de son art : la présence récurrente du cinéma muet des années 1920 y est remarquable, avec les œuvres allemandes de Lang et de Murnau, mais également la présence de la guerre et des traumatismes qu'elle engendre qui fait surgir Eisenstein et le cinéma soviétique. Griffith, Stroheim, Chaplin font également partie des citations de Godard qui introduit dans les *Histoire(s)* le continent américain. Quant au cinéma français des mêmes années, Jean Renoir, Abel Gance et Jean Epstein sont les trois cinéastes principaux que Godard confronte aux autres images. La présence de Jean Epstein est particulièrement intéressante : penseur d'une spiritualité du cinéma, s'autorisant la

⁵⁷³ « Féerie dialectique » est le premier titre envisagé par Walter Benjamin pour le texte qui s'intitulera définitivement *Passages*, comme il le rappelle dans sa correspondance avec Theodor W. Adorno : « Il y a au commencement Aragon, *Le Paysan de Paris*, dont le soir au lit, je ne pouvais jamais lire plus de deux ou trois pages, mon cœur battant si fort qu'il me fallait poser le livre. Quel avertissement ! Quel renvoi à toutes ces années qui allaient devoir s'interposer entre moi et de telles lectures. Et pourtant les premières esquisses des *Passages* proviennent de cette époque. — Vinrent les années berlinoises au cours desquelles la meilleure part de mon amitié avec Hessel se nourrissait aux mille discussions que suscitait le projet des *Passages*. C'est en ce temps-là que naquit le sous-titre aujourd'hui délaissé, *Une féerie dialectique*. » (Walter Benjamin, *Correspondance*, t. 2, 1929-1940, Paris, Aubier / Montaigne, 1979, p. 163-164).

rencontre du documentaire et de la fiction, engageant un cinéma de poésie, la figure d'Epstein autorise Godard à un montage qui fait la part belle aux intertitres, à l'écriture à l'écran et au pouvoir de composition d'images hétérogènes. Cette question du dépassement de la représentation narrative et de l'inscription des films de Godard dans la lignée d'un cinéma muet qui produit une vision semblable à celle du rêve, celle qui s'épanouit dans un certain cinéma des années 1920 et que Godard élabore dans sa propre production filmique, ne va pas de soi et mérite que l'on s'y attarde un instant.

1.1.2 Le cinéma par-delà la mimèsis et la narration : une écriture déchaînée

Les catégories que Platon et Aristote élaboraient respectivement dans *La République*⁵⁷⁴ et *La Poétique*⁵⁷⁵, dans le cadre d'une réflexion sur la représentation et la *mimèsis*, ont le mérite d'englober la représentation scénique et donc d'autres formes d'expression poétique que le seul récit textuel. Elles nous permettent ainsi d'analyser indirectement, à l'aune des textes qui les ont fondées, les différentes formes de représentation qui s'instruisent au XXe siècle, tout particulièrement cette nouvelle forme d'expression technique et artistique qu'est le cinéma, lié aux arts antérieurs et dont la sémiotique actuelle est très dépendante des catégories propres à la sémiotique linguistique et narrative.

Platon interroge le vaste domaine de la *lexis*, de la diction poétique, et oppose l'imitation proprement dite (*mimèsis*), celle de l'action dramatique, au récit narré par le poète (*diègèsis*) dans la poésie narrative et tout particulièrement l'épopée, quand le poète s'exprime en son propre nom, sans avoir recours à l'exercice d'une parole différée qui reposerait sur une fiction prise en charge par un personnage incarné sur scène, et donc sur une feinte, une *mimèsis* redoublée. En revanche, le récit est pour Aristote le mode opératoire de la *mimèsis*, sur laquelle repose toute création poétique, qu'elle relève du discours direct (l'imitation platonicienne) ou du narratif (la diégèse platonicienne). Dans « Frontières du récit », texte fondateur, paru dans le numéro 8 de la revue *Communications* qui introduisait en 1966 l'analyse structurale des récits et la sémiologie narrative, puis repris dans *Figures II*, Gérard Genette rappelle que ces distinctions recouvrent l'opposition classique entre poésie narrative et poésie dramatique, les deux genres relevant pour Aristote de l'imitation, alors que Platon quant à lui définit la poésie dramatique seule comme relevant pleinement

⁵⁷⁴ Cf. Platon, *République*, Livre III, 386a – 417b, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011, 2^{ème} éd., trad. par G. Leroux, p. 1545-1580.

⁵⁷⁵ Cf. Aristote, *La Poétique*, G. Lambin (trad.), Paris, L'Harmattan, 2008, 1448a, p. 29-48.

de l'imitation. Platon illustre cette analyse par l'étude d'un mode mixte, l'épopée, et tout particulièrement *L'Illiade*, qu'Aristote quant à lui ne sépare pas du mode narratif pur, même s'il reconnaît à Homère le souci d'intervenir le moins possible dans sa narration et semble alors prendre en compte les différents degrés d'implication de la parole auctoriale⁵⁷⁶ qu'analyse Platon.

Sous l'apparente opposition de Platon et d'Aristote, se cache ainsi une simple variation lexicale et un système catégoriel différent pour distinguer le narratif et le dramatique et s'accorder sur le caractère hautement imitatif du second. C'est davantage en termes de valeur que le système de Platon diffère de celui d'Aristote, puisque le régime mimétique, relevant du simulacre, y est condamné. C'est ce que souligne Gérard Genette :

La différence entre les classifications de Platon et d'Aristote se réduit [...] à une simple variante de termes : ces deux classifications se rejoignent bien sur l'essentiel, c'est-à-dire *l'opposition du dramatique et du narratif*, le premier étant considéré par les deux philosophes comme plus pleinement imitatif que le second : *accord sur le fait, en quelque sorte souligné par le désaccord sur les valeurs*, puisque Platon condamne les poètes en tant qu'imitateurs, à commencer par les dramaturges, et sans excepter Homère, jugé encore trop mimétique pour un poète narratif, n'admettant dans la Cité qu'un poète idéal dont la diction austère serait aussi peu mimétique que possible ; tandis qu'Aristote, symétriquement, place la tragédie au-dessus de l'épopée et loue chez Homère tout ce qui rapproche son écriture de la diction dramatique⁵⁷⁷.

Que ce soit pour Platon ou pour Aristote, le récit est « un mode affaibli, atténué de la représentation littéraire⁵⁷⁸ », sachant que pour Platon l'imitation parfaite est nécessairement imparfaite, puisque c'est la *chose* même qui advient, sous l'illusoire apparence de la forme seule. L'intérêt de ce détour est de rappeler combien les modalités du récit, qui peuvent sembler aller d'elles-mêmes, sont profondément hétérogènes. Elles informent sur le cinéma, qui est également considéré comme l'héritier de la narration romanesque, que ce soit dans sa puissance de description immédiate (les objets, les personnages, le décor sont immédiatement représentés et identifiés par la vertu tautologique de l'image et donc son « réalisme ») ou par le récit qui en fonde la trame (représentation des gestes et des actions, soulignés par la puissance mimétique d'une image en mouvement, dont le montage inscrit les événements dans le temps et la durée, avec une intervention personnelle de l'auteur bien plus marginale que dans le texte écrit). Dans son analyse de la *mimèsis* par Platon et Aristote,

⁵⁷⁶ Nous utilisons l'adjectif de Genette, qui emploie « auctorial », adjectif « qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 264).

⁵⁷⁷ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n°8, 1966, p. 154. Nous soulignons.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

Gérard Genette introduit ainsi une nouvelle frontière, qui s'oppose à la réflexion platonicienne, pour lui donner un tout autre tour. Cette nouvelle frontière est celle du discours représenté sur scène, relevant de l'*imitation directe*, par une matière verbale qui ne représente pas, qui ne relève pas de l'agencement du récit aristotélicien – ni même de la *mimèsis* platonicienne, nous dit Genette –, mais qui *répète* un discours réellement prononcé ou *reconstitue* un discours fictif, l'un ou l'autre s'insinuant dans des vers dramatiques mais aussi dans le poème épique défini comme un *genre mixte* qui fait alterner *imitation narrative* et *régime citationnel*. Genette va ainsi établir différents degrés du récit, par-delà les distinctions établies par Aristote et Platon et en dehors de la question de la *mimèsis*.

Godard est le continuateur de cette *mixité* quand il joue des différentes strates du récit et du discours dans les *Histoire(s)*, auxquelles s'ajoutent les propriétés de l'image, intronisant une pratique qu'il va poursuivre en parallèle des *Histoire(s)* et à la suite de leur conception, dans des longs et courts métrages qui procèdent de la citation fragmentaire et de la réunion des signes épars : images plastiques fixes et *reproductions* d'images plastiques fixes, hors de la narration pure (plans fixes qui représentent immédiatement une réalité sensible et aussi, ce qui devrait être l'exception, une réalité sensible déjà représentée plastiquement – s'ouvre alors le vaste champ actuel et godardien de la *reproduction* et de la *citation visuelle* –), reprise de séquences de films (images mouvantes qui représentent verbalement et non verbalement une réalité non-verbale, une action, à l'exception des dialogues intra-diégétiques), *citations* de discours intra-diégétiques et *dictions* de discours extra-diégétiques (citations et dictions qui représentent verbalement une réalité verbale ou non-verbale, notamment sous la forme d'une *répétition* de paroles effectivement prononcées ou d'une *constitution* d'un discours fictif qui peut être déjà une *répétition*, et enfin – et cela ne relève plus de la *mimèsis* mais de la tautologie, si l'on suit la réflexion de Genette – sous la forme d'une matière verbale qui se représente elle-même, comme les commentaires en voix off énoncés par Godard qui procèdent par ailleurs toujours d'une *mixité* et donc d'un système complexe d'engrenage et d'enchevêtrement de citations, répétitions et prises directes).

C'est alors qu'on touche à cet en-dehors de l'imitation, qu'elle soit littéraire ou visuelle : le discours de l'auteur qui parle en son nom, pris lui-même dans sa propre complexité d'élaboration citationnelle, pratique que Novalis, Rimbaud, Rilke et Joyce placent au centre de leur création, comme une suspension du récit et de la vraisemblance que lui associe Aristote, et que Godard utilisera – à défaut d'une image pure de tout compromis – pour défaire les liens du cinéma et de la représentation narrative. Qui plus est, la parole de l'auteur, lorsqu'elle s'appuie, outre sa primauté lexicale, sur la puissance significative d'une

icône visuelle détachée de toute action contextuelle et isolée dans une signification suspendue, est un discours tenu par le poète en son nom propre, qui questionne les frontières du récit et dans lequel se fraie cet autre de la narration qu'est la représentation plastique, proche de la description. Cette parole mixte, rejoint donc, avec le poète, les exclus esthétiques de la *Poétique* d'Aristote et devrait échapper, par sa non-appartenance à la *mimèsis*, à l'exclusion politique de la *République* de Platon :

Tout ce domaine immense de l'expression directe, quels qu'en soient les modes, les tours, les formes, échappe à la réflexion de la *Poétique* en tant qu'il néglige la fonction représentative de la poésie. Nous avons là un nouveau partage, d'une très grande ampleur, puisqu'il divise en deux parties d'importance sensiblement égale l'ensemble de ce que nous appelons aujourd'hui littérature⁵⁷⁹.

Par-delà la distinction récit/discours opérée par Benveniste que rappelle Genette, Godard joue d'une confrontation permanente entre la subjectivité, au sens grammatical, du discours, un discours où s'inscrit la présence du *je* hors de l'imitation poétique, et l'objectivité d'une narration à l'état pur, privée de toute référence à l'instance première du récit, qui peut prendre la forme *étrangère* de la reproduction d'une image visuelle, fixe ou en mouvement, déjà existante et que l'on peut assimiler à la description, « esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée⁵⁸⁰. » Godard coupe ainsi les ponts avec la narration, la vraisemblance et les règles de représentation du récit. Cependant, il renonce à une pleine et entière contamination de ces deux instances qui diffèrent du mode narratif pur, le descriptif et le discursif, préférant l'attelage contradictoire que forment la diction d'une parole et la force expressive d'une image dans leur pleine autonomie, pour que ces deux espaces génériques, en lutte l'un contre l'autre – l'un sur l'autre ? le commentaire godardien accompagne et domine progressivement le montage des images –, produisent de leur rencontre un choc des significations et, loin du confort du lecteur du XIXe siècle, fassent éprouver au spectateur la difficulté moderne de l'alliance des différentes formes de représentation qui, somme toute, sont très éloignées de l'art de raconter, de son pouvoir d'impression que condamne Platon ou de sa pleine inscription dans une poétique du récit.

Le cinéma de Godard relève ainsi d'une poétique au service de la pensée, émancipée des catégories poétiques qu'établit Aristote et tout particulièrement celle de la vraisemblance de la narration, émancipée également de la suprématie du récit genettien et de la notion de *mimèsis* que Genette invalide. C'est ainsi que Godard, renouant d'une

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.157.

certaine manière avec l'exigence platonicienne, participe d'une *deuxième modernité* du cinéma, ou d'un cinéma postmoderne, qui s'inscrit dans le refus des histoires, dans un renoncement à « l'enchantement du récit⁵⁸¹ ». Ou alors nous pouvons parler d'un hyper récit, ou d'un métarécit englobant ses propres contradictions primaires (le diégétique et le mimétique) et secondaires (le conflit des images du *visuel* et du cinéma comme puissance de révélation, de démonstration du réel – mais entravé par la réduction de l'art cinématographique, tel que voulu par l'industrie, à une continuation de l'art romanesque par d'autres moyens). En ce sens, il y a un nouvel art de raconter, qui n'élimine pas la « narrativité », mais la complexifie, l'élève au niveau d'un « sur-régime » en constant déplacement. Dans cette deuxième modernité, le récit fait retour, mais autrement, et justement à travers les images.

Ce geste émancipateur perdure au-delà des formes du cinéma moderne européen des années 1960, auquel Godard a pleinement participé, et s'inscrit aujourd'hui dans une marge, celle de la résistance du cinéma godardien, en dehors d'un « cinéma de prestige⁵⁸² » qui promeut les grands metteurs en scène contemporains dans l'institution cinématographique. Godard poursuit l'expérience de l'impureté cinématographique et de sa fabrique *epochale*. L'anecdote que Godard aime à raconter, celui d'une enfance où on lui intimait l'ordre d'arrêter de raconter des histoires, d'arrêter les vols et les mensonges, initie ce que Godard présente comme un malentendu, quand les producteurs lui reprocheront cette absence de soumission à la narration qui caractérise son cinéma :

Qu'est-ce qu'on appelle « histoire » ? Quand j'étais petit, j'inventais beaucoup de choses, vraies ou fausses (j'aimais bien dire : « Là, j'ai fait ça » quand ce n'était pas vrai), alors mes parents me disaient : « Ne raconte pas d'histoires. » Et puis ensuite, quand j'ai commencé à faire du cinéma, j'ai obéi à mes parents, j'ai essayé de ne pas raconter d'histoires, alors là tous les producteurs et les journalistes m'ont dit : « Mais mon grand, il faut raconter des histoires ! »

Cette brève parabole rappelle donc l'émancipation volontaire du cinéma de Godard de sa contrainte narrative pour lui préférer une autre forme de fonctionnement, celui du montage

⁵⁸¹ « La première des vérités qui implose [dans le cinéma moderne] est l'enchantement du récit. Godard supprime toutes les transitions, fait raccorder les plans à la hussarde, multiplie les arrêts sur image ; d'autres étirent le plan à l'infini ou sectionnent toute linéarité. La fonction de l'auteur-passeur, invitant le spectateur à entrer dans le film est absolument remise en cause » (Antoine de Baecque, « Le spectateur mélancolique. Serge Daney, une vision du cinéma », *Le Débat*, n° 86, 1995/4, p. 81).

⁵⁸² « Puisque le cinéma moderne a échoué dans ses mélanges et sa discontinuité [...], puisque le cinéma politique n'a pas pu saisir le monde, la solution résidait peut-être dans cette folie des grandeurs. [...] En quelque sorte, le monde audiovisuel se devait d'entretenir à grands frais une danseuse nommée "cinéma de prestige". C'est à l'intérieur de cette ronde que s'intègrent, ou non, les principaux metteurs en scène de notre temps » (*ibid.*, p. 83-84).

qu'il dissocie du scénario, rejoignant ainsi l'injonction platonicienne et établissant une relation permanente entre expérience filmique, vérité de l'*enregistrement* et puissance du montage qui ne procède pas d'un agencement narratif mais de la construction d'une pensée ou d'un dispositif méta-narratif.

Ainsi le cinéma est présenté par Godard dans une naissance par-delà le récit et hors du temps de l'Histoire – « un monde qui n'avait pas d'histoire⁵⁸³. » Privé alors de perspective historique, le cinéma n'en est pas moins porteur d'un pouvoir historien lorsque le cinéaste précise qu'il « passait son temps à raconter⁵⁸⁴. » Malgré ce jeu de mots, les récits que produit le cinéma sont très vite séparés par Godard d'un art narratif pur, pour lui préférer la puissance de signification de l'image même, mise en rivalité avec l'art de la métaphore, selon la méthode comparatiste du montage des images sur laquelle s'attardera Godard dans la suite de son propos en fondant un cinéma de l'Histoire ou un cinéma de compréhension de l'Histoire. C'est donc avec « l'écriture » que le cinéma rivalise de puissance. Non pas l'écriture narrative au sens strict, comme nous venons de le voir, mais le *discours poétique* moderne dont le cinéma procède et dont les représentants sont Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, mais également le poète allemand Rainer Maria Rilke et les *Élégies de Duino* convoquées par Godard. « Pourquoi encore écrire après Joyce et les élégies de Duino⁵⁸⁵ ? » s'interroge Godard :

On n'avait jamais vu ça. Un monde qui n'avait pas d'histoire, et qui pourtant passait son temps à en raconter. Et, surtout, en dehors de la lecture. Car l'écriture, depuis Rimbaud et Mallarmé, c'était la terreur. La page blanche était ennemie. Pour quoi encore écrire après Joyce et les élégies de Duino⁵⁸⁶ ?

Le cinéma godardien prend ainsi la relève poétique et esthétique du régime littéraire révolutionné par les auteurs modernes et poursuit la refonte des catégories traditionnelles, comme celle qui oppose la prose et la poésie. La référence à Joyce, comme celle aux trois poètes, Rilke, Mallarmé et Rimbaud, est une référence à une *fin* d'un régime littéraire, emporté par la modernité et héritier d'un romantisme à l'écriture fragmentée où la discontinuité fait sens, qui déconstruit pour mieux englober la puissance des significations cachées et s'épanouit pleinement sous la plume joycienne. Joyce poursuit en effet dans son œuvre le questionnement critique d'une littérature qui avait commencé à « [épuiser] ou [déborder] les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure de

⁵⁸³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

son propre discours⁵⁸⁷. » Jacques Derrida a su rendre l'ambition esthétique et philosophique de l'écrivain du XXe siècle :

L'autre grand paradigme, ce serait le Joyce de *Finnegans Wake*. Il répète et mobilise et babélise la totalité symptomatique de l'équivoque. [...] Il tente de faire affleurer à la plus grande synchronie possible, à toute vitesse, la plus grande puissance des significations enfouies dans chaque fragment syllabique, mettant en fission chaque atome d'écriture pour en surcharger l'inconscient de toute la mémoire d'homme : mythologies, religions, philosophie, science, psychanalyse, littératures⁵⁸⁸.

Derrida propose une lecture de Joyce à l'aune de l'ambition phénoménologique de Husserl et place, comme le fait Godard, les formes littéraires et artistiques du XXe siècle sous l'égide d'une écriture « déchaînée⁵⁸⁹ ». Jean-Michel Rabaté reprend la lecture derridienne de Joyce, dans une visée critique, et rappelle que la création de Joyce est considérée par Derrida comme ce qui « apporte à Husserl le contrepoids d'une écriture dont l'idéalité ne serait pas "enchaînée" dans une intentionnalité, mais bien "déchaînée" dans la culture même⁵⁹⁰. » Par le travail de la langue et notamment du jeu sur les signifiants, creusant la différance derridienne de la pluralité des langues et renonçant à toute historicité chronologique, Joyce devient le symbole d'une « antiphilosophie, ou une philosophie de l'écriture, c'est-à-dire qui lui fait incarner, mieux, précipiter, un problème qui reste insoluble pour la philosophie⁵⁹¹. » Cette puissance de résistance à la philosophie, incarnée par l'équivocité généralisée dans l'écriture et une ambition de totalisation du monde dans l'œuvre, élève Joyce, puis Godard, que l'on peut considérer comme l'un des continuateurs *au cinéma* du projet joycien, au rang de créateurs de formes qui représentent par le jeu des écarts, l'impossible appréhension du monde par la seule Raison – ce qui est l'immense enjeu de la phénoménologie – ou par la seule attention au déroulé narratif et donc aux séquences intentionnelles du cinéma qui fondent l'action du récit. L'usage presque systématique du faux-raccord de Godard illustre ce renoncement aux lois d'une *mimèsis* cinématographique.

C'est ainsi que Gilles Deleuze s'appuie entre autres sur cette *puissance du faux* godardien pour inscrire le cinéma dans sa révolution *moderne*, en neutralisant ses fonctions représentatives et en instaurant un nouveau rapport au temps⁵⁹². Les parallèles joyciens dans *Ulysse* entre l'ordre chaotique du présent et l'antiquité classique qui s'inscrit dans une tradition culturelle sont certainement une des sources d'inspiration de la référence

⁵⁸⁷ Gérard Genette, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁸⁸ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone*, précédé de *Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 28.

⁵⁸⁹ Jean-Michel Rabaté, « Des lectures de Joyce, oui », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002p. 182.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹² Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 233-236.

homérique dans le *Mépris* en 1963, mais également d'une écriture filmique contemporaine qui va pousser à son extrême limite le travail de démontage et remontage des images du présent, confrontées à l'ordre des représentations visuelles du passé, elle-même désenchaînées de leur contexte et de leur première apparition. La phénoménologie allemande de Husserl, qui ouvre le discours godardien de réception du prix Adorno, se referme sur son équivalent poétique et narratif, contenu dans le seul nom du romancier et poète irlandais, James Joyce. Il en va ainsi d'une forme de préhistoire du cinéma, contenue dans une généalogie littéraire, philosophique et artistique de la Modernité, dont Bazin rappelle l'antériorité, puisque le roman a su aller « le plus loin dans la logique du style⁵⁹³ », alors même que le cinéma suit ces bouleversements et ne les précède pas. « C'est [le roman] qui a tiré le parti le plus subtil de la technique du montage, par exemple, et du bouleversement de la chronologie⁵⁹⁴ », poursuit Bazin, rappelant que *Thomas Garner* (1933) de William K. Howard et *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles « n'auraient jamais été conçus sans James Joyce et Dos Passos⁵⁹⁵. » L'affirmation de Bazin est toutefois à nuancer : sans la radio et ses images de la voix, sans la montée en puissance de l'image, au sens technique et commercial de la multiplication de ses formes et de ses supports au XIX^e siècle, sans les techniques de laïcisation de l'image et leur dissémination-contamination de l'iconographie religieuse, sans la puissance métamorphique, portée par la photographie entre autres, de rehaussement de l'ancienne temporalité mythique dans une nouvelle formule que l'on pourrait appeler avec Malraux le *musée imaginaire*, peut-être que Joyce n'aurait pu écrire *Finnegans Wake* en 1939.

Godard fait alors du cinéma l'outil salvateur de ceux qui ne peuvent plus écrire après Joyce et Rilke – auteurs qui ont atteint le plus haut degré de mise en critique généralisée et universelle de l'écriture et des modalités de la représentation littéraire – mais qui en poursuivent le projet dans la forme cinématographique. Le cinéma de Godard dans les années 1960 a enchaîné sur ses formes de déconstructions modernes, puis a interrogé un cinéma d'enregistrement à vocation politique dans les années 1970. Le discours de Francfort et les discours qui s'y apparentent, notamment le dialogue avec Serge Daney, peuvent prendre la forme d'une oraison funèbre, celui d'un auteur nostalgique d'un cinéma qui a été marginalisé dans le vaste champ de l'audiovisuel. Cependant, ils présentent également un programme à suivre pour les nouvelles expériences filmiques de Godard dans les années

⁵⁹³ André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans Georges-Michel Bovay (dir.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Guilde du Livre, 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2010, p. 91.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

1990 et les deux premières décennies du XXI^e siècle. C'est ainsi qu'*Allemagne 90 neuf zéro* nous apparaît comme un seuil, celui d'un cinéma historien et politique, mais également comme un manifeste poétique, inscrit dans une filiation allemande et ouvert à des processus de métamorphoses du cinéma en lutte contre son pouvoir narratif et spectaculaire.

1.2 ALLEMAGNE 90 NEUF ZÉRO. SOLITUDES, UN ÉTAT ET DES VARIATIONS (1991) : UN MANIFESTE ESTHÉTIQUE MODERNE ET POSTMODERNE

Allemagne 90 neuf zéro participe d'un cinéma de résistance aussi bien en termes de réflexion sur l'état de l'Europe au moment de la chute du Mur de Berlin en 1989, événement que Godard pense non pas comme un achèvement de l'histoire, mais comme son déclin déguisé en renouveau, qu'en termes de réformation esthétique du film. En effet, ce long métrage incarne une passation ou une transition entre le cinéma moderne, celui de la discontinuité et de la rupture qu'incarnait le cinéma de Godard dans les années 1960, et un cinéma exilé, contemporain, refusant d'entrer dans le « cinéma de prestige⁵⁹⁶ », celui de « l'intégration de tous les cinéastes reconnus ou prometteurs, comme le précise Antoine de Baecque, dans un système international de sur-cinéma⁵⁹⁷. » Quand le cinéma moderne de la Nouvelle Vague échoue à métamorphoser le cinéma et que le cinéma militant des années 1970 entre en échec, Godard développe un cinéma en marge du système, renonçant à la seule crispation nostalgique pour poursuivre l'ambition de prolonger le cinéma par une pratique personnelle et réflexive.

Le film *Allemagne 90 neuf zéro* nous intéresse particulièrement à ce point de notre développement car il permet d'interroger *la puissance polémique de la résistance esthétique des essais cinématographiques* que propose Godard *après le constat d'une fin du cinéma*. Dans la suite de cette thèse, nous rappellerons les différentes formes de résistance de l'image filmique godardienne, notamment dans la lutte contre les autres formes du *visuel* qui ont marginalisé le cinéma comme un sous-produit de la production audiovisuelle : l'image publicitaire qui capte le pouvoir d'enchantement du cinéma ou l'image d'information et de communication qui marginalise la puissance d'enregistrement du cinéma et sa puissance de montrer autrement l'événement politique. Le film allemand de Godard répond à ces points problématiques. Il incarne également l'héritage de la culture allemande dans le cinéma de Godard et son dépassement par une pratique de l'essai tournée vers le contemporain, comme

⁵⁹⁶ Antoine de Baecque, « Le spectateur mélancolique. Serge Daney, une vision du cinéma », *loc. cit.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

une mutation à la fin du XXe siècle des leçons tirées du romantisme allemand et de *l'écriture déchainée* qui se développe dans les œuvres de la modernité, celles de James Joyce et des auteurs allemands modernes. D'une certaine manière, *Allemagne 90 neuf zéro*, premier long métrage à mettre pleinement en pratique la technique de montage des *Histoire(s) du cinéma*, poursuivant le même projet – celui d'un cinéma se pensant lui-même dans une forme de critique de la critique incarnée par l'œuvre d'art –, permet d'interroger les nouvelles formes de résistance du film selon Godard et d'amorcer une nouvelle fabrique cinématographique qui témoigne du monde, mais aussi du monde vu par les arts.

En cela, nous pouvons considérer *Allemagne 90 neuf zéro* comme un chapitre des *Histoire(s)* développé autour du motif allemand et de son territoire (géographique, cinématographique, littéraire, imaginaire), par ailleurs cité à de nombreuses reprises dans les *Histoire(s) du cinéma*, tout particulièrement dans le chapitre 2a. Il s'agit du premier long métrage dont la production est pleinement indexée et annexée au territoire esthétique et politique que forme l'œuvre-somme des *Histoire(s)*, encore inachevée lors de la réalisation d'*Allemagne 90 neuf zéro*.

1.2.1 Contexte(s)

Après la diffusion des deux premiers épisodes des *Histoire(s) du cinéma* en juin 1989 sur Canal +, la chaîne Antenne 2, par l'intermédiaire de la productrice Nicole Ruelle, propose à Godard un nouveau projet pour la télévision. Il s'agit d'une série en quatre volets, intitulée « Solitude : un état et des variations », à laquelle Bergman, Kubrick et Wenders ne donneront pas suite, alors que Godard en accepte la commande en renversant l'ordre des signifiants : il s'agira d'étudier et de mettre en image la solitude d'un Etat divisé en son sein idéologiquement, géographiquement mais aussi historiquement. D'une part, filmer la « vieille Allemagne [...] prussienne⁵⁹⁸ », dont les traces perdurent dans l'ancienne Allemagne de l'Est fantomatique, symbolisée par les deux premiers plans de l'ouverture du film, formant un diptyque contrasté, entre preuve documentaire d'un territoire urbain déliquescents (un quartier d'une ville allemande de l'Est, filmé un jour de pluie, avec en fond sonore le bruit strident des rails d'un tramway) et fragment volé d'un paysage sublime, presque sauvage et fantastique dans son évocation des peintures du romantisme du Nord (un bois crépusculaire, enveloppé par les vapeurs qui s'élèvent d'un lac bordé par une route

⁵⁹⁸ Jean-Luc Godard, « Ne raconte pas d'histoires... », Conférence de presse de Jean-Luc Godard au Festival de Cannes, 1990, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 225.

plongée dans l'obscurité). D'autre part, dénoncer une « nouvelle Allemagne qui est profondément américaine⁵⁹⁹ », que Godard présente comme envahie par la culture capitaliste et marchande et qui n'apparaît qu'à la fin de l'équipée solitaire de Lemmy Caution, dans un dénouement pessimiste, marqué par la désillusion de la découverte d'une *fausse* civilisation qui vient recouvrir définitivement celle du passé de la République de Weimar – *territoire esthétique* puissamment cité dans le film. Cinq mois après cette proposition de création pour la télévision, la chute du mur de Berlin renforce l'intention godardienne de filmer l'ancienne République démocratique allemande dans un moment historique et un temps de transformation qui en accentue paradoxalement la solitude.

Le titre du film de Godard énonce ainsi la mutation historique de l'Allemagne, sous le signe d'un recommencement et d'une fausse renaissance après la destruction :

Pour le titre, effectivement, j'ai commencé le film en 1990, donc ça me semblait normal de l'appeler "Neuf Zéro". Le titre est mal traduit du reste, je m'en excuse : le titre c'est *Allemagne neuf zéro* mais "neuf" en français veut dire "nouveau". La langue française est une langue qui aime toujours plaisanter avec les choses tout en ayant l'air sérieuse⁶⁰⁰.

Ce titre évoque nécessairement une filiation puissante avec *Allemagne année zéro* (1948) de Rossellini et ses grandes lignes directrices : réfléchir au destin tragique d'un peuple, filmer une société désintégrée par le nazisme, et suivre l'errance d'un enfant, innocent, mais éduqué selon une morale inversée, qui se suicide à la fin du film. Les films *Allemagne année zéro* et *Allemagne 90 neuf zéro* se répondent l'un l'autre dans une géographie de la ruine captée par la caméra et le souci d'enregistrer les strates de l'histoire dans les lieux mêmes de l'après-guerre, et ce, dans un parallèle constant qu'orchestre le montage de Godard entre 1991 et les années 1945-1949 – mais également les années 1920 qui convoquent un hors champ temporel au seul champ-contrechamp du film italien et du film de Godard, de la chute du III^e Reich et de la fin de la Guerre froide, et qui s'élèvent comme un troisième *lieu* historique, celui de *l'espace esthétique* de la République de Weimar, invoqué pathétiquement comme un temps et une topographie infiniment éloignés. Godard cite le film de Rossellini et s'inspire de sa caméra néo-réaliste qui donne à voir des pans du réel – cette *présence* du réel que le cinéaste suisse va constamment dynamiter avec le retour du passé et une prophétie de l'avenir, par le biais d'insertions de fragments d'œuvres *antiques*⁶⁰¹ qui tendent un miroir

⁵⁹⁹ Jean-Luc Godard, « Ne raconte pas d'histoires... », Conférence de presse de Jean-Luc Godard au Festival de Cannes, 1990, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁰¹ Nous reprenons le terme « antique » non pas dans son acception historique mais avec le sens que rappelle

sombre au devenir de l'Allemagne. Si l'enfant du film de Rossellini, Edmund, apparaît fugitivement dans le film de Godard, c'est un être d'un autre âge dont nous allons suivre l'errance : Godard fait appel à Eddie Constantine pour reprendre le rôle qu'il avait incarné dans *Alphaville*, celui de Lemmy Caution, agent secret américain, figure principale d'une série de films d'action populaires adaptés des romans de Peter Cheyney. Lemmy Caution est « le dernier espion⁶⁰² », désœuvré depuis la chute du Mur, oublié dans une petite ville de l'Allemagne de l'Est, incarné par l'acteur américain vieillissant dont *Allemagne 90 neufzéro* sera le dernier film.

Le film de Godard est également l'occasion de deux voyages en terre allemande. Godard forme un duo avec Romain Goupil qui accepte de collaborer à la création de ce long métrage pour la télévision. Leur préparation collégiale du film se construit en plusieurs étapes : tout d'abord le rêve de certaines séquences du film à venir qui prend la forme de notes intitulées « Idées avant le premier voyage⁶⁰³ », puis un second voyage qui confronte le projet de film au territoire du réel et donnera deux rapports, une version rédigée par Godard et l'autre par Goupil, chacune intitulée « Premier voyage 18 novembre 1990⁶⁰⁴ », dont la confrontation réciproque nourrit le projet cinématographique. Hanns Zischler, qui tiendra l'un des rôles principaux du film et qui apparaît comme le co-directeur de production d'*Allemagne 90 neufzéro* au générique, est le cicérone de Godard et Goupil pour le premier repérage de cinq jours en novembre 1990. C'est de cette triple collaboration que le film se nourrit, Hanns Zischler permettant à Godard de découvrir une région, celle de la Saxe et de la Thuringe, qui, « comme des parents éloignés, [...] étaient devenus familiers⁶⁰⁵ » à l'acteur allemand. En janvier 1991, Goupil entreprend sans Godard un second voyage de repérage pour recruter l'équipe technique du film. Le tournage du 11 au 27 février de la même année sera partagé entre les deux cinéastes. Godard tombe malade et quitte son équipe le 21. Romain Goupil dirige la deuxième partie du tournage, en suivant les notes préparatoires de Godard avec la collaboration de Hanns Zischler. Ce travail collectif, proche de celui qu'a connu Godard avec Jean-Pierre Gorin pour le tournage chaotique de *Jusqu'à la victoire*,

Hanns Zischler : « "Antique" signifie ici l'état qui nous permet, à partir des traces qui ont existé puis sombré, de déchiffrer les ébauches d'un avenir conçu comme héroïque » (Hanns Zischler, « Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d'*Allemagne 90 neufzéro* de Jean-Luc Godard (1990/1991) », trad. par Michelle Brenez, dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, op. cit., p. 341).

⁶⁰² « Le dernier espion » est l'intitulé de la première variation du film.

⁶⁰³ Jean-Luc Godard, « Allemagne. Idées avant le premier voyage », dans Romain Goupil, *Entretiens avec Bernard Lefort*, Paris, Punctum, 2005, p. 166-169.

⁶⁰⁴ Jean-Luc Godard et Romain Goupil, « Allemagne. Premier voyage 18 novembre 1990 », dans Romain Goupil, *Entretiens avec Bernard Lefort*, op. cit., p. 169-177.

⁶⁰⁵ Christa Blümlinger et Hanns Zischler, « Espaces croisés. Conversation entre Hanns Zischler et Christa Blümlinger à propos d'*Allemagne neufzéro* », trad. par Pierre Rusch, in Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, op. cit., p. 342.

s'estompe du générique où le nom de Godard n'apparaît pas : *Allemagne 90 neuf zéro* entérine la pratique godardienne d'un cinéma privé symboliquement des droits d'auteurs, tout entier conçu comme un film collectif, anonyme et ouvert.

Cependant, le film achevé est profondément marqué par l'imagerie intime de Godard et un montage auquel il procède seul. L'enregistrement et la postsynchronisation des voix off à Rolle par Godard augmentent le tissu discursif et citationnel d'un *film de montage*, composé d'intertitres et d'associations de plans et de sons qui forment des constellations symboliques significatives. Le film sera projeté à la Mostra de Venise en septembre 1991 et au cinéma l'Odyssée à Strasbourg en décembre 1994. Il est diffusé le 8 novembre 1991 sur Antenne 2 en deuxième partie de soirée. Destin solitaire d'un film pour la télévision dont le tournage, quasiment délégué à Romain Goupil et à Hanns Zischler, relève de la pleine puissance d'enregistrement du cinéma qui livre un matériau initial – un matériau tourné – à recomposer au montage avec les autres formes de citations visuelles qui forment un écheveau de figures et de discours complexes – un matériau trouvé – nécessaire pour que le film fasse œuvre. Ce long métrage est donc également une poétique de l'alliance nécessaire entre le document et la fiction, ces deux frères désunis, dont Godard rappellera la nécessaire réconciliation dans son entretien à Strasbourg avec André S. Labarthe. A l'occasion de la projection d'*Allemagne 90 neuf zéro* au cinéma L'Odyssée, Godard rappelle la nécessité pour le cinéma de rendre visible l'invisible et de restaurer la dimension historiographique de l'image qui s'est éteinte « à l'époque des camps », quand « le cinéma de fiction n'a pas su récupérer son frère le documentaire », quand « Abel n'a pas récupéré Caïn, ou inversement.⁶⁰⁶ »

1.2.2 Le dispositif esthétique, géopolitique, historique et réflexif d'un film-essai

Retracer les grandes lignes d'*Allemagne 90 neuf zéro* revient à présenter un dispositif esthétique complexe comme le précise Bernard Lefort, quand il interroge Romain Goupil sur sa participation au tournage du film : « *Allemagne, année 90 neuf zéro*, c'est un subtil mélange de reportage-fiction, de réflexions politico-métaphysiques dans le style Godard⁶⁰⁷ ». La construction du film en six variations s'apparente non seulement au procédé de transformation et de reprise d'un élément musical, à l'art de la fugue, mais également à la pratique de l'essai et au travail de découpage en chapitres des *Histoire(s) du cinéma* sous la forme d'intertitres : « Variation 1 / Le dernier espion », « Variation 2 / Charlotte à

⁶⁰⁶ « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien entre Jean-Luc Godard et André S. Labarthe, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁰⁷ Propos de Bernard Lefort dans Romain Goupil, *Entretiens avec Bernard Lefort*, *op. cit.*, p. 110.

Weimar », « Variation 3 / Alle Drachen Unseres Lebens », « Variation 4 / Un sourire russe », « Variation 5 / Le Mur sans lamentation », « Variation 6 / Le Déclin de l'Occident ». Ces variations progressent au rythme du voyage de Lemmy Caution qui tente de regagner l'Occident, et de blocs séquentiels construits comme autant de constellations symboliques ou de tableaux dialectiques reposant sur la citation sans référence explicite ou encore l'allusion cachée aux auteurs de langue allemande : Leibniz, Goethe, Schiller, Kafka, Hegel, Mann, Hölderlin, Jean-Paul, Marx, Nietzsche, Rilke, entre autres, font partie du montage allusif ou citationnel du film. A cette famille réunie dans une Germanie culturelle et littéraire, s'ajoutent les auteurs qui ont milité pour une union entre l'Allemagne et la France, par-delà les conflits européens, principalement Germaine de Staël et Jean Giraudoux que les personnages du Comte Zelten, dont le prénom est Siegfried, et de Delphine de Staël mettent en dialogue dans un temps commun, celui de la réunification allemande. Avant la traversée du Mur et l'arrivée dans l'ex-Berlin Ouest, le film est consacré au voyage dans l'imaginaire culturel allemand que Godard ressuscite en laissant remonter une pensée critique et esthétique qui s'épanouit dans l'époque qui s'étend jusqu'à la République de Weimar et qui nourrit l'exigence de la poésie godardienne. Ce trajet correspond à l'enquête de Lemmy Caution : retrouver le personnage de fiction, la Môme vert-de-gris, avec laquelle il a engagé une de ses premières enquêtes au cinéma, et regagner l'Occident, quand l'Orient semble arriver à son déclin. C'est ainsi à l'imaginaire et son élaboration fragmentaire, dans un renoncement à distinguer la fiction du réel, la poésie de la prose, que se consacre cette équipée politique et littéraire dont les cicérones varient à mesure des étapes à traverser. : Dora-Charlotte, Don Quichotte et le comte Zelten.

- *Mixité générique et esthétique : une écriture filmique déchaînée par-delà la narration ou un cinéma de poésie critique*

Le travail de montage d'*Allemagne 90 neuf zéro* est significatif de cette mixité générique que nous évoquions dans la réflexion sur les différents régimes de la représentation qui formait le sous-chapitre sur *l'écriture déchaînée*. *Allemagne 90 neuf zéro* représente une écriture filmique retorse, reposant sur le montage de plans divers et hétérogènes :

- (1) *Des plans documentaires tournés par l'équipe du film* : par exemple, les tramways traversant la ville de Berlin Est – qui ne sont pas sans évoquer les trajectoires des trains traversant la ville de Moscou qui structuraient certaines

séquences de *L'homme à la caméra* et convoquaient une filiation entre le cinéma et les avant-gardes russes des années 1920 autour du constructivisme –, ou les lieux de mémoire, comme le pont de Tiergarten, d'où fut jeté le corps de Rosa Luxemburg, que Lemmy Caution revisite dans son errance berlinoise, ou encore des lieux dévastés et en ruine, qu'incarne symboliquement l'église éventrée d'un village à ciel ouvert dans laquelle Lemmy Caution se recueille.

- (2) *Des saynètes de fiction mises en scène par le cinéaste et dont la structure est essentiellement dialogique et citationnelle* : les personnages de la littérature allemandes et leurs créateurs dialoguent dans une confusion volontaire du régime de la fiction et du réel, dynamitant tous les degrés de la diégèse et renonçant à l'art du récit par un jeu de confusion des identités qu'incarne pleinement Eddie Constantine (Lemmy Caution, espion aux multiples identités, déplacé par Godard dans le territoire d'un cinéma qui peut déjà être qualifié d'expérience avec *Alphaville*, poursuit dans son errance allemande la figure de « La Môme vert-de gris », surnom éponyme de Carlotta, personnage du premier film de la série des Lemmy Caution, qui aime le regard du personnage d'*Allemagne 90 neuf zéro* vers le passé, la fiction et le cinéma).
- (3) *Des séquences discursives qui fonctionnent comme le paratexte filmique des œuvres citées* : la traduction d'un extrait de la *Raison de l'histoire* construit le dialogue du comte Zelten et de Delphine, qui se poursuivra sous la forme d'un échange de citations de *Siegfried et le Limousin* (le texte de Giraudoux devient par un jeu de montage le commentaire du fragment hégélien sur l'action des hommes dans l'histoire et sur la place des passions) ; mais aussi le montage de plans qui entretiennent un lien généalogique et symbolique, comme celui de l'apparition de la rose blanche (dont on pourrait relire le parcours rhizomatique, puisqu'elle clôt également les *Histoire(s) du cinéma* en surimpression avec un portrait de Godard, entretenant une allusion à la rose bleue de Novalis) provoquée par l'évocation de Hans et Sophie Scholl, couple de résistants du groupe de la Rose blanche, guillotiné le 22 février 1943, eux-mêmes convoqués par une vision de Lemmy Caution, celle d'un couple de jeunes gens assis au volant d'une voiture dans un magasin d'automobiles à Berlin Ouest⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Voir l'analyse des différentes strates de signification de la séquence de « la rose blanche » dans *Allemagne*

(4) *Des citations d'images documentaires, d'œuvres filmiques, de reconstructions historiques, des reproductions d'œuvres d'art et de portraits photographiques* : les spectres du IIIe Reich fraient avec les figures des penseurs, artistes, compositeurs ou écrivains du XIXe siècle allemand et autrichien.

Le travail sonore repose également sur le mixage des dialogues *intra* et *extra* diégétiques, dont une partie relève de la citation directe de dialogues de film ou de la récitation de textes littéraires et philosophiques, et des *voix off* (le narrateur, le comte Zelten et Lemmy Caution), mêlant langue allemande et langue française, concourant à la traduction en différé de textes cités et clivés par ces deux langues, et traduisant également des vers russes de Pouchkine ou des citations de l'américain Raymond Chandler⁶⁰⁹. Les musiques qui composent le film sont aussi bien choisies dans la culture populaire allemande (musiques qui émanent des radios allemandes) qu'extraites du répertoire de compositeurs mêlant héritage classique viennois, complexité du baroque tardif et élan du romantisme allemand (Bach, Mozart et Beethoven). *Allemagne 90 neuf zéro* est un film de montage où l'association d'idées, d'images et de signifiants repose sur l'art du fragment et du collage, où la distinction entre document et fiction, art noble et art populaire, est presque indiscernable.

Dans la note d'intention du film, Godard précise ainsi la structurelle duelle du film, telle une composition musicale où le rythme et la durée sont précisées au même titre que l'alternance entre le 35mm et la vidéo, entre document et fiction, entre lieux naturels ou culturels et images métamorphiques, fabriquées par la liberté de reprise et de retouche que permet la vidéo :

Les séquences de « FICTION » auront une durée moyenne de 5/6 minutes, et celles dites « ARCHIVES/FILMS/DOC. REPORTAGE » de 2/3 minutes, avec sans doute, [pour] ces dernières,

neuf zéro par Nicole Brenez (« Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *op. cit.*, p. 34-38) et par Christa Blümlinger (« Blancheur d'image », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents, op. cit.*, p. 337-339).

⁶⁰⁹ Raymond Chandler, auteur de romans policiers souvent adaptés au cinéma, est une référence qui parcourt la cinématographie de Godard : Anna Karina dans *Made in USA* joue un détective lisant Raymond Chandler ; dans *Alphaville*, Eddie Constantine lit *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, 1939), traduit en langue française par Boris Vian pour sa publication chez Gallimard en 1948. Comme le précise Godard à l'occasion de la sélection au Festival de Cannes du film *Nouvelle vague*, « Je suis simplement celui qui met en relation Raymond Chandler et Fiodor Dostoïevski dans un restaurant, un jour, avec des petits acteurs et des grands acteurs » précise Godard (« Tout ce qui est divisé m'a toujours touché... Conférence de presse du Festival de Cannes 1990 », Extraits de la conférence de presse, *Cahiers du cinéma*, n° 433, juin 1990, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t.2, *op. cit.*, p.201-202).

des plans de lecture/diction de textes classiques allemands, ou sur l'Allemagne, dits par un personnage de prof. moyen qui prépare son cours.

Les séquences « FICTION » seront enregistrées avec une ARRIFLEX 35 normale et son direct normal, alors que les séquences « ARCHIVES/FILMS.DOC. REPORTAGE » seront mises sur vidéo (VHS et Hi 8) recopiées après traitement sur 35⁶¹⁰.

Allemagne 90 neuf zéro repose sur une esthétique qui traverse constamment les marges du réel et de l'histoire et celles de l'irréel et de la pensée, à la manière du personnage de Dora-Charlotte qui déclenche un cortège de figures littéraires, mais qui, en tant que cas significatif de l'inconscient freudien⁶¹¹ et patronyme convoquant la réalité concentrationnaire du camp de Dora, ancre le regard du spectateur dans la profondeur du réel de l'Histoire. La partition complexe d'*Allemagne 90 neuf zéro* s'élève ainsi sur un battement entre document et fiction, entre traces du réel et esthétique de la ruine, puissance du souvenir et pouvoir de l'imaginaire, et se partage entre l'Allemagne d'un XXe siècle déboussolé, représenté par les documents d'archives témoignant de l'Allemagne nazie comme par les plans tournés dans le centre de l'Allemagne contemporaine, et l'évocation de l'Allemagne du XIX^e siècle qui étend ses frontières temporelles jusqu'au tournant esthétique de Weimar dans les années 1920.

Sous l'apparente esthétique duale évoquée dans la note d'intention, préconçue aussi rigoureusement qu'une formule algébrique, c'est une relation entre le document et la fiction tout à fait complexifiée que nous propose Godard. L'insertion du dessin de Goethe pour *Faust* en est emblématique : le dessin est reproduit en plein cadre, lors de la visite d'un lieu de mémoire, la maison de l'écrivain. Ce montage relève de la puissance ambivalente de l'archive telle que la définit Michel Foucault, comme « ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énonçabilité*⁶¹² ». Le document possède à la fois une dimension matérielle et un système référentiel qui lui est propre, bien que caché par le cinéaste ; le parcours significatif de cette image traverse plusieurs temporalités et repose sur un faisceau de relations que le spectateur, confronté à un rébus, doit deviner. La trace vacille entre matière et mémoire et trouve par l'image et les éléments qui l'interpénètrent un « degré de condensation⁶¹³ » qui fait la

⁶¹⁰ Jean-Luc Godard, « *Allemagne année 90 neuf zéro*. Note d'intention », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents, op. cit.*, p. 339-340.

⁶¹¹ Le « cas » de la patiente de Freud est décrit dans *Cinq psychanalyses* (Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », dans *Cinq psychanalyses*, M. Bonaparte et R. M. Löwenstein (trad.), Paris, PUF, 1954, p. 1-91.

⁶¹² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170. L'auteur souligne.

⁶¹³ C'est ainsi que Hanns Zischler conclut son entretien avec Christa Blümlinger : « Le degré de condensation ainsi atteint – tout se produit pour ainsi dire dans une seule image – incite à lire ce film (c'est du moins sous

puissance réflexive d'un document surdéterminé par un travail de montage presque anti-documentaire.

- *Dispositif temporel : entre diachronie de l'histoire et synchronie du montage*

À ce dispositif esthétique et générique d'*Allemagne 90 neuf zéro*, s'ajoute nécessairement un dispositif temporel complexe, qui peut être symbolisé par la figure de la juive errante, qu'incarne l'actrice allemande, Claudia Michelsen. En conclusion de la première variation du film, une jeune femme en tenue de déportée apparaît lorsqu'un vendeur brade différents objets dont certains proviennent du camp de Dora. Elle réclame que lui soit rendu le roman goethéen de Thomas Mann, *Charlotte à Weimar (Lotte in Weimar)* : « Je m'appelle Dora, mais c'était hier. » Transformée en bourgeoise d'avant-guerre, elle incarne alors la Charlotte de Thomas Mann (« Aujourd'hui, je m'appelle Charlotte Kestner, et je dois travailler avec monsieur Goethe »), puis celle de Werther lorsqu'elle traverse le pont menant à la maison de Goethe. Dernière apparition : la Dora de Freud, patiente qui fascine Godard⁶¹⁴, descend d'un train en costume du XIXe siècle (« Cette fois-ci, c'est vraiment Dora » énonce en voix off Eddie Constantine). Ce personnage singulier est allégorique de l'ensemble du film, mais également d'une écriture cinématographique qui s'est modifiée avec le projet des *Histoire(s) du cinéma* et l'expérience de liberté qu'induit la vidéo à laquelle Godard s'est converti précocement : (1) anachronismes d'un musée imaginaire où les créations se répondent et dégagent des structures communes – le cinéma incarnant cette puissance de mémoire et d'enregistrement du passé sous la forme d'un montage à vocation encyclopédique bien que marqué par la partialité de la culture

cet angle que je le vois) comme un poème (philosophique) » (Christa Blümlinger et Hanns Zischler, « Espaces croisés », *op. cit.*, p. 343).

⁶¹⁴ Dans l'entretien avec Philippe Sollers filmé par Jean-Paul Fargier en novembre 1984, Jean-Luc Godard évoque le désir de filmer le « cas Dora », emblématique des premières hypothèses de Freud au sujet du transfert du désir incestueux, point nodal de l'hystérie diagnostiquée chez sa patiente Ida Bauer, alias Dora. Godard place ainsi ce projet de film dans une généalogie personnelle du sentiment incestueux, interdit ultime qui le taraude sur le plan intime comme cinématographique : « Si j'avais une fille, ça serait elle que j'aimerais à l'âge d'être aimée normalement et je n'arrive pas à échapper à ce fantasme-là qui m'écrase complètement... [...] J'étais parti de père et fille, ensuite ça a dévié sur Freud et Dora... l'actrice avec qui je souhaitais avoir des relations mélangées – personnelles et de travail – a pris peur, forcément, ou est restée humaine... alors je suis tombé dans Dieu le Père et sa fille. » Cet extrait de l'entretien est publié dans le numéro d'*Art Press* de janvier 1985 (n° 8, p. 4-9). Il est également partagé sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers, [En ligne], (http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=284, *consulté le 10 septembre 2015). Alain Bergala analyse la genèse de *Je vous salue, Marie* avec comme point d'appui le déplacement godardien de l'interdit de l'inceste et du désir de transgression qui l'accompagne depuis la scène familiale à celle du conflit théologique sur la figuration de la Vierge (« Jean-Luc Godard le cinéma », *La Revue Belge du cinéma*, n° 22-23, 2^e éd., 1989, repris sous le titre « La Passion du plan selon Godard », dans Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 86-103). Dans le chapitre suivant, nous reviendrons sur l'implication de l'imaginaire de l'inceste dans le récit néotestamentaire de l'Incarnation qui autorise le glissement thématique de Godard.

godardienne ; (2) jeux de signifiants qui permettent à un nom, image sonore, de convoquer tout à la fois la psychanalyse freudienne, la puissance de l'inconscient, l'extermination nazie et les personnages de la littérature romantique allemande ; (3) alliance du document et de la fiction, de la violence de l'Histoire et des événements que traversent l'Europe et ses personnages de fiction. La figure de Dora-Charlotte incarne la complexité temporelle du film et son élaboration formelle, verticale et horizontale, selon un art de la reprise, de la variation et du contraste entre le présent et le passé, le document et la fiction, le présent et le souvenir. Dora-Charlotte rappelle également combien le film de Godard s'intéresse à la temporalité de l'après-guerre et aux *années zéro*⁶¹⁵ de l'Allemagne comme *lieux* d'émergence possible de la virtualité du temps que seul le montage cinématographique peut rendre visible.

Dora-Charlotte, soumise à la variation de l'identité et de l'histoire, incarne également l'idée même d'un film qui s'apparente à la subjectivité et à la variété intrinsèque au genre de l'essai. La construction d'*Allemagne 90 neuf zéro* repose ainsi sur une pensée du fragment et de sa relation avec un tout en perpétuelle variation et sur la pratique épopéique de la rencontre brutale de signifiants éloignés mais dont l'alliance contradictoire fait jaillir le sens symbolique. Dans l'exercice de traduction d'un passage de Hegel, Delphine de Staël lit les dernières lignes de l'introduction de Kostas Papaïoannou à *La Raison dans l'histoire* ou *Introduction à la Philosophie de l'histoire* dont elle tient l'édition dans la collection 10/18 devant la caméra. Delphine s'adresse à Siegfried, comte de Zelten, issu de l'univers romanesque de Giraudoux, et corrige ce texte introductif en justifiant la traduction de la « non-raison », mouvement négatif de la pensée qui permet l'accomplissement dialectique de l'histoire, par le terme de « déraison⁶¹⁶ », qui renforce l'exaltation de l'irrationnel dans la pensée hégélienne de l'histoire. À travers cette discussion lexicale, le déchainement de la pensée et des formes est posé comme nécessaire à la création d'une œuvre critique et performative. Le cinéma de Godard depuis la fin des années 1980 s'inscrit dans ce programme qui fait se rejoindre la modernité et la postmodernité dans l'expérience du déplacement permanent des formes et l'exercice d'une déraison créatrice.

⁶¹⁵ Voir la réflexion de Hanns Zischler sur ces seuils historiques incarnant à la fois les après-guerres allemands et les œuvres cinématographiques qui en ont fait leur objet de réflexion : « *Allemagne neuf zéro* est l'inverse manifeste, la négation délibérée d'un film documentaire traditionnel. Il est, après le *Nosferatu* de Murnau et l'*Allemagne année zéro* de Rossellini, la troisième tentative, le dernier de ce triple saut cinématographique à n'être peut-être pas par hasard en synchronie avec les années syncopées d'après-guerre dans l'histoire allemande (1923, 1947, 1991) » (Hanns Zischler, « Dix ans après (Godard 2001) », *op. cit.*, p. 341).

⁶¹⁶ « C'est la ruse de la raison qui utilise la non-raison je dirais plutôt la déraison pour se produire dans le monde. » Dans le texte original, le traducteur ne justifie pas son choix de traduction : « C'est la "ruse de la Raison" qui utilise la déraison pour se produire dans le monde » (Kostas Papaïoannou, « Hegel et la philosophie de l'histoire », dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, 10/18, 1965, p. 19).

- *Le voyage de Lemmy Caution* : « *wich way to the West*⁶¹⁷ ? »

La complexité de la construction temporelle du film rejoint donc celle de la géographie politique allemande : la ligne « narrative » d'*Allemagne 90 neuf zéro* est celle d'un trajet et d'un projet. Lemmy Caution cherche le chemin qui le conduira à l'Ouest. Nous suivons son errance et son équipée dans les environs de Bitterfeld, Leipzig et Weimar. Lemmy Caution, « le "dormeur" ressuscité⁶¹⁸ » engage ainsi un voyage dans une Allemagne de l'Est désenchantée, un *no man's land*, ponctué de rencontres avec l'Allemagne littéraire et artistique du passé, dans une remontée de l'histoire des arts et de l'histoire du cinéma allemand sur lequel travaille Zeltner, pour arriver dans un Berlin Ouest illuminé par les décorations de Noël qui suscite la citation de Raymond Chandler : « Revoilà Noël et son cortège d'antiques frayeurs⁶¹⁹. » Point d'aboutissement du film, l'ancien Berlin Ouest apparaît dans la dernière variation intitulée « Le déclin de l'Occident ». Godard reprend le titre de l'ouvrage d'Oswald Spengler et signale ainsi la puissance oppressive de l'idéologie libérale et des démocraties contemporaines qui ont mis en péril l'idée même de civilisation et de cinéma. L'Allemagne de l'Ouest est alors présentée comme une fausse terre de liberté, l'idée même de liberté ayant été confisquée par une démocratie qui s'ancre sur des valeurs factices symbolisées, selon Godard, par l'image allégorique de la Deutsche Bank établissant son siège en lieu et place de celui du Parti communiste⁶²⁰. Ce territoire américanisé est également présenté comme un lieu inhospitalier pour les hommes du passé de la Guerre Froide, ayant vécu dans une Allemagne de l'Est qui a été comme figée par un régime communiste échoué, arrivé à son déclin.

Caution incarne ainsi la mauvaise conscience du monde libéral et emprunte le regard ironique et critique de l'Étranger démasquant les artifices d'un monde nouveau qu'il découvre au terme de ce voyage avec une feinte candeur. Le seuil temporel et symbolique que désigne la formule « année zéro », qui compose le titre du film de Rossellini auquel se

⁶¹⁷ Question redondante que pose Eddie Constantine aux personnages qu'il croise sur sa route.

⁶¹⁸ « Le personnage principal, le "dormeur" ressuscité, Lemmy Caution, *traverse* le film comme il traverse le pays : *Dead Man Walking* » (Hans Zischler, « Dix ans après (Godard 2001), *op. cit.*, p. 340-341). L'auteur souligne.

⁶¹⁹ « Christmas with all its ancient horrors is on us again. The stores are full of fantastic junk and everything you want is out of stock » (Raymond Chandler, « Letter to Janie Hamilton », 21 décembre 1951, dans *The Raymond Chandler Papers, Selected Letters and Nonfiction, 1909-1959*, Tom Hiney and Franck MacShane (éd.), New York, Grove Press, 2000, p. 176). « Revoilà Noël et son cortège d'antiques frayeurs. Les magasins sont pleins d'incroyables saloperies, mais ce dont on a besoin, on ne le trouve plus » (traduction dans le film de Godard).

⁶²⁰ « Voilà ce que j'ai voulu faire, filmer ce devenir [d'une vieille Allemagne à une nouvelle Allemagne]. Au lieu de voir "Siège du Parti Communiste", on voit "Deutsche Bank" » (« Ne raconte pas d'histoires... », Conférence de presse de Jean-Luc Godard au Festival de Cannes, 1990, *op. cit.*, p. 225).

réfère Godard, suscite l'apparition des figures d'un passé de la longue durée qui rythme la géographie aléatoire de l'errance de Caution dans l'ancienne République démocratique allemande. La sentence provocatrice et célèbre de Godard sur la Palestine, territoire du réel, et Israël, territoire de fiction⁶²¹, trouve ici son pendant temporel inversé. L'Allemagne de l'Est est un territoire de fiction et de pensée, traversé par différentes strates temporelles : la puissance poétique et critique du romantisme allemand, la force dialectique de la philosophie hégélienne enfantant le matérialisme historique et l'histoire comme praxis de l'avenir, puis le temps d'une antiphilosophie qui énonce le déclin de la civilisation et prévoit la barbarie du nazisme.

La traversée du « Mur » de Berlin par Eddie Constantine provoque une *synchresis* ou *synchrèse* que Michel Chion définit comme un « phénomène psycho-physiologique » qui consiste à « percevoir comme un seul et même phénomène [...] la concomitance d'un événement auditif ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément⁶²². » Nous empruntons ce terme, évocateur de la méthode même de montage de Godard, pour désigner ici une analogie reposant sur une coïncidence ou accélération temporelle que suscite la réunification de l'Allemagne : la société capitaliste de l'ancien Berlin Ouest rencontre par le travail du montage godardien les spectres du nazisme qui viennent démasquer le règne des apparences dans un territoire où les boutiques ne vendent que « d'incroyables saloperies⁶²³ ». C'est sur le Jungfernsee, lac situé au nord de Postdam, qui fait partie de la rivière Havel qui traverse Berlin, que s'effectue cette traversée de la *frontière* – c'est ainsi qu'il faut comprendre le terme « finis » de l'intertitre *Finis Germaniae* – des deux Allemagnes. Godard filme alors Eddie Constantine embarqué dans la région de Sacrow que Hanns Zischler qualifie d'« arcadienne⁶²⁴ », mais qui se divise déjà entre un « Est poétique⁶²⁵ », qu'incarne la Heilandskirche, église luthérienne, qui avance dans l'eau, dont le rideau de fer parcourait directement le terrain, et une antiquité de pacotille, celle du terrain aux « ruines artificielles⁶²⁶ » qui s'étend derrière les studios de Babelsberg, dans un terrain vague, où s'élèvent des colonnes doriques, simple décor en papier mâché d'une scène de film au tournage abandonné⁶²⁷. Le voyage temporel d'*Allemagne 90 neuf zéro* s'achève, par une ellipse historique nécessaire, sur la temporalité

⁶²¹ Nous reviendrons sur ce passage, souvent commenté, du film *Notre musique* (2004) dans la troisième partie.

⁶²² Michel Chion, *Glossaire*, partagé sur le site de la revue *lampe-tempete.fr*, [En ligne], <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.

⁶²³ Raymond Chandler, « Letter to Janie Hamilton », *op. cit.*, p. 176.

⁶²⁴ Propos de Hanns Zischler dans Christa Blümlinger et Hanns Zischler, « Espaces croisés », *op. cit.*, p. 342.

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

de l'« Allemagne américaine » qui a rencontré la puissance politique et idéologique du monde de l'Ouest.

Cette seconde Allemagne, convertie à la consommation et au règne des marchandises, est traversée de références à l'idéologie nazie. Le fascisme allemand, présent dans les autres variations en mode mineur, s'associe alors à l'idéologie libérale. Godard contraint ainsi l'ancienne Allemagne de l'Ouest à se confronter à son passé enseveli sous une architecture urbaine qui a comme effacé les traces du III^e Reich. Par ailleurs, cette alliance de deux idéologies contradictoires que Godard assimile par le jeu de l'analogie et de la disproportion se résume dans la formule provocatrice de la femme de chambre qui travaillait pour Caution dans l'Allemagne de l'Est. Dans le dénouement du film, agenouillée pour faire son lit dans une chambre d'hôtel de Berlin Ouest, elle répond à Caution qui l'interroge (« Alors, vous aussi, vous avez choisi la liberté ? ») en reprenant la phrase qui était inscrite à l'entrée des camps de concentration et des camps d'extermination : « Arbeit macht frei » (« Le travail rend libre »). Ce trajet politique qui fait se rejoindre dans une démesure critique qu'affectionne Godard la violence du régime nazi et celle de régimes politiques contemporains, ici la démocratie libérale, relève d'un montage duel et d'une lecture politique de l'histoire que nous interrogerons dans la troisième partie. Elle reste néanmoins une des lignes de direction du film *Allemagne 90 neuf zéro* et des films qui lui succéderont : une mise en critique systématique du libéralisme comme nouvelle forme d'oppression que rappelle Eddie Constantine faisant dialoguer, en ouverture du dernier chapitre du film, Oswald Spengler⁶²⁸, les formules magiques de Mersebourg⁶²⁹, incantations médiévales en vieil allemand, et Raymond Chandler dans le combat de l'argent et du sang qu'incarne le trajet temporel de la seconde guerre mondiale à l'ancienne République fédérale allemande des années 1990.

⁶²⁸ Le texte cité et modifié par Jean-Luc Godard repose sur un montage de la traduction du texte d'Oswald Spengler et son détournement avec les références à Auschwitz et Hiroshima : « Non moins titanique est l'assaut de l'argent contre la puissance spirituelle une lutte désespérée s'engage aujourd'hui sur les sols des villes mondiales où l'argent pénètre en vainqueur mais, comme il est une forme de la pensée il s'éteint dès qu'il a pensé jusqu'au bout le monde économique et il invente Auschwitz et Hiroshima. Alors le dernier combat commence le combat de l'argent et du sang. » Le texte d'Oswald Spengler traduit par Mohand Tazerout : « Non moins titanique est l'assaut de l'argent contre la puissance spirituelle. [...] La lutte originelle contre l'économie productive et l'économie conquérante s'élève à une silencieuse lutte titanique des esprits, qui se décide sur le sol des villes mondiales. La dictature de l'argent progresse et se rapproche d'une apogée naturelle [...] comme il est une forme de la pensée, *il s'éteint dès qu'il a pensé jusqu'au bout le monde économique*, et ce par manque de substance [...] il pénètre aujourd'hui en vainqueur dans l'industrie [...]. Mais ainsi l'argent arrive au bout de ses succès, et le dernier combat commence, qui donnera à la civilisation sa forme définitive : *le combat de l'argent et du sang*. » (Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, t. 2, *Perspectives de l'histoire universelle*, trad. par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1948, p. 465. L'auteur souligne).

⁶²⁹ L'un des encarts du film porte l'inscription « bluot zi bluda » (« sang à sang »), mots extraits des *Formules magiques de Mersebourg*, Manuscrit (Cod. 136 f. 85a), Bibliothèque de la Cathédrale de Mersebourg.

1.2.3 De la filiation du romantisme et des avant-gardes modernes à un cinéma contemporain : une poétique critique de la reprise et de la citation

Certaines séquences d'*Allemagne 90 neuf zéro* permettent d'analyser le travail de réemploi d'images préexistantes et de collage de citations dans la filmographie de Godard. Ce cinéma de montage trouve sa forme accomplie dans les *Histoire(s) du cinéma* qui s'inscrivent dans les « processus esthétiques et mémoriaux mis en jeu par l'élaboration secondaire d'un ou plusieurs films d'origine⁶³⁰ » que Christa Blümlinger analyse dans un important essai sur le *Cinéma de seconde main*. L'auteure place les expériences de montage godardiennes, tout particulièrement le montage d'images filmiques trouvées⁶³¹ dans la catégorie de l'esthétique du remontage essayiste, dans l'héritage du film d'essai européen, relevant d'une seconde avant-garde, selon la distinction opérée par Peter Wollen. Ce dernier différencie deux ontologies du cinéma, celle d'un cinéma qui serait régi par une « ontologie extravertie⁶³² », dans la filiation de Bazin et la recherche de « l'âme du cinéma dans la nature de l'événement filmique⁶³³ », à laquelle appartiendrait Godard, par opposition à l'avant-garde américaine, qui reposerait sur une ontologie « introvertie » qui interrogerait le « pur » cinéma dans sa matérialité. L'acte de réemploi filmique et discursif se partage ainsi en différentes formes de travail de l'écart culturel et différentes pratiques cinématographiques ; elles interrogent la pratique de l'hétérogène et du fragmentaire, emblématique d'une *postmodernité* mise en critique par Fredric Jameson⁶³⁴, et s'inscrivent également dans une expérience esthétique qui prolonge la modernité telle que l'identifiait Adorno, dans la lignée de l'exigence critique du romantisme allemand, où toute forme d'œuvre possède la puissance de s'élever à sa propre réflexion. Le montage godardien est-il le prolongement du travail cubiste et des déplacements ironiques auxquels concouraient les avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle ? Le collage relève-t-il davantage d'une postmodernité qui a éprouvé le sens de l'histoire et de l'art et qui s'est engagée dans une esthétique de la déraison et de la déconstruction ? Dans un cas comme dans l'autre, le travail de collage et de citation, reposant sur une hétérogénéité volontaire, « s'avère comme une des stratégies les plus efficaces dans

⁶³⁰ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 84.

⁶³¹ Cette réflexion peut être étendue au travail de citations des formes discursives et figuratives que pratique Godard par-delà le seul emploi filmique.

⁶³² Peter Wollen, « The Two Avant-Gardes » [1975], dans *Readings and Writings. Semiotic Counter-strategies*, Londres, Verso, 1982, p. 97.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (*op. cit.*), Fredric Jameson démontre comment le postmodernisme est absorbé et généré par le capital mondial.

la remise en cause des représentations des illusions de la représentation⁶³⁵ » et procède d'une puissance critique propre aux expériences artistiques contemporaines.

Dans cet entre-deux de la modernité et de la postmodernité et dans la filiation des *écritures déchainées* romantiques et postromantiques, Godard propose des expériences cinématographiques qui entrent en dialogue avec les créations hypertextuelles et archéologiques contemporaines, dont témoignent par exemple les palimpsestes vidéo de Harun Farocki, et qui autorisent Christa Blümlinger à définir le cinéma comme l'hétérotopie temporelle du XXe siècle. Les métrages de Godard participent de cette définition et s'apparentent aux nouvelles formes filmiques qui entretiennent une relation avec le vaste territoire du film artistique d'archives et qui produisent un nouvel art de la projection et de la réflexion du film, dont la puissance de résistance esthétique et critique relève du questionnement artistique contemporain.

- *La séquence sur Weimar : lieu de culture et images verbales*

Lemmy Caution et la silhouette juive de Dora, transformée en Charlotte Kestner, traverse la ville de Weimar dans la deuxième variation « Charlotte à Weimar ». C'est l'occasion pour Godard de construire un essai sur cette ville et les figures intellectuelles qui l'ont traversée, en s'appuyant sur les traces et les lieux qui les portent, selon *un idiome de la trace* qui parcourt l'esthétique godardienne depuis les années 1990 : la fenêtre où Friedrich Schiller écrivit *Les Brigands*, la statue équestre de Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach filmée selon trois angles différents, mise en mouvement par le montage et l'angle de la caméra, offrent un contre-champ à l'appartement où Franz Liszt essaya d'apprendre le piano à Lola Montez (lieu qui réactive le souvenir du dernier film de Max Ophüls, *Lola Montès*, réalisé 1955) ; le plan d'une façade indiquant que Lucas Cranach l'Ancien a vécu de 1552 à 1553 dans ce même lieu provoque l'insertion d'un fragment du *Portrait d'une jeune fille à la barrette rouge* (1507) d'Albrecht Dürer ; le souvenir de la prise de Weimar par l'armée rouge s'élève alors que Caution et Lotte Kestner se recueillent devant un buste de Pouchkine et que la voix off récite en russe les vers de son poème *Indices* – l'un des vers d'*Indices* dont Godard utilise la traduction de Marina Tsvetaïeva devient l'intertitre qui sépare cette visite de Weimar de celle de la maison de Goethe (« tout m'est transport, tout m'est supplice⁶³⁶ »). Cette visite de Weimar est ainsi trouée par la reprise d'œuvres

⁶³⁵ Groupe Mu, « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) », *Collages, Revue d'Esthétique*, n° 3-4, 1978, cité dans Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main, op. cit.*, p. 76.

⁶³⁶ Alexandre Pouchkine, « Indices » (1829), trad. par Marina Tsvetaïeva, dans *Œuvres poétiques*, t. 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 357.

antérieures convoquées par des images verbales : l'évocation du nom de Lola Montez déclenche la remémoration du film d'Ophuls et de l'actrice Martine Carol (« Oui, c'est la faute de Martine Carol ») et l'insertion des portraits photographiques de Liszt et de Lola Montez ; le panneau sur Lucas Cranach l'Ancien, qui a vécu les dix dernières années de sa vie à Weimar, convoque une image, le fragment d'une œuvre d'Albrecht Dürer, peintre et graveur allemand contemporain, par un glissement dans l'histoire de l'art. Cette séquence est représentative d'un travail de citation et d'illustration imagée d'un lieu de culture dont Godard déploie la puissance et le passé dans un présent filmé comme signe de cette reterritorialisation des artistes de Weimar. Cette séquence que nous présentons brièvement est significative d'un film qui renonce à la narration et dont la cohérence repose sur la rencontre d'éléments visuels et sonores qui, dans leur altérité et leur hétérogénéité, font sens.

- Siegfried et le Limousin (1922) de Jean Giraudoux et La Montagne magique (1924) de Thomas Mann : citation, reprise et polyphonie discursive

Ce travail de la référence et de la citation construit l'ensemble du film et tout particulièrement les séquences consacrées à Siegfried et Delphine qui environnent comme un méta-texte le voyage de Lemmy Caution en trois étapes : le matin, dans la bibliothèque de Zelten, Siegfried et Delphine traduisent ensemble un passage de *La Raison dans l'histoire* de Hegel ; dans la même maison, quelques séquences suivantes, après la visite de Weimar par Eddie Constantine, le comte et Delphine s'entretiennent sur l'Allemagne alors que Delphine dessine et Zelten joue du piano ; après la séquence où Caution rencontre Don Quichotte, nous les découvrons dans un train discutant des États-Unis et de la guerre, avant que Zelten ne retrouve Caution et partage un moment de son errance qui précède la découverte de l'Ouest. Chacune de ces séquences se confronte à l'exercice de la citation, qu'elle soit discursive ou visuelle, et révèle une filiation avec le roman girauducien et sa composition éclatée, reposant également sur la citation, la reprise et le collage de textes hétérogènes.

Ainsi, au premier tiers du film, avant que Zelten ne s'installe au piano, Delphine se coiffe dans un jeu de miroir, prenant la pause du *Silence* de Johann Heinrich Füssli reproduit dans un livre ouvert devant elle, introduisant au sein du film le principe même de la référence et de la modification à laquelle elle soumet le jeu des acteurs. Dans cette scène ainsi que celle du train, le dialogue de Delphine et Zelten repose sur la reprise de passages de *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux, roman qui fonctionne comme un intertexte fondamental du film de Godard sur le plan esthétique et politique – géopolitique pourrait-on dire. Le roman

de Giraudoux, proche du récit-reportage, est porté par un narrateur omniprésent, Jean, à la recherche de Siegfried von Kleist, juriste allemand, alias Jean Forestier, disparu pendant la guerre, atteint d'amnésie, héros éponyme du roman de Giraudoux. C'est un faux plagiat littéraire qui déclenche la dynamique du livre de Giraudoux : le narrateur découvre dans sa lecture de la *Frankfurter Zeitung* un article signé S.V.K. en tout point semblable à une nouvelle que son ami Forestier a écrit dix ans auparavant. La recherche de l'ami disparu, la quête d'une identité à restaurer, le retour en Allemagne, une ample réflexion sur les relations politiques et culturelles de l'Allemagne et de la France en 1922 : les fils narratifs et idéologiques qui construisent le récit de Giraudoux, écrivain diplomate et germaniste, nous rappellent combien ce roman essayiste procède d'un désir de réconciliation avec la patrie allemande, notamment par la reprise du dialogue culturel et littéraire entre la France et l'Allemagne, alors même que l'actualité de l'année 1922 est celle de tensions et de fortes dissensions entre les deux pays dont témoigne le texte de Giraudoux. Ce temps de l'après-guerre est aussi celui de la détermination des « réparations allemandes » et d'une haine anti-française qui ne fait que croître en Allemagne. Le récit giralducien procède d'une écriture singulière, éclatée, fragmentée, syncopée, avec un travail du pastiche, de la citation et de la reprise, comme l'incarnent symboliquement les trois lettres signées de Heinrich Heine, pseudo-documents au centre du roman, qui relèvent en partie de l'autocitation de textes de Giraudoux. Les passages repris par Godard correspondent au quatrième chapitre de *Siegfried et le Limousin* : le narrateur, Siegfried von Kleist, le prince Heinrich von Altdorf et le comte de Zelten, camarade allemand du narrateur qui devient son « meilleur agent de renseignements sur l'Allemagne⁶³⁷ » et le reçoit à Landshut en Bavière, puis à Munich, s'entretiennent sur l'Allemagne. Les extraits sont également puisés dans le cinquième chapitre, quand Eva, l'infirmière qui a recueilli Siegfried, profondément attachée à la mémoire allemande, surprend le narrateur dans sa chambre.

Se penchant vers Zelten qui joue au piano, Delphine reprend la réplique du narrateur giralducien qui « accuse l'Allemagne d'accuser tout le monde⁶³⁸. » Elle poursuit en reprenant les mots du personnage d'Eva, qui récite dans le roman de Giraudoux la « formule que les étudiantes et les jeunes filles allemandes récitent et doivent copier neuf fois et adresser à neuf amies ». Il s'agit donc d'une citation d'une citation : « Ô Allemagne [...] Égorge tout un jour après avoir haï cinq ans et te sera redonnée la royauté sur les âmes, que tu féconderas par ta poésie et ta musique⁶³⁹. » Siegfried Zelten, personnage godardien fusionnant le patronyme du camarade allemand du narrateur de *Siegfried et le Limousin* et celui qui

⁶³⁷ Jean Giraudoux, *Siegfried et le Limousin* (1922), Paris, Grasset, 1959, p. 17.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 158-159.

rebaptise l'ami français amnésique, répond avec les mots du prince Heinrich von Altdorf. Cette défense de la patrie allemande dans le colloque du quatrième chapitre de *Siegfried et le Limousin* est récitée dans la reprise godardienne sous une forme clivée (d'une part sa traduction en langue allemande, d'autre part sa version originale en langue française) :

Zwischen dem deutschen Frieden und dem deutschen Krieg⁶⁴⁰, il n'y a pas, comme entre la paix française et la guerre française, une différence de nature, mais de degré. [...] La guerre n'a transformé ni nos âmes ni nos mœurs. *En 14-18 et de 39 à 45 [Entre 1914 et 1918]* les femmes allemandes ont à peine trompé davantage leurs maris, les collectionneurs de timbres *ont continué leur travail sous les bombes [de livres libertins augmentèrent à peine leur achats]*⁶⁴¹.

Godard modifie le texte de Giraudoux pour y introduire la référence au second conflit mondial et, dans un volontaire anachronisme, faire se rejoindre les deux guerres comme objet de discussion des personnages de Giraudoux. Ce sont encore les mots du prince que Zelten reprend dans son entretien avec Delphine dans le train. Il est alors question de la guerre civile constitutive du tempérament américain :

Les États-Unis n'ont jamais compris la guerre, *ils n'y ont jamais [et n'y ont pas]* pris part. Ils ont, tout au plus, pris part à une autre mêlée qui se livrait en même temps et sur les mêmes champs de bataille. Les États-Unis n'imaginent pas d'autre guerre que la guerre civile. C'est toujours eux-mêmes et celui de leurs défauts que personnifie la nation ennemie qu'ils combattent dans chaque guerre. Ils appellent [*la*] guerre une crise morale. Quand ils étaient anglais ils se *battaient [battirent]* avec les Anglais ; dès qu'ils ont été américains, ils se sont battus entre Américains ; le jour où ils ont été suffisamment germanisés dans leurs mœurs et leur culture, ils se sont rués contre les Germains⁶⁴².

Delphine répondra dans quelques plans suivants en reprenant la lecture d'Eva, ayant choisi au hasard l'un des « chants » » que propose la *Revue des Deux Mondes* :

Je ne veux pas mourir avant d'avoir revu l'Europe heureuse. [...] Sans avoir vu les deux mots qu'une force invincible écarte le plus chaque jour, le mot Russie et le mot Bonheur, se rencontrer sur mes lèvres à nouveau. [...] Alors, le jour où j'aurai vu le monde à nouveau robuste accrocher comme deux plaques de ceinturon le mot Russie et le mot Bonheur, je veux bien mourir⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Il s'agit de la circonstancielle qui amorce la phrase de Jean Giraudoux énoncée en langue allemande : « Entre la paix allemande et la guerre allemande » (*Ibid.*, p. 135).

⁶⁴¹ *Ibid.* En italique, le texte tel que Godard le modifie. Entre crochets et en italique, le texte original de Jean Giraudoux.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 137. En italique, le texte tel que Godard le modifie. Entre crochets et en italique le texte original de Jean Giraudoux.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 166-168.

Godard s'est autorisé une translation entre la solitude d'un individu et la solitude d'un état, mettant au jour la double identité allemande qui devient paradoxalement conflictuelle avec la chute du Mur de Berlin et la réconciliation des deux Allemagne. De même, Giraudoux évoque la pluralité identitaire de l'Allemagne et les conflits européens à l'ombre de la guerre civile américaine qui importe en Europe une virtualité conflictuelle que Godard actualise à la fin du XXe siècle. Cette culture de la guerre civile sera celle des guerres que Godard observe au tournant du XXIe siècle avec une attention toute singulière au conflit des Balkans et la vision d'une Europe divisée qui dominera les films *For Ever Mozart* en 1996, *Notre Musique* en 2004 et *Film Socialisme* en 2010 – ce dernier film reprend le même extrait sur la Russie et le Bonheur et noue un lien avec *Allemagne 90 neuf zéro* sous l'influence du texte de Giraudoux.

Par ailleurs le texte de Giraudoux entretient une relation oblique avec le roman de Thomas Mann, *La Montagne magique*⁶⁴⁴, cité en ouverture du film de Godard, et à la fin de la troisième variation, dans la continuité de la citation sur le Bonheur et la Russie extraite de *Siegfried et le Limousin*. Le texte de Mann est écrit à un moment de renversement politique de la position de son auteur : encore sous l'influence du courant impérialiste allemand pendant la guerre, Mann commence progressivement à se rapprocher des principes républicains jusqu'à se prononcer en 1922 en faveur de la République de Weimar. Ce tournant politique correspond au temps de l'écriture de la somme romanesque de *La Montagne magique*, rédigée de 1913 à 1924. Le roman de Thomas Mann interroge moins les relations franco-allemandes que le devenir d'une Europe déchirée par le cataclysme mondial de la Grande guerre et les contradictions de la culture allemande. Godard ne retient pas ce dialogue polémique qui s'instaure entre les romans de Giraudoux et de Mann et cite les réflexions du narrateur sur la question du temps qui ouvre le chapitre VII de *La Montagne magique*, intitulé « Promenade sur la grève » :

Peut-on raconter le temps, le temps en lui-même, comme tel et en soi ? Non, en vérité, ce serait une folle entreprise. Un récit où il serait dit : « Le temps passait, il s'écoulait, le temps suivait son cours » et ainsi de suite, jamais un homme sain d'esprit ne le tiendrait pour une narration. Ce serait à peu près comme si l'on avait l'idée [*baroque*] de tenir pendant une heure une seule et même note, [*ou*] un seul accord et si l'on voulait faire passer cela pour de la musique.

[...] ... il y a une différence entre la narration et la musique. [...] Un morceau de musique intitulé : « Valse des cinq minutes » dure cinq minutes, c'est en cela et rien d'autre que consiste son rapport

⁶⁴⁴ Cf. Philippe Zard, « Les désarrois de l'identité allemande dans *Siegfried et le Limousin* (1922) de Jean Giraudoux et *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann », *Revue de Littérature comparée*, n° 4, oct.-déc. 1998, p. 509-534.

avec le temps. Mais un récit dont l'action durerait cinq minutes *peut [pourrait]*, quant à lui s'étendre, sur une période mille fois plus longue, pourvu que ces cinq minutes soient remplies avec une conscience exceptionnelle ; et il *pourra [pourrait]* sembler très court, quoique par rapport à sa durée imaginaire il *soit [fût]* très long⁶⁴⁵.

La Montagne magique appartient au genre du *Zeitroman*, roman du temps et sur le temps, et interroge le temps historique de l'avant-guerre et le temps singulier du cheminement du héros. Les deux extraits repris par Godard rappellent la complexité de l'écheveau temporel du récit (le temps référent, le temps de l'écriture, le temps vécu, le temps diégétique), en opposition à la temporalité musicale, qui est constitutive même de la musique. Le film de Godard entre en résonance avec cette réflexion sur l'essence de la narration et de la musique. Sa structure qui emprunte à l'art de la fugue et à la variation du motif musical, la volontaire rupture avec un cinéma narratif, la reconfiguration synchronique d'époques éloignées et le travail de ralentissement de certains plans pour que le spectateur capte une durée décomposée, tous ces traits caractéristiques d'*Allemagne 90 neuf zéro* témoignent de la relation au temps et à l'histoire qu'entretient le cinéma et du pouvoir de reconfiguration temporelle propre au montage filmique. À la suite de la réflexion de Mann sur l'essence temporelle de l'art musical, Godard insère une scène où Delphine photographie un tableau de Courbet exposé à Berlin, *La Vague* de 1870 (cf. Photogramme 7). Il s'agit de l'une des *Vagues* de Courbet qui a suscité l'admiration de Cézanne :

Les grandes vagues, celle de Berlin, prodigieuse, une des trouvailles du siècle bien plus palpitante, plus gonflée, d'un vert baveux, d'un orage plus sale que celle d'ici [*La Vague de Courbet exposée au Musée du Louvre, conservée aujourd'hui au musée d'Orsay*], avec son échevellement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son âpreté livide. On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent bon l'embrun...⁶⁴⁶

Godard insère alors un plan trouvé, laissant se déployer une vague puissante, filmé à même l'écran vidéo, qui offre une profondeur de champ référentielle au tableau de Courbet et poursuit sa volonté de saisir la puissance de l'élément naturel dans son réalisme. L'intertitre « de l'une » précède la photographie et le carton « à l'autre » ouvre la scène de la photographie. Ces éléments graphiques semblent indiquer la concordance entre l'œuvre de Courbet et l'invention de la photographie qui lui est contemporaine. La peinture, la

⁶⁴⁵ Thomas Mann, *La Montagne magique*, dans *Romans et nouvelles*, t. 2, trad. par F. Berteaux, M. Betz, L. Servicen, C. Sigwalt et D. Van Moppès, Paris, Le livre de poche, 1995, p. 1245-1247. En italique, le texte tel que Godard le modifie. Entre crochets et en italique, le texte original de la traduction de Thomas Mann que nous avons consultée.

⁶⁴⁶ Paul Cézanne, *Courbet vu par... Cézanne*, Institut Gustave Courbet, bulletin n° 112, février 2011, p. 23.

photographie et le cinéma sont ainsi évoqués après la musique, comme des *mediums* artistiques qui entretiennent une relation au temps, qui s'en saisissent, mais qui l'arrêtent pour en retenir la puissance de manifestation dans l'espace. Cet espace est ici celui d'un fragment de l'œuvre de Courbet qui engage un mouvement paradigmatique et oblige le spectateur à contempler la surface même des images qui donnent à voir leur tessiture métamorphosée par Godard : la *Vague* de Courbet devient le déferlement d'une image reprise d'un moniteur vidéo, pure expérience visuelle du *medium* filmique. Le temps du cinéma se loge ainsi dans la densité du photogramme et du plan. Le emploi d'un matériau préexistant permet alors de réfléchir aux propriétés intrinsèques de l'image cinématographique – le mouvement et le temps qui la constituent comme puissance dynamique de démonstration du réel. Ce n'est pas un hasard si cette séquence est précédée d'une série de plans donnant à voir, sous toutes ses faces et selon des angles progressivement rapprochés, la statue du héros grec combattant un lion, sculptée par Albert Woff, placée devant l'Altes Museum à Berlin. Christa Blümlinger analyse l'animation de cette sculpture en bronze par les différentes échelles de plan qu'insère Godard : ce montage suscite non seulement « l'ouverture de l'architecture muséale », mais également un rappel du « réveil symbolique des lions de pierre dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein, un film auquel Godard dresse un monument dans la première partie des *Histoire(s)*, sous la forme d'une reprise directe⁶⁴⁷. » Godard met ainsi en application son analyse du geste filmique d'Eisenstein (« si les trois lions [*d'Octobre*] font un effet de montage, c'est parce qu'il y a trois angles de prises de vue⁶⁴⁸ »), en reprenant non pas les plans du cinéaste russe, mais en réitérant les échelles de plan de son cadrage, sous une forme de « répétition transposée⁶⁴⁹ » d'un geste cinématographique. Ces exercices de style relèvent d'une enquête que mène Godard à l'écran donnant à voir au spectateur le processus même de la création filmique.

- *Séquence de emplois filmiques : histoire(s) du cinéma allemand*

Ainsi, certaines séquences d'*Allemagne 90 neuf zéro* ont pour objet le cinéma qui opère un mouvement critique sur lui-même, celui auquel invitait « la poésie universelle progressive⁶⁵⁰ » que définissait Friedrich Schlegel et qui « suppose donc une totalisation générique : à la fois fragment, travail de l'hétérogène [...], conscience réfléchissante,

⁶⁴⁷ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 261-262.

⁶⁴⁸ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », op. cit., p. 403.

⁶⁴⁹ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 262.

⁶⁵⁰ Friedrich Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, p. 148.

synthèse, connexion sans fin, ouverture sur l'illimité, geste critique et acte⁶⁵¹. » La scène de la traduction de *L'introduction aux leçons sur l'histoire de la philosophie* et de *La Raison dans l'histoire* de Hegel dans la première variation du film fait remonter à la surface du montage des extraits de l'histoire du cinéma. Or, Siegfried Zelten prépare un documentaire sur le cinéma allemand, comme nous l'apprend le narrateur, convié à porter un regard critique sur ce film en cours de préparation. La traduction à deux voix du texte de Hegel par Delphine et Siegfried est entrecoupée d'insertions épiphaniques de plans filmiques. Ainsi, quand Zelten lit la célèbre formule hégélienne, « la philosophie commence par la ruine du monde réel⁶⁵² », Godard insère au montage des plans surexposés d'explosions de guerre, puis des images d'archives des rues allemandes sous le régime nazi. Zelten poursuit en alternant les deux langues qui se traduisent l'une l'autre : « la philosophie ne fait son apparition que *tritt dann erst die Philosophie hervor*⁶⁵³. » C'est alors un plan déjà utilisé dans l'épisode 3a des *Histoire(s) du cinéma* qui est monté en parallèle de la lecture du texte de Hegel : Brigitte Helm, incarnant le rôle de Maria dans *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, une bougie à la main, se retourne avant d'être piégée par Rotwang. Zelten poursuit : « que lorsque la vie publique ne satisfait plus *wenn das öffentliche Leben nicht mehr befriedigt*. » Fassbinder est alors convoqué à l'image, avec un extrait du film *Lili Marleen* (1981) : Willy monte les marches avec Henkel, l'officier S.S. qui la prend sous sa protection, pour rencontrer Hitler qui sera masqué par un halo de lumière aveuglant et une ellipse. Godard reproduit ici l'image mouvante d'une image en mouvement : il s'agit de plans tournés en vidéo à partir d'un moniteur vidéo, dans une version sur-éclairée, interrompue, puis reprise au ralenti. La voix de Zelten poursuit sur cette séquence : « et cesse d'intéresser le peuple *und aufhört das Interesse des Volkes zu haben* quand le citoyen ne peut plus prendre part à l'administration de l'État⁶⁵⁴. »

Le texte de Hegel rappelle que l'exercice de la pensée naît de la perte et trouve son commencement dans une époque de malheur et de décadence. La philosophie n'advient qu'à la *fin*, après que les différents aspects de la vie du peuple et de sa culture sont totalement dévoyés, « après que l'effectivité a achevé son procès de culture et est venue à bout d'elle-même⁶⁵⁵. » Dans ce montage, Godard retient essentiellement la puissance négative

⁶⁵¹ Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle », *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵² Les références du texte original de Hegel et de la traduction utilisée par Jean-Luc Godard : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Einleitung in die Geschichte der Philosophie*, in *Sämtliche Werke*, t. 15 a, Leipzig, Meiner, 1940, p. 151, et *Leçons sur l'Histoire de la philosophie. Introduction*, trad. par J. Gibelin, Paris, Gallimard, 1954, p. 137.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Georg Wilhelm Friedrich, *Einleitung in die Geschichte der Philosophie*, *op. cit.*, p. 151, et Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie. Introduction*, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁵⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, trad. par J.-F. Kervégan, Paris, PUF, 2003, p. 134.

qu'évoque la citation de Hegel : la lumière de la bougie tenue par Maria n'éclaire que faiblement les temps modernes. Point d'avènement du savoir absolu, sinon celui que nous offre le montage chiffré de Godard : les images documentaires d'explosions de guerre et de Juifs allemands traqués par une caméra qu'ils observent avec inquiétude, sont comme réitérées dans deux variations citationnelles appartenant au cinéma de fiction (la jeune Maria de *Metropolis*, traquée dans les sous-sols de la ville basse et ouvrière de la cité imaginée par Lang, et Willy, la chanteuse de cabaret allemande du film de Max Ophuls, récupérée par la propagande nazie, s'élevant progressivement vers sa chute en montant les marches du pouvoir qui la mènent à Hitler). La coïncidence hégélienne entre l'accomplissement de l'esprit au sein d'un peuple et le déclin et la ruine de ce dernier tend un sombre miroir aux deux époques que présente Godard : celle du III^e Reich et celle de la réunification allemande. Ce que donne à voir Godard, dans ce montage emblématique d'Allemagne 90 neuf zéro, est le pouvoir du *Négatif*, alors même que la Raison n'a pas parachevé son cycle. Godard ne conserve de l'expression hégélienne de la *fin* de l'Histoire ou de la Raison que l'idée de dépérissement et de mort.

Cette puissance active du négatif est démontrée par un montage hétérogène de sons et d'images affectées par le travail de retouche de Godard au montage (surexposition, ralenti, arrêt sur image). Godard affecte d'un degré d'*indicialité* les images reprises, arrachées au cinéma et au documentaire, en informant le spectateur du travail de remploi et de transformation des images auquel il assiste et qui affecte de différents degrés de temporalité l'image même. Dans la filiation de l'essence indicielle de l'image photographique telle que la définit Roland Barthes dans *La Chambre claire*⁶⁵⁶, Miriam Hansen analyse la double temporalité qui se loge dans le photogramme et associe alors la *mimésis* non pas aux signes iconiques, reposant sur une relation de ressemblance, mais aux signes indiciels, entretenant avec leur référent une relation de contiguïté ou de causalité⁶⁵⁷. La pellicule cinématographique convoque au présent le passé de ce qui a été filmé et désigne l'absence de l'objet ou du sujet qui y a laissé son empreinte. Le cinéma cité en contrepoint de la réflexion hégélienne sur l'accomplissement de l'histoire et de la philosophie permet de restaurer la puissance de rematérialisation du temps que restaure l'art de l'archive.

Une seconde scène entretient un lien étroit avec ce moment de traduction de la pensée hégélienne. Il s'agit de la brève scène de projection privée où Zelten projette les rushes de

⁶⁵⁶ Dans *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Roland Barthes pose l'essence indicielle de la photographie : « le référent adhère » (Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), dans *Œuvres complètes*, t. 5, 1977-1980, Paris, Seuil, 2^e éd. 2002, p. 793).

⁶⁵⁷ Cf. Miriam Hansen, « Benjamin, Cinema and Experience. "The Blue Flower in the Land of Technology" », *New German Critique*, n° 40, hiver 1987, p. 195.

son film sur le cinéma allemand. Le spectateur est représenté par André S. Labarthe, dont on a connu jusqu'alors que la voix off qui guidait le film et dont on devine le profil. Cette séquence a ainsi un statut particulier. Pause dans le film, elle relève du commentaire esthétique sur le cinéma et donc d'un discours méta-cinématographique. Au milieu de *L'homme à la caméra*, Dziga Vertov fige les images du film et introduit une scène où la monteuse du film est montrée au travail sur les séquences mêmes du film que le spectateur regarde et qui sera projeté dans le dénouement au public russe. De la même manière, la séquence du film de Godard s'ouvre avec le plan d'un enfant qui rit, similaire aux plans des rires d'enfant qu'Elisabeth Svilova monte dans la séquence du film de Vertov. La projection à laquelle assiste Labarthe est proche d'un exercice de montage : après le rire de l'enfant reproduit au ralenti, ce sont des brefs extraits de films documentaires traversés par Staline et Hitler qui clignotent en intermittence avec des intertitres. Ces derniers citent partiellement le titre de l'essai d'Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident* qui vient rompre avec le précédent intertitre « l'espoir ». Ce montage muet se clôt sur des images de guerre où les explosions et les tirs dominent l'image et la bande son. Les archives documentaires se figent dans un plan qui fait percevoir le mouvement de la pellicule et le bord de photogrammes ; les tirs de mitraillettes laissent place au son de la pellicule cinématographique dont la rotation est interrompue brutalement. La *voix off* cite alors le paragraphe 231 d'*Aurore* de Nietzsche, intitulé « De la vertu allemande » : « Combien un peuple doit être dégénéré dans ses goûts, servile devant les dignités, les rangs sociaux, les costumes, la pompe et l'éclat pour considérer le simple (*schlicht*) comme le mauvais (*schlecht*), l'homme simple comme l'homme mauvais⁶⁵⁸ ! ». La dernière phrase de Nietzsche (« Il faut toujours opposer à l'orgueil moral des Allemands ce petit mot "mauvais" et rien d'autre⁶⁵⁹ ! ») est étouffée au moment de l'arrêt de la pellicule. Le texte de Nietzsche ébranle les édifices moraux de l'idéologie allemande et informe le déclin allemand autour d'un jeu lexical avec les mots *schlecht* et *schlicht* dont les significations diffèrent. L'asservissement aux fausses valeurs condamne le peuple allemand à appartenir au cercle *des derniers des hommes*.

Lorsque dans la suite de la séquence, Labarthe demande à Zelten s'il s'agit de Nietzsche, le comte lui répond « Non, madame de Staël » : Godard inscrit à l'image un portrait de l'écrivaine française. Le cinéaste rappelle ainsi au spectateur la discontinuité propre au montage et la suprématie de l'image sur le texte. Par ailleurs, Godard convoque l'une des figures inspiratrices de son film, Germaine de Staël, dont on connaît la fascination

⁶⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Livre quatrième, § 231, « De la vertu allemande », dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. 4, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux, Fragments posthumes. Début 1880 - Printemps 1881*, trad. par J. Hervier, Paris, Gallimard, 2^{ème} éd., p. 176.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

pour l'Allemagne romantique et le traité sur une Allemagne, perçue comme une région plus spirituelle que physique, comprenant aussi bien la Prusse, que l'Autriche et la Suisse allemande, région romantique qui sert de territoire aux références culturelles de Godard. En faisant répondre à la question de Labarthe une image de Staël, Godard restaure ou instaure une étrange relance diégétique dans le film par le catalyseur anti-diégétique et extraterritorial qu'est cette image, qui lui sert de bifurcation narrative, même si cette affirmation de la suprématie des pouvoirs de l'image est à nouveau mise en défaut par l'assertion godardienne sur l'asservissement des peintres au politique. En effet, à cette pause qui convoque le régime citationnel en jeu dans l'épisode à Weimar, succède une condamnation de la peinture comme art de la propagande. Godard cite un extrait du long monologue de Reger, critique d'art, dans le texte *Maîtres anciens* de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard, paru dans sa langue originale en 1985 : « Voyez Vélasquez, rien que de l'art d'Etat, [et Lotto,] et Giotto, uniquement de l'art d'Etat, toujours, comme ce terrible Dürer, précurseur et prédécesseur du nazisme, qui a mis la nature sur la toile et l'a tuée⁶⁶⁰. » A cette évocation cynique des grands artistes de l'histoire de la peinture occidentale, présentés comme assujettis au pouvoir politique, précurseurs de l'art de la propagande, produisant progressivement une déshumanisation de l'art, répondent des images fixes dont les apparitions se succèdent, comme une série de diapositives : une affiche avec en fond la croix gammée du régime nazi et en son centre le portrait de Goebbels à la tribune, puis l'image d'un déporté. « Je voudrais rendre l'histoire à ceux qui n'en ont pas », énonce la voix off, évoquant la disparition politique que produit un état tyrannique.

Dans un mouvement peut-être généré par le portrait de Freud inséré au montage et donc par l'inconscient cinématographique, Godard répond à cette série d'images pessimistes en introduisant une scène d'amour des *Hommes le dimanche*, tourné à Berlin par Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer en 1929. Cette séquence évoque l'insouciance de Berlin en 1929 et convoque également une esthétique documentaire, celle du film de Siodmak et Ulmer, qui mêle document et fiction, avec le souci constant de rendre compte du quotidien des Berlinoises. « Une autre façon de voir l'Allemagne », commente Zelten⁶⁶¹. Godard clôt ainsi cette projection par une échappée hors de la *topographie des terreurs*⁶⁶², dans le territoire cinématographique de l'Allemagne des années 1920 et tout particulièrement son cinéma

⁶⁶⁰ Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, trad. par G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988, p. 46. Entre crochets et en italique, un passage supprimé par Godard.

⁶⁶¹ La voix récite une chanson populaire en bas allemand (« Dat du min Leevsten büst »), traditionnellement datée de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont l'auteur reste inconnu : « Kumm du üm Middernacht, kumm du Klock een ! Vader slöpt / viens à minuit viens à une heure / Moder slöpt, ik slap alleen / le vieux dort la vieille dort / klopp an de Kammerdör, / moi je dors seul / fat an de Klink / Vader meent Moder meent / frappe à la porte prend la poignée / dat deit de Wind / le vieux croit la vieille croit que c'est le vent ».

⁶⁶² L'un des intertitres d'*Allemagne 90 neuf zéro*.

réaliste. Cette séquence sera reprise intégralement dans le très court métrage *Une Catastrophe* de Godard, créé pour la bande-annonce du Festival de Vienne en octobre 2008. Le court métrage de Godard repose sur la signification littéraire de la *catastrophe poétique* dont la définition est décomposée en intertitres : « Une catastrophe / C'est la première / Strophe d'un poème / D'amour ». Si les images de guerre et de violence, mêlant document et fiction, diffèrent de celles choisies pour la séquence de projection d'*Allemagne 90 neuf zéro*, *Une catastrophe* reprend à l'identique la séquence du baiser du film de Siodmak avec les mêmes mesures de Schumann qui viennent marteler cette séquence au ralenti et le même texte qui l'accompagne en voix off.

- *Citer les personnages la Môme vert-de-gris et Don Quichotte ou quand la fiction contemple le réel*

Ce voyage est celui de trois « personnages » et de trois regards subjectifs structurant le film, qui sont comme autant de relais discursifs et fictionnels du cinéaste Godard et de son point de vue alors diffracté : le narrateur auquel André S. Labarthe prête sa voix et qui fait une apparition dans la scène de montage du film de Siegfried, Eddie Constantine qui réendosse le rôle de Lemmy Caution, le vieil espion condamné à l'errance depuis la chute du Mur, et le comte Zelten qui a retrouvé sa trace dans un salon de coiffure pour dames. Cette scène de retrouvailles autour d'une reproduction de Tamara de Lempicka, *La jeune fille en vert* (1927-1930), provoque la décision de Lemmy Caution de regagner l'Ouest. Cette scène tient en elle les différents « fils » narratif, poétique et politique du film.

Dans un jeu de collage visuel, tel que Godard le pratiquait dans les années 1960, apparaît un montage dans le plan de différentes formes de productions culturelles : attablé, Eddie Constantine joue avec la reproduction coupée en deux de *La jeune fille en vert* pour la réunir (cf. Photogramme 10). Cette photographie convoque le souvenir de la Môme vert-de-gris – Poison Ivy dans l'édition originale du roman britannique dont est adapté le premier film de la série des Lemmy Caution⁶⁶³. Poison Ivy ou la Môme vert-de-gris est Carlotta de la Rue, chanteuse de Cabaret à Casablanca, personnage ambivalent, qui vient en aide à Caution, ici élevée au rang d'œuvre d'art. La reproduction coupée en deux de *La jeune fille en vert*, qui déclenche ainsi le souvenir d'un personnage de fiction par un autre personnage de fiction, est posée sur un ouvrage populaire du dessinateur et humoriste allemand Wilhelm

⁶⁶³ Il s'agit de *La Môme vert-de-gris* (1953) de Bernard Borderie, adaptation au cinéma du second roman britannique mettant en scène Lemmy Caution, détective privé, *Poison Ivy* (1937), de Peter Cheney (*La Môme vert-de-gris*, trad. par M. Duhamel, Paris, Gallimard, 1945).

Busch, *Max und Moritz*, livre illustré en vers, publié en 1865⁶⁶⁴, qui raconte l'histoire de deux garnements qui sèment la terreur dans un village de notables et qui inspirera en 1897 la bande dessinée *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks⁶⁶⁵. Lorsque les deux pans de la *Jeune fille en vert* sont enfin réunis sur ce montage visuel, qui germanise le tableau de Lempicka inséré alors plein cadre dans le film, Eddie Constantine évoque la réunification de l'Allemagne comme le signe paradoxal du triomphe de Marx : « Quand une idée pénètre les masses, elle devient une force matérielle⁶⁶⁶ ». Cette puissance de l'action politique immédiatement rejetée dans le passé (« de toute façon, c'est fini tout ça ») ainsi que l'image de la jeune fille semblent disparaître de la scène. « Retournez en Occident ! » lui lance Zelten. « Mais qu'est-ce qu'elle est devenue ? », s'interroge deux fois Eddie Constantine alors que Zelten quitte les lieux et laisse se déployer un montage entre document et fiction (un plan fixe sur une vieille femme se faisant coiffer, une musique populaire à la radio, l'extrait d'un film allemand où des couples dansent et les passages de Hegel que lit la voix off en allemand). Retrouver l'Occident ou retrouver un être de fiction : la Môme vert-de-gris, Carlotta, ultime variation de Charlotte-Dora, figure symptomatique d'une civilisation convertie au régime actuel d'une démocratie fictive et américanisée.

La Môme vert-de-gris revient dans une séquence au centre du film, emblématique de la puissance de la fiction dans notre perception du réel et donc de cette condensation significative que doivent contenir les plans filmiques qui résistent esthétiquement à la migration multimodale des images pour les réunir dans une forme synthétique et critique. Dans la troisième variation d'*Allemagne 90 neuf zéro*, intitulée « Les dragons de notre vie », Lemmy Caution traverse un décor industriel où des excavatrices opèrent dans la région minière du nord de Leipzig. Avec en arrière-plan un moulin à vent, Lemmy Caution, assis sur une pile de pneus, récite Rilke (« Les dragons de notre vie ne sont que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux⁶⁶⁷ ») et ouvre une mallette qui ne contient qu'un seul document, la reproduction de *La jeune fille en vert* de Lempicka. C'est alors un dialogue de Carlotta et Caution, extrait du film *La Môme vert-de-gris* qui s'élève dans le « hors champ » de la bande-son :

⁶⁶⁴ Wilhelm Busch, *Max et Moritz : une histoire de gamins en sept tours (Max und Moritz : Eine Bubengeschichte in sieben Streichen)*, 1865.

⁶⁶⁵ Rudolph Dirks, *Pim Pam Poum (The Katzenjammers Kids)*, bande dessinée créée le 12 décembre 1897 et publiée dans *The American Humorist*, supplément du *New York Journal*.

⁶⁶⁶ Voici le texte de Karl Marx, tel qu'il est traduit par Jules Molitor aux éditions Allia : « la théorie se change, elle aussi, en force matérielle, dès qu'elle pénètre les masses. » (*Contribution à la critique de La Philosophie du droit de Hegel* (1843), Paris, Allia, 1998. p. 25)

⁶⁶⁷ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, trad. par C. David, dans *Œuvres en prose. Récits et essais*, Paris, Gallimard, 1993, p. 925-955). La traduction proposée par les éditions Gallimard est sensiblement différente : « Peut-être tous les dragons de notre vie sont-ils des princesses qui attendent seulement de nous trouver un jour vaillants et beaux » (*ibid.*, p. 950).

Lemmy Caution – Hello baby ! on est arrivé

Carlotta – Vous ...

Lemmy Caution – Oui, je suis monté boire un verre en passant

Carlotta – C'est une plaisanterie qui vous coûtera cher. Qu'est-ce que vous faites ici ?

Lemmy Caution – C'est votre parfum, je l'ai suivi.

Carlotta – Vous me prenez pour une idiote ? Êtes-vous sûr que c'est vraiment pour me dire tout ça que vous êtes venu ?

Ce son extradiégétique est pourtant pleinement motivé par la diégèse. Le montage que propose Godard condense une puissance évocatoire assez vertigineuse. Cette matérialisation sonore d'un fragment du passé de Lemmy Caution/Eddie Constantine, par le emploi de la bande-son d'un film de 1954, non réalisé par Jean-Luc Godard, produit un court-circuitage entre les différents degrés de la diégèse et de l'univers extra-diégétique et fait basculer *Allemagne 90 neuf zéro* dans le territoire esthétique et théorique des *Histoire(s) du cinéma*. Eddie Constantine est entraîné dans une remémoration propre au personnage fictif de Lemmy Caution. Cette scène joue d'une mise en abyme de la fiction, avant que le personnage emblématique même du pouvoir de la fiction, par sa volonté d'imposer au monde réel le filtre de l'imagination, n'apparaisse dans le champ de la caméra. Il s'agit de Don Quichotte en armure, sur Rossinante, précédé de Sancho Panza poussant une Trabant bleue. Caution réitère sa question : « Which way is the West ? » Don Quichotte lui répond en reprenant la même citation de Rilke en langue allemande : « *Vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten, uns schön und mutig zu sehen* » qu'Eddie Constantine poursuit dans les plans suivants : « Toutes les choses terrifiantes sont peut-être des choses sans secours qui attendent que nous les secourions⁶⁶⁸. » Ces lignes des *Lettres à un jeune poète* sont un écho de la pensée qui habite le personnage cervantèsque, inspiré par la lecture des anciens romans de chevalerie qui tentaient déjà de faire revivre un âge d'or qui n'était plus, personnage de fiction qui préfère un passé de rêve au présent décevant.

La séquence autour de la figure de don Quichotte, remployée dans *Histoire(s) du cinéma* et dans *The Old place*, évoquée indirectement par le nom de son auteur, Cervantès, dans *For ever Mozart* en 1996, interroge la mélancolie de Godard et la sauvegarde des œuvres du passé qui participe de son travail d'archiviste. Le personnage de Cervantès lit les fictions biographiques comme de véritables biographies historiques, énumérant sans distinction les héros romanesques et les héros historiques : les héros bien réels de l'histoire

⁶⁶⁸ Ci-après, la traduction aux éditions Gallimard : « Peut-être tous ces êtres qui nous épouvantent ne sont-ils au fond que des êtres dans le désarroi, qui attendent que nous leur portions secours. » (*ibid.*, p. 950-951).

nationale espagnole, Cid Ruy Diaz et Bernard del Cario, côtoient dans l'imaginaire de don Quichotte, le « chevalier à l'épée ardente », Morgant, Renaud de Montauban et Ganelon. Godard s'inspire du regard quichottesque pour construire un cinéma de montage où la fiction fait alliance avec le réel, dans un apparent désordre générique et chronologique, et où l'image verbale possède un pouvoir incantatoire et créateur. Comme le dit en réponse Sancho Panza, après une ample évocation chevaleresque de son maître : « Vous étiez plus fait pour être prédicateur, monsieur, que chevalier errant⁶⁶⁹. » L'interprétation foucauldienne du héros de Cervantès en « héros du Même » offre une clé de lecture à la pratique du montage godardien, habité par la puissance des identités, en quête des analogies cachées, embrassant la folie et son attachement aux ressemblances dans les objets les plus éloignées avec une hauteur lucide et créatrice, celles des poètes que Foucault rapproche de la figure du fou. Cependant, le poète, contrairement au fou, arrive à trouver de « vraies » ressemblances, comme le souligne l'auteur de *Les mots et les choses* : « le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par l'effacer⁶⁷⁰. » Godard, qui aime à reprendre les rôles de l'Idiot dans ses propres films, joue ainsi d'un être de fiction, don Quichotte, proche de la figure du créateur godardien.

Don Quichotte, dont la réalisation inachevée occupe Orson Welles de 1955 aux années 1970, a également intéressé Godard qui traduit de l'anglais en 1959 un texte portant sur le tournage du cinéaste américain. Une scène des *Carabiniers* relève d'une pratique de la reprise et du pastiche d'une séquence de Welles. Le long métrage *Les Carabiniers*, inspiré d'une pièce de théâtre italienne que voulait adapter Rossellini, est tourné par Godard en 1962, dans un noir et blanc nostalgique du cinéma muet, « la caméra étant », nous dit Godard, « dans son simple appareil, en hommage à Louis Lumière⁶⁷¹ ». Michel-Ange, compagnon burlesque et cruel d'Ulysse, se rend pour la première fois au cinématographe. C'est l'occasion pour Godard de démontrer ses talents de pasticheur en projetant sur l'écran trois vues Lumière qui sont des mystifications godardiennes : une reprise de *L'arrivée du train en gare de la Ciotat* (1886), une parodie du *Repas de bébé* (1895), puis une création de Godard, *Le bain de la femme du monde*, où une femme vêtue d'un long manteau se déshabille. Alternant le film dans le film et les regards de Michel-Ange, Godard nous offre alors une leçon d'anti-cinéphilie : Michel-Ange cherche du regard à saisir le hors-champ du plan où se loge le personnage féminin qui se dénude. Déboussolé par le dispositif de la représentation, son regard n'est pas familiarisé avec la fiction et l'art du cadre

⁶⁶⁹ Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, t. 1, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. par J. Carnavaggio, Paris, Gallimard, 2^{ème} éd., 2015, p. 146.

⁶⁷⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 63.

⁶⁷¹ Jean-Luc Godard, « *Les Carabiniers*, Mon film, un apologue », *op. cit.*, p. 238.

cinématographique. Michel-Ange enjambe alors les rangées qui le séparent de l'écran jusqu'à atteindre la toile et l'emporter dans son mouvement, alors que le film continue de se dérouler sur un mur dépouillé. Dans une scène similaire, le cinéaste américain transforme la lecture dérégulée de Don Quichotte en expérience cinématographique⁶⁷². Don Quichotte étreint l'écran, lutte contre la machine cinématographique. Le spectacle d'un chevalier tentant de libérer un personnage crucifié à même l'écran sur lequel la fiction est projetée provoque l'hilarité de la salle. La figure quichottesque hante l'œuvre de Godard et illustre l'issue de la passion dévoyée pour les œuvres d'imagination : l'oubli du réel, quand l'imaginaire – littéraire ou filmique – rature une réalité à laquelle le personnage cervantesque refuse de se rendre. Godard, héritier de multiples legs, des frères Lumière.. à Orson Welles, invente alors une figure de spectateur innocent, antérieure à celle du spectateur savant que doit être le cinéaste. Dans cette mise en abyme de la réception du film et de la puissance d'illusion qu'il incarne, Godard rejoint alors le « nietzschéisme authentique ou spontané » que Deleuze attribue à Orson Welles dont le cinéma reconfigure un monde décentré autour « d'un centre [devenu] purement optique⁶⁷³ » Les « Puissances du faux⁶⁷⁴ » sont mises en perspective dans la scène de Welles, comme dans celle que réalise Godard dans *Les Carabiniers* et dans *Allemagne 90 neuf zéro*. Le cinéaste déploie alors une intelligence du cinéma qui tire son origine du décalage des références et nous initie à un art du détour, art de l'image, art de l'énigme, qui est aussi, en contrepoint, une appréciation de ce que doit être le regard du cinéphile.

La scène de la rencontre entre Quichotte et Caution, qui ne repose que sur des images tournées, sans insertion de reproduction – ce qui relève quasiment de l'exception dans *Allemagne 90 neuf zéro* –, dans une esthétique inverse de la scène de projection avec André S. Labarthe, convoque, par les images verbales et les références visuelles, une même puissance archéologique et symboliste, propriété esthétique du cinéma de Godard à partir de la fin des années 1980 qui réalise des expériences de montage comme la propriété même d'un cinéma de poésie qui se doit de réunir les signes épars et divers dans une forme visuelle qui les recompose et les offrent au regard d'un spectateur élevé par le jeu citationnel de Godard à une forme d'exigence herméneutique.

⁶⁷² Jean-Luc Godard a traduit de l'anglais en 1959 un texte portant sur le tournage à Paris du *Don Quichotte* d'Orson Welles.

⁶⁷³ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, op. cit., p. 186.

⁶⁷⁴ Il s'agit de l'intitulé du chapitre 6 de *L'Image-temps* dans lequel Deleuze consacre plusieurs pages au cinéma d'Orson Welles (*ibid.*, p. 165-202).

1.2.4 Du cinéma essayiste au montage contemporain et multimédiaque

Le film allemand de Godard, réalisé en parallèle de la conception des *Histoire(s) du cinéma*, intronise ainsi un nouveau régime de l'œuvre où les images et les dialogues *tournés* sont montés avec des images, des sons, des textes et des reproductions d'œuvres *trouvés*, dans une esthétique proche de celle de l'art contemporain, des objets « quelconques » aux objets trouvés des nouveaux réalistes et leurs successeurs. Sa diffusion essentiellement télévisuelle en fait une œuvre à la diffusion marginale⁶⁷⁵. Elle incarne pourtant la première mise en pratique de l'esthétique des *Histoire(s)* que l'on retrouvera dans d'autres longs métrages pour le cinéma, mais également dans un certain nombre de courts métrages, produits en vidéo. Exercices pratiques de montage, ces films s'inspirent de la forme de l'essai, donnent à voir au spectateur-lecteur sa composition (intertitres, chapitres ou variations) et engage un regard herméneutique. C'est ce que Godard rappelle lors d'un entretien avec Jonathan Rosenbaum à Toronto en septembre 1996, lorsqu'il identifie ses films à des genres littéraires attestés : « [...] je ne savais pas vraiment si j'étais en train d'écrire un roman ou un essai. J'aime les deux, mais maintenant, avec *Histoire(s) du cinéma*, je suis sûr que c'est un essai. C'est plus facile pour moi et c'est mieux comme ça⁶⁷⁶. » La dimension narrative a entièrement cédé à celle d'une écriture de l'essai, qui est aussi une pratique de la citation, qui s'instruit contre la position savante. L'essai, comme genre littéraire, se réaffirme dans les différentes *proses d'idées* qui évoluent depuis la fin du XIXe siècle : l'essai suppose de son auteur « l'affirmation d'une singularité de pratique de la "pensée", mot pascalien, bergsonien, mot d'allure littéraire ; une pensée qui ne serait justement pas un savoir, une pratique intellectuelle décrochée de ses implications épistémologiques⁶⁷⁷. » Marielle Macé s'appuie alors sur une citation de Walter Benjamin qui définit l'essai par l'analogie avec un caractère, une personnalité mentale, que possèdent ceux qui « rendent les situations exploitables, et pour ainsi dire citables : ce sont les caractères destructifs⁶⁷⁸. » Cette définition quelque peu énigmatique informe non seulement la pratique cinématographique de Godard, que ce dernier définit comme essayiste, mais éclaire également la relation qui s'établit entre le cinéma de Godard et un « style de

⁶⁷⁵ *Allemagne 90 neuf zéro* est depuis peu inclus comme supplément dans le DVD d'*Adieu au langage* (Wild Side, 2014, 1 DVD).

⁶⁷⁶ Entretien de Jean-Luc Godard avec Jonathan Rosenbaum à Toronto en septembre 1996, cité dans Jonathan Rosenbaum, « Bande-annonce pour les *Histoire(s) du cinéma* de Godard », trad. par Jean-Luc Mengus, *Trafic*, n° 21, printemps 1997, p. 7.

⁶⁷⁷ Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, 2008, [En ligne], <http://narratologie.revues.org/499>, *consulté le 27 septembre 2016.

⁶⁷⁸ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme (*Der Essay als Form*) » (1954-58), dans *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

vérité⁶⁷⁹ ». L'essai contient en lui-même « des pensées héritées » et des « savoirs partagés⁶⁸⁰ » qu'il restitue et offre en partage au lecteur, tout en les biaisant et en assumant le risque de perdre leur caractère intègre (ce « caractère destructif⁶⁸¹ » que signale Benjamin propre à ceux qui prélèvent un fragment de pensée, sans se soucier de sa conservation, en privilégiant sa mise à disposition). L'essai relève d'un jeu d'écriture, celui de la nécessaire rapidité de l'exécution et donc de la pensée ; il passe donc par l'allusion impertinente, l'infidélité d'une phrase, la non-démonstration d'une vérité, le raccourci de la citation, l'exemplarité non-universalisable. Ce sont ces traits qui séduisent Godard et lui permettent de définir son cinéma en l'identifiant et l'inscrivant dans la catégorie littéraire de l'essai, qui est également une pratique intellectuelle. Le cinéma de Godard se nourrit de fragments qui le précédent ou qu'il produit, qu'il prélève ou qu'il réutilise, et qu'il offre à la disposition d'un spectateur à son tour *destructif*. Le document devient donc une citation, qui rencontre une autre citation et produit ainsi des « idées-phrases » par le montage de toutes formes citables et symptomatiques d'un réel que le cinéma appréhende par l'enregistrement. Cette pratique se détourne pleinement de l'enchantement du récit et des pouvoirs de la narration, pour engager une libération des formes et une transgression. Elle s'ancre dans la filiation du romantisme allemand, tout particulièrement le romantisme des penseurs et poètes réunis autour de l'éphémère revue *Athenäum*, dont Godard partage la conception fondatrice de la critique et de la diversité formelle qui fait l'œuvre d'art. Godard renonce à un cinéma narratif ou spectaculaire pour proposer des films qui sont des œuvres pensantes.

Par ailleurs, l'œuvre de Godard s'inscrit dans une amplification des rapprochements entre cinéma et art contemporain dans la propension au collage multimédiatique, dans une volonté de rupture avec la narration et dans l'hybridation générique du montage des sons et des images. Plusieurs contributions aux *Cahiers de Narratologie* interrogent ces pratiques, anciennes et contemporaines, qui assemblent et composent des matériaux hétérogènes. Dans l'avant-propos au numéro consacré aux « Images composites – arts pluriels », Jean-Paul Aubert en souligne les enjeux actuels :

C'est, en réalité, la production culturelle contemporaine qui se caractérise, dans son ensemble, par les croisements constants des médias et des supports. Elle ne cesse d'interroger les limites et les frontières entre les disciplines artistiques et de travailler les effets de transformations, d'adaptations et de

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*

fusions. L'hybridation et la fragmentation sont devenues les traits fondamentaux de l'art contemporain⁶⁸².

Aubert poursuit son analyse en citant l'analyse de Gilles Deleuze sur la distinction entre l'*organique* et l'*inorganique* dans le cas du cinéma. Le cinéma de la modernité relève du mouvement organique où « la fissure est devenue première⁶⁸³ » et trouve son exemplarité dans l'œuvre de Godard et le travail de « dissociation » qui caractérise sa pratique filmique. Le projet d'exposition de Godard au Centre Pompidou se dénoue en 2006 sous la forme d'une installation abandonnée ou d'un « désordre exposé⁶⁸⁴. » Présentée sous la forme d'un renoncement, cette exposition permet cependant de mesurer la propension de Godard au geste critique et une volontaire extension du cinéma, hétérotopie de tous les arts et dispositif de la *postmodernité*. Une œuvre vidéo de Godard nous présente la maquette du projet initial d'exposition à Beaubourg : l'exposition rêvée reposait sur une déambulation du spectateur dans des salles aux murs et sol recouverts d'un matériau composite et invitait au déplacement *hors* et *dans* le cinéma. Le spectateur était amené à évoluer au sein d'une *cathédrale* qui, à l'instar des films des dernières décennies, emprunte aussi bien au modèle du musée imaginaire, du dispositif archivistique, de l'enquête documentaire, qu'à la méthodologie comparatiste des formes visuelles ou discursives et à l'exercice du remontage critique et de la réception de détournements ironiques. André S. Labarthe décrit ce paradoxe d'un cinéma étendu mais qui refuse sa dispersion/disparition :

[Godard] avait envie de s'exprimer autrement que par le cinéma, soit par la peinture, soit par la littérature, par tous les arts environnants et l'exposition lui a donné cette occasion, liée à son goût pour l'autodestruction. Tout ce que montre Godard, partiellement ou non, a toujours trait au cinéma, que ce soit de la littérature, de la peinture, etc. Il ne va pas parler de littérature si cela n'a pas un écho dans le cinéma, dans le sien ou dans celui des autres. Il ne va rien exposer qui pourrait appartenir à un autre domaine, comme si le cinéma, en réalité, c'était l'univers, comme s'il ne pouvait pas y échapper. Il peut tout faire, il peut tout casser, on sera toujours dans le cinéma. C'est une liberté folle qu'il s'est accordée⁶⁸⁵.

⁶⁸² Jean-Paul Aubert, « Images composites – Arts pluriels », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], n° 19, 2010, <http://journals.openedition.org/narratologie/6157>, *consulté le 23 janvier 2017.

⁶⁸³ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t.2, *L'image-temps*, op. cit., p. 234-235.

⁶⁸⁴ Nous utilisons le titre du film documentaire, *Jean-Luc Godard, le désordre exposé*, réalisé par Olivier Bohler et Céline Gailleurd en 2012, sur l'œuvre de Jean-Luc Godard, à partir de son exposition à Beaubourg en 2006, dont le studio de l'INA accueille une nouvelle version.

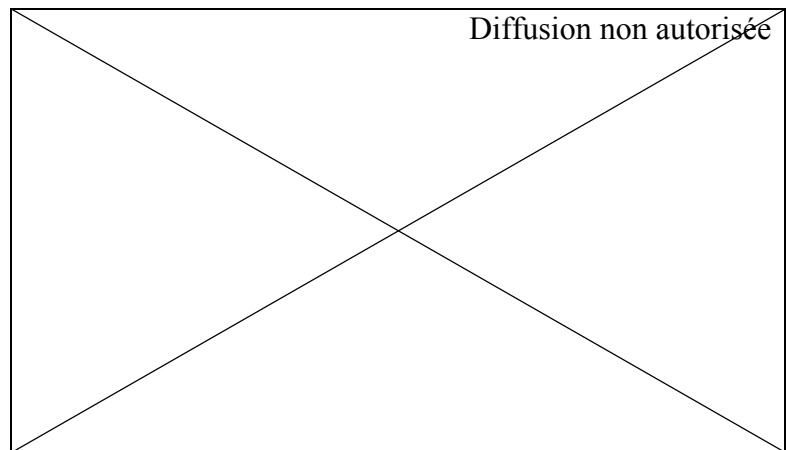
⁶⁸⁵ Dans le cours métrage d'Olivier Bohler et de Céline Gailleurd, André S. Labarthe retrace la genèse de l'exposition de Jean-Luc Godard au Centre Pompidou, « Voyage(s) en Utopie. JLG, 1946-2006. À la recherche du théorème perdu. »

Les téléphones portables et téléviseurs accrochés sur les murs partiellement vides des salles de l'exposition définitive présentent, dans leur diffraction écranique, le cinéma comme l'hypermédia qui englobe les productions visuelles contemporaines. Renonçant le temps de l'exposition aux formats de projection classiques, Godard joue volontairement des frontières que traverse l'art contemporain et s'imprègne du pouvoir de dissidence des installations contemporaines.

CHAPITRE 2.

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

ÉPREUVE(S) ET ACTUALISATION(S) DU *RÉEL* : DU DOCUMENT À L'IMAGE INTERDITE



Photogramme 11

Extrait de *Hélas pour moi* (1993) de Jean-Luc Godard

Allemagne 90 neuf zéro introduit ainsi une poétique du film qui repose sur l'hétérogénéité, le remploi d'images et d'œuvres trouvées et une alliance entre le document et la fiction. Il s'agit à la fois d'une entrée dans un cinéma de poésie – poésie de la poésie très imprégnée de l'héritage du XIXe siècle allemand – et dans un cinéma d'histoire – un cinéma dans le temps et sur le temps – qui est aussi un cinéma de l'événement entrant en conflit avec les autres formes d'information. Si la question du cinéma historien sera analysée dans la troisième partie, comme l'un des territoires critiques qu'occupe le cinéma de Godard dans les formes visuelles contemporaines, nous poursuivons dans ce second chapitre l'analyse de la politique des formes que mène le cinéaste, dont les films récents ont force de propositions artistiques qui révolutionne le médium cinématographique.

Nous interrogerons tout particulièrement la question de la nature réaliste et *chosale* du cinéma, au centre également de la pensée qui sous-tend *Allemagne 90 neuf zéro*, et analyserons la manière dont Godard propose de filmer, *monter et démontrer* autrement, *dans*

une visée critique et esthétique, le réel qui imprime sa présence sur la pellicule cinématographique ou qui continue d'entretenir un lien indiciel avec les images numériques, en suscitant, dans un désir de reconquête de la vision, l'avènement de l'irréel ou du surréel au sein même de l'image filmique, avec le motif de la nuit sexuelle dans ses films contemporains. La filmographie de Godard s'inscrit ainsi dans un retournement du réalisme ontologique du cinéma et rejoint la nécessité de « documenter l'imaginaire⁶⁸⁶ » dans un volontaire écart critique avec le cinéma comme représentation du réel.

2.1 RÉALISME ESTHÉTIQUE ET ÉPOCHÈ DE L'IMAGINATION

Dans le discours de Francfort, Godard définit le cinéma en rappelant les circonstances de sa rencontre intime avec le territoire cinématographique et en convoquant les souvenirs cinéphiles des années 1950. Le cinéma est présenté comme un *medium* artistique libérateur pour une génération qui a connu la *fin* d'un régime littéraire – Rimbaud, Mallarmé et Joyce sont présentés par Godard comme des auteurs qui ont atteint le plus haut degré de mise en critique généralisée et universelle de l'écriture et des modalités de la représentation littéraire. Après soixante ans d'histoire, privé de l'ascendant *auratique* des autres arts, lui-même affaibli après son ascension spectaculaire dans la première partie du XXe siècle, le cinéma conquiert les cinéphiles de l'après-guerre en instaurant une humble familiarité entre le créateur et son objet. Le cinéma s'offre comme une seconde naissance avec la Nouvelle Vague :

Alors qu'en face de la toile blanche, quand la lumière se mettait à baisser, se passa pour nous l'exact contraire de ce qui conduisit Nicolas de Staël au suicide. Une deuxième lumière prenait forme dans l'obscurité. L'écran n'était plus un obstacle, mais un ami, la chemise de Véronique et du Samaritain⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Nous reprenons l'intertitre d'un article de Jean-Paul Aubert consacré au « documentaire à l'épreuve de l'imaginaire » dans la production cinématographique de Joaquin Jordá (« Le documentaire à l'épreuve de l'imaginaire. Au-delà du miroir et de ce que Jordá y trouva », *L'ailleurs : Pratiques et représentations, Cahiers d'études romanes*, n° 23, 2011, [En ligne], <https://journals.openedition.org/etudesromanes/751>, *consulté le 23 janvier 2017. L'auteur rappelle la complexité du combat mené par l'École de Barcelone qui n'abandonne pas un discours critique sur le réel, mais, au contraire, prend appui sur les détours contraints par la censure politique pour développer une phénoménologie de l'imaginaire dont le pouvoir dissident nécessite d'être exploré par la critique.

⁶⁸⁷ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

La « terreur » de la « page blanche » et de la « toile blanche » sont alors surmontées par l'« écran » et la « lumière » qui s'y diffuse, qui n'est plus un « obstacle⁶⁸⁸ » et cède à la transparence. Cette passion du cinéma, dans un temps qui est déjà un *après* le cinéma classique s'éprouve comme l'opportunité de se saisir d'un art dont le régime est en liberté :

Nous découvriions le droit de faire nos devoirs sans pour autant aller en classe. Il y a donc eu un sentiment absolu de liberté. Un homme, une femme, une auto et c'était un voyage en Italie. Remplacez la Jaguar par une tasse de thé, et Ozu remplace Rossellini. Même si nous ne savions pas faire des films, nous savions que nous pouvions le faire, et ce fait nous rendait un peu la dignité que deux guerres mondiales nous avaient volée⁶⁸⁹.

Godard encadre son propos d'un lexique qui tend vers *une morale de la forme*, que ce soit par l'évocation du « droit » et des « droits », ou par le verbe « rendre » - comme l'on *rend compte* ou comme l'on *rend justice* – et le terme de « dignité⁶⁹⁰ ». Le cinéma est très vite présenté comme un art de la réparation, qui vient racheter un monde chaotique dans lequel il est lui-même emporté puisqu'il n'a pas su enregistrer et monter/démontrer la violence politique du second conflit mondial. D'une certaine façon, le cinéma, au moment où Godard en fait sa pratique, est déjà emporté par les deux guerres qui ont ébranlé le sens de l'Histoire – Histoire qui ne peut être que désordonnée et insensée. Si le cinéma ne procure pas « la terreur » de l'écriture ou de la peinture qui « conduisit Nicolas de Staël au suicide », c'est qu'il est déjà entré dans son propre déclin, occasion paradoxale de s'en saisir, « même si nous ne savions pas faire des films⁶⁹¹ », comme le rappelle Godard.

Comme nous l'avons analysé dans la première partie, les transgressions formelles du cinéma tardif de Godard, qui coïncident chronologiquement avec le discours de Francfort, sont inscrites dans une généalogie historico-esthétique : *fin* du régime poétique et critique de l'écriture, mais également essoufflement de la puissance auratique de la projection cinématographique. L'attrait puissant du cinéma au sein des milieux cinéphiles des années 1950 et 1960 correspond au moment où le cinéma devient un art du passé et où la pratique mémorialiste en dresse le monument, comme nous l'avons rappelé dans la partie précédente. Antoine de Baecque analyse ce paradoxe : « Il existe un devenir dinosaure du cinéma qui débute exactement à l'avènement du cinéophile, gardien d'un temple ancien, témoin momifié,

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ *Ibid.*

plutôt que sentinelle éclairée⁶⁹². » Dans cette crise qui est aussi l'avènement d'un nouveau cinéma et d'un clivage entre les classiques et les modernes, les cinéastes modernes, parmi lesquels Godard, proposent « un cinéma adulte, dénié, celui de Rossellini⁶⁹³ », comme l'écrit Serge Daney. Ils perpétuent la puissance de création du cinéma en le défaisant de ses dogmes classiques : déstructuration du récit et mise en déroute de la puissance d'enchantement du récit ; mais également distance critique dans le montage d'images indicielles, qui interroge la vocation d'*enregistrement* du cinéma et les relations qui s'instaurent entre le matériau trouvé et sa mise en forme filmique ; enfin, modification des conditions de réception du film – le spectateur est contraint de modifier son regard et de mettre en question les conditions spectaculaires de la projection sous l'effet du *regard-caméra* emblématique de la Nouvelle Vague. Cette révolution de l'écriture filmique s'installe dans les années de conquête cinéphile et de liberté créative, avant que le cinéma, impuissant à filmer les bouleversements sociaux et politiques de la fin des années 1960, se voit marginalisé à l'intérieur du territoire visuel, « rapidement rongé par le télévisuel et le publicitaire⁶⁹⁴. » Godard acquiert dans les années 1960 une pratique du cinéma de résistance dont les fondements sont rappelés dans son discours de Francfort. Godard poursuit cette activité filmique résistante dans les années 1990 avec un cinéma qu'il commémore, mais également qu'il défait pour en extraire la puissance critique, gage de sa survie. L'une des vérités du cinéma, sa puissance d'enregistrement, est au cœur du travail artistique du Godard contemporain.

2.1.1 Ontologie du cinéma : paradoxe du réalisme esthétique

La caméra, regard machinique et automatique, appareille une génération de cinéastes, dont la Nouvelle Vague est emblématique. Le cinéma de la Nouvelle Vague procède du désir de se libérer du poids des formes inscrites dans une immense tradition (la peinture de Staël, les audaces poétiques de Rimbaud, Mallarmé et Joyce). C'est également un cinéma qui sort des studios et qui choisit le *réel* contre la reconstitution, le présent contre le temps de la fiction. Filmer ou découper des images dans le réel même. Quand Godard évoque la naissance de la Nouvelle Vague, il met en opposition l'écran de cinéma avec *la page blanche* et *la toile blanche* des arts antérieurs. Il ouvre ainsi une réflexion sur les propriétés singulières d'un art technique, nécessairement impur, qui enregistre sur une pellicule-palimpseste la diversité du réel, avant que l'œil subjectif du cinéaste ne démonte et remonte

⁶⁹² Antoine de Baecque, « Le spectateur mélancolique », *op. cit.*, p. 81.

⁶⁹³ Cité dans *ibid.*, p. 75-76.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

par l'art du montage ce présent capté mécaniquement. Cette réflexion rejoint l'analyse d'Alain Badiou qui consacre plusieurs articles à Godard et au matériau excédentaire qui compose ses films, aussi bien sur le plan de l'image que du son. Badiou rappelle l'opacité sonore et visuelle du montage godardien, pour s'arrêter sur les figures et les chuchotements qui se découpent et s'élèvent progressivement de certaines séquences, dans un travail inversé : non plus additionner la totalité des images et des sons, mais opérer une soustraction pour accéder au sens, « comme si toute vérité s'extirpait laborieusement d'un bruit de fond composite⁶⁹⁵. » Le cinéaste redessine et purifie le matériau que charrie le réel et que la pellicule capte nécessairement.

Dans un texte qui synthétise plusieurs textes antérieurs, « Le cinéma comme expérimentation philosophique », Badiou rappelle comment le cinéma procède de la réalité dont il ne peut s'abstraire que partiellement, par un travail de purification toujours en procès, jamais actualisé. Badiou définit ainsi *l'impureté du cinéma*, comme sa propriété esthétique, non pas l'impureté qu'analysait, entre autres, André Bazin, dans son texte « Le cinéma, un art impur⁶⁹⁶ » et qui reposait sur la convocation de tous les autres arts au sein de l'art cinématographique, mais celle qui se définit dans la coprésence, au sein du film, de l'art et du non-art. Cette impureté *essentielle* contraint le cinéaste à une pratique de l'épuration pour extraire le film de toute l'imagerie quelconque importé dans le plan capté sur un plateau de tournage et purifier ainsi cette impureté du réel qui s'insinue nécessairement dans la captation d'une image par un appareil de reproduction. Le cinéma est ainsi l'exact contraire des arts qui l'ont précédé, qui devaient renoncer à la pureté de la toile ou de la page blanche pour tendre à la figuration du réel, avant que l'abstraction qui continue d'agir par la numérisation du monde, n'en renverse le procédé :

Pour écrire un poème, vous avez besoin de papier et de stylo. Vous avez peut-être aussi besoin de toute l'histoire de la poésie mondiale. Mais l'existence de cette histoire est virtuelle. Elle n'est pas une présence matérielle. Pour réaliser une peinture, vous partez aussi d'une absence, d'une surface. Et de l'histoire entière des arts plastiques, comme virtualité fondamentale... Ce n'est pas du tout la même chose pour commencer un film. Les conditions de fabrication de l'image-mouvement ou de l'image-temps ont une composition matérielle tout à fait particulière. Il vous faut des ressources techniques, mais il vous faut également mobiliser des matériaux tout à fait complexes et surtout hétérogènes. Par exemple il vous faut des lieux, des lieux naturels ou des lieux construits ; il vous faut des espaces ; il vous faut du texte, un scénario, des dialogues, des idées abstraites ; il vous faut du corps, des acteurs ; et il vous faudra ensuite de la chimie, puis des appareils de montage. De sorte qu'il vous faut mettre en œuvre tout un appareillage collectif, toute une composition matérielle, que vous

⁶⁹⁵ Alain Badiou, « Le plus-de-Voir », *op. cit.*, p. 86.

⁶⁹⁶ André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *op. cit.*, p. 81-106.

allez devoir dominer plus ou moins, par les ressources de son inscription dans l'image. Ce point est tout à fait banal, mais il est à mon avis très important. Le cinéma est un art absolument impur, et il l'est dès le début de sa conception, parce que le système de ses conditions de possibilité est un système matériel impur⁶⁹⁷.

Le cinéma se distingue alors des arts antérieurs, l'écriture et la peinture, puisqu'il relève d'un « système matériel impur » qui le détermine *a priori*. Alain Badiou fonde ainsi la nature ontologique de l'image en mouvement, cette même nature réaliste que Roland Barthes octroyait à l'image photographique, dont la nature indicielle convoquait la présence sensible du réel et entretenait avec son référent un lien de contiguïté essentielle, inscrit également dans le temps (le fameux « ça-a-été⁶⁹⁸ »).

Cette définition du cinéma, comme art de l'enregistrement et empreinte du réel, relève également de la tradition de la théorie du cinéma. Dans « Ontologie de l'image photographique », André Bazin cite *Esquisse d'une psychologie du cinéma* dans une version antérieure à celle qui paraît en 1946 aux éditions Gallimard, celle de l'article publié en 1940 dans la revue *Verve*. Malraux y souligne la dimension réaliste du cinéma : « dans son article de "Verve", André Malraux écrivait que "le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque"⁶⁹⁹. » Bazin définit alors le cinéma comme « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique⁷⁰⁰. » Godard souligne également la nature quasi *tautologique* du cinéma : « Qu'appelle-t-on cinéma ? Au pied de la lettre, c'est une image du monde dans lequel on vit. Si on vous montre une photo de Roosevelt, vous dites : c'est Roosevelt⁷⁰¹. » Dans un texte resté inédit en France jusqu'à sa traduction en 2003, intitulé « Transparents cinématographiques », Adorno décrivait avec pertinence les différents enjeux esthétiques et politiques de cette dimension indicielle et tautologique du cinéma, ce qu'il nomme également le « réalisme esthétique⁷⁰² » :

⁶⁹⁷ Alain Badiou, « Le cinéma comme expérimentation philosophique », Texte inédit en français, retranscrit à partir du séminaire « Penser le cinéma », Buenos Aires, Alliance française, 24 et 25 septembre 2003, dans *Cinéma*, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁹⁸ La deuxième partie de *La chambre claire. Note sur la photographie* se construit autour de la recherche d'une photographie qui permette à l'auteur de reconnaître et de retrouver sa mère disparue, Roland Barthes réinterroge alors la photographie dans sa relation au temps. Barthes définit le « noème de la Photographie » avec la formule « Ça-a-été » (*op. cit.*, p. 871) qui permet d'ouvrir une réflexion sur la puissance archivale de la photographie et son caractère éminemment funèbre.

⁶⁹⁹ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Problèmes de la peinture*, 1945, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰¹ « La télévision fabrique de l'oubli », Entretien avec Jean-Luc Godard par Léon Mercadet et Christian Perrot, *Actuel* n° 136, octobre 1990, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 237.

⁷⁰² Theodor W. Adorno, « Transparents cinématographiques (Filmtransparente) », *op. cit.*, p. 20.

La technique photographique du cinéma, dont le trait premier est de reproduire les choses, donne à l'objet, étranger à toute subjectivité, plus de valeur propre que les méthodes des arts autonomes ; à considérer l'art sous l'angle de son histoire, ce trait du cinéma est son élément retardataire. Même lorsque les objets sont dissous et modifiés – ce que le cinéma est capable de faire – la dissolution n'est jamais complète. Aussi bien, voilà qui permet à la construction de ne pas être absolue : les éléments qui la composent conservent une dimension chosale, et ne sont pas de pures valeurs. Grâce à cette différence la société fait saillie à l'intérieur du cinéma de manière tout autre – avec beaucoup plus d'immédiateté, à partir de l'objet – que dans la peinture d'avant-garde ou dans la littérature. Ce qu'il y a d'irréductible à même les choses, au cinéma, est en soi un signe social, qui ne doit rien, au départ, à la réalisation esthétique d'une intention⁷⁰³.

Les lignes d'Adorno consacrées à cette emprise de la réalité et de l'objet inscrivent le cinéma dans un réalisme qui le constitue comme nouvelle force et faiblesse du siècle. La part documentaire qui habite le film est le propre et le risque d'un cinéma amené à assumer pleinement son ancrage dans un réel que la caméra exécute par reproduction mécanique. Dans ce texte, Adorno présente le cinéma comme le *medium* technique par excellence, recouvrant tout à la fois la technique artistique et la technique mécanique. La technique du cinéma – du savoir qu'il suppose au talent qu'il désigne – se superpose pleinement à la technicité du cinéma, son mode d'enregistrement et de diffusion qui repose sur la reproduction mécanisée. Nulle émancipation première de la technique. La page blanche de l'écrivain, la toile du peintre et la feuille où s'inscriront les notes de la partition n'ont pas lieu d'être au cinéma. Le principe même de la reproduction y est originaire dans un processus où la technique est immanente et ne se différencie plus des moyens de création. Adorno évoque alors la pensée de Benjamin pour s'accorder avec lui : « comme l'a souligné Benjamin, il n'y a pas un original qui serait reproduit massivement : au contraire le produit de masse est la chose même⁷⁰⁴. » Cette affirmation n'induit pas une réduction du film à sa technique mais une condition généalogique de la création du film au sein du cinéma, comme produit de la culture de masse que l'industrie cinématographique génère. Cette réflexion nous amène, comme nous y invite Jean Lauxerois dans le commentaire de sa traduction, à distinguer le *film* du *cinéma*⁷⁰⁵, l'œuvre d'art des conditions purement techniques de sa réalisation : le film peut s'extraire du cinéma en laissant « filtrer de l'immaîtrisé et de

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 19-20.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰⁵ « Il faut donc distinguer « cinéma » et « film », pour saisir ce qui, dans le cinéma, peut en quelque sorte venir le contrecarrer. Cela s'entend mieux en français qu'en allemand – une fois n'est pas coutume – parce que nous disposons de deux mots là où Adorno emploie en allemand le seul mot de *Film* » (Jean Lauxerois, « Adorno à "l'époque" du cinéma », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°14, *op. cit.*, p. 11).

l'aléatoire⁷⁰⁶. » Cela suppose donc d'inscrire une faille dans un processus industriel, certes irréversible quant à la nature indicielle du cinéma, mais qui peut être mis en critique par l'art du montage.

La réflexion d'Adorno pose très vite une seconde définition salvatrice : « le mouvement, qui est le propre du cinéma, repose sur l'inclination naturelle à sa suspension, condition de sa lisibilité et de sa signification⁷⁰⁷. » C'est dans cet art de l'époque, que le cinéma peut trouver le remède dans le mal, un *pharmakon* qui permet au réalisateur de créer un *film*, certes ancré dans une dimension sociale, mais déjouant le pouvoir réificateur de l'industrie culturelle dont la production se mue en marchandise, en standardisation de la pensée, et donc en emprise aliénante sur le spectateur. De son expérience singulière du réel, le film peut produire son propre antidote en figurant la communauté à laquelle il est nécessairement relié et en engendrant des images dont le flux rejoint celui du rêve éveillé. Le film est certes le produit mimétique d'un art de la reproduction, mais il se définit également *dans la lutte qu'il mène contre la réalité qui le conditionne à travers le montage et la réception du film*. L'objet ne peut être évincé, comme le rappelle la citation précédente : « Même lorsque les objets sont dissous et modifiés – ce que le cinéma est capable de faire –, la dissolution n'est jamais complète⁷⁰⁸. » C'est ainsi que « la société fait saillie à l'intérieur du cinéma⁷⁰⁹ ». Le signe social est donc présent dans le cinéma qui ne peut l'annuler complètement. Si Roland Barthes définit la photographie comme une preuve à dimension funèbre du présent du passé, Adorno fait de la « technique photographique du cinéma⁷¹⁰ » ce qui implique, de manière presque immanente, la présence du « signe social⁷¹¹ » dans le cinéma, même dans les films dont l'intention artistique se situe résolument hors de l'objectivation du réel. Il y aurait donc une nature réaliste et réactionnaire du cinéma, « cette tendance renforçant affirmativement ce qui, dans la société, apparaît en surface et que le réalisme se défend de traverser parce que ce serait du romantisme⁷¹². » Le *film* ne cesse d'être la caution d'une réalité qu'il montre et démontre (on pourrait ajouter qu'il monte et démonte).

Retenons, dans la part documentaire qui hante et interroge le cinéma de Godard, la dimension *essentiellement* sociologique du cinéma qu'évoque Adorno. Les premiers films de Godard sont déjà empreints d'un désir de coïncidence avec une époque, qui suppose le tournage en extérieur, dans un *dehors* que la Nouvelle Vague affronte et inclut dans son

⁷⁰⁶ Theodor W. Adorno, « Transparents cinématographiques », *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰⁷ Nous reviendrons dans la troisième partie sur le pouvoir signifiant de la métaphore déclenché par la suspension du rythme qui peut s'élaborer selon différentes formes de stases.

⁷⁰⁸ Theodor W. Adorno, « Transparents cinématographiques », *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷¹² *Ibid.*

matériau filmique. Loin de la *mimèsis* cinématographique, il s'agit d'atteindre la littéralité même du réel et de ses manifestations. Jean-Pierre Esquenazi analyse la composition d'un monde fictionnel dans *Sauve qui peut (la vie)* et *Passion* comme opérateur critique de la réalité dans laquelle le film s'insère. Esquenazi rappelle ainsi, dans une parenthèse théorique, que la fiction procède du réel et que la version fictionnelle du monde serait comme « une *paraphrase expressive* de sa base réelle : s'adossant à ses langages, à ses formes de vie et à ses objets, [le monde fictionnel] en construit une figure nouvelle, qui ne doit plus être jugée sous l'angle de l'adéquation, de la fidélité ou de l'authenticité⁷¹³. » Si aucun des longs métrages de Godard ne peut entrer dans la catégorie du documentaire, ils sont pourtant composés d'apparitions de fragments solides et immobiles du réel qui font vaciller la fiction cinématographique et attestent également d'une dimension sociologique qui ne peut être décollée du cinéma, qui le précède et l'instruit. Or le document a plusieurs fonctions chez Godard et prend une dimension centrale dans ce que l'on pourrait appeler la théorie de Godard sur le cinéma comme « forme qui pense⁷¹⁴ », c'est-à-dire une théorie de l'art cinématographique comme appareil de connaissance, spécifique au XXe siècle, dont la vocation visionnaire aurait été détournée :

Au début, on a cru que le cinéma s'imposerait comme un nouvel *instrument de connaissance*, un microscope, un télescope, mais très vite, on l'a empêché de jouer son rôle d'*instrument de la pensée*. Car c'était quand même une manière singulière de voir le monde, une vision particulière qu'on pouvait ensuite projeter en grand devant plusieurs personnes⁷¹⁵.

« Instrument de connaissance » et « instrument de la pensée » : Godard octroie ainsi au cinéma une puissance de révélation, qui prend comme point de départ l'observation et l'enregistrement du monde et connaît comme point d'arrivée sa projection et sa réception. Cette formule d'un cinéma qui sonde le réel est une constante chez Godard et motive l'hybridation croissante des images et la place accrue du *document* dans la filmographie du cinéaste. Le document est un terme et une notion difficiles à définir. Nous pouvons relire la définition de Paul Ricœur⁷¹⁶ : le document est la trace d'un passé révolu, appartenant au

⁷¹³ Jean-Pierre Esquenazi, « Les mondes godardiens, paraphrase de notre monde », dans Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, op. cit., p. 233.

⁷¹⁴ Jean-Luc Godard convoque graphiquement à l'écran un chiasme inspiré de la formule heideggérienne : « une pensée / qui forme / une forme / qui pense » dans le chapitre 3a intitulé *La monnaie de l'absolu* (dans Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., p. 97-101).

⁷¹⁵ « Le cinéma n'a pas su remplir son rôle », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Pierre Lavoignat et Christophe d'Yvoire, *Studio*, n° 156, mars 1995, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t.2, op. cit., p. 335. Nous soulignons.

⁷¹⁶ « Un document, en effet, n'est pas donné, il est cherché, constitué, institué : le terme désigne ainsi tout ce qui peut être interrogé par l'historien en vue d'y trouver une information sur le passé, à la lumière d'une

vaste ensemble des traces inventoriées, les archives, destinées à l'exégèse historique. Dans la même lignée historique, le document consiste, comme le rappelle Michel de Certeau⁷¹⁷, en l'isolement d'un corps matériel ou immatériel par une opération technique soumise à l'interprétation historique. Le document a partie liée avec la mémoire et la sélection des objets mémorables que l'historien peut interroger et sur lesquels il peut s'appuyer dans une interprétation qui tend à une certaine vérité et scientificité. Godard inscrit le cinéma dans une perspective historique, fait de la machine cinématographique un vaste réceptacle des traces du réel, dans la lignée des premiers films du cinéma dominés par les « actualités ». Dans le dernier volet de son cinéma, celui qui s'ouvre avec *Allemagne 90 neuf zéro*, Godard explore la fonction critique et mémorielle du cinéma et interroge vigoureusement les fonctions politiques d'une expérience esthétique qui est médiatisation et interprétation des traces de l'homme, qu'elles soient matérielles, textuelles, mnésiques, traces de traces, pour construire au travers d'un regard singulier une mémoire collective et lutter contre l'amnésie. Avant d'opter pour cette dimension pleinement historique que nous analyserons dans la troisième partie de cette thèse, le cinéma de Godard dans les années 1960 et 1970 s'apparente à la science sociologique. Le cinéma de la Nouvelle Vague est d'abord une captation du présent, avant d'être une pensée engagée sur l'histoire se faisant – problématique plus récente du cinéma de Godard. Le document, qu'il ait une portée sociologique ou qu'il soit mis à la disposition de l'activité de l'historien, repose ainsi sur le regard subjectif et sélectif du cinéaste, sur le travail de montage des plans arrachés au réel, mais également sur une technique d'enregistrement et de vision à nulle autre égale – l'appareil cinématographique.

Au-delà ou en-deçà du document, comme preuve et témoignage d'un passé revu au présent, le film documentaire, qui produit à son tour un document pour l'avenir, pose plusieurs questions : quelle valeur accorder à l'enregistrement du « réel » ? quel plan devient légitime comme document et non comme unité d'une narration fictive ? comment se présente cet élément primitif qui viendrait composer avec d'autres un film à vocation de vérité ? comment le réel est-il saisi « sur le vif » ? Si l'on consulte la définition du Petit Robert, le film documentaire est « un film didactique présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion⁷¹⁸ ». Le documentaire rejoindrait alors le paradigme de l'assertion : il aurait vocation à affirmer et garantir le réel, tout en provenant d'une intention

hypothèse d'explication et de compréhension » (Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 4, 2000, p. 738).

⁷¹⁷ « En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement » (Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84).

⁷¹⁸ *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, éd. rev. et augm., 2004, p. 779.

première, celle de faire accéder le spectateur à la connaissance. Roger Odin revient sur la question du documentaire en distinguant le mode *documentarissant*, le mode *fonctionnalisant* du film, le premier réclamant la construction d'un énonciateur réel, alter ego du spectateur, le second reposant sur une organisation très stricte qui suppose une narration et la *fictivisation* de l'énonciateur⁷¹⁹. Ce sont et le regard du spectateur et son attente, et non plus l'intention seule du cinéaste, qui opèrent ce partage entre document et fiction : « *Mode documentaire* : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde⁷²⁰ ».

La question du document, la labilité de sa définition, rejoint celle d'une autre notion à laquelle il est associé, « le réel », champ et hors-champ de la caméra, le monde sur lequel est prélevé la trace filmique ou le plan-document. Or, le *réel* procède davantage d'une relation, d'un désir d'avènement du réel, d'un infini sur lequel il se détache et d'une impossibilité qui le caractérise, comme le développe Alain Badiou dans un texte récent, *À la recherche du réel perdu*. Le réel est aussi bien celui de la révolution prolétarienne, celle que Gramsci « voulait faire advenir comme réel de l'Histoire » et qui « a pris la forme de sa propre disparition⁷²¹ » (équivalent du pouvoir d'action du cinéma que revendique Godard sous la forme d'une utopie), que cet autre réel qui « se manifeste au cœur même du semblant⁷²² », comme l'illustre la maladie mortelle qui emporte Molière sur scène, où le réel est toujours quelque chose que « l'on démasque⁷²³ ». Cette anecdote que reprend Badiou suppose que le réel se découvre dans le geste du masque arraché, ce dernier participant donc de la réalité, comme ce qui permet un accès au réel par la division du réel lui-même⁷²⁴ (geste opératoire du montage des *Histoire(s) du cinéma* et des travaux vidéographiques de Godard qui sont des opérations de dévoilement et de dépliement des images, chacune révélant le caractère inauthentique ou authentique d'une autre, dans une division qui s'opère dans l'interstice des images).

Badiou place le réel dans une dimension prophétique, comme un avènement politique, éthique, voire biologique, mais aussi scientifique et poétique. Deux activités

⁷¹⁹ Voir le second chapitre de *Espaces de communication* qui porte sur l'ensemble des processus de production de sens homologues que Roger Odin nomme « compétence communicationnelle discursive » (Roger Odin, *Espaces de communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 43-63), Parmi les différentes combinaisons de processus, certaines relèvent du mode fictionnalisant d'autres du mode documentarissant.

⁷²⁰ Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 59.

⁷²¹ Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, *op. cit.*, p. 43.

⁷²² *Ibid.*, p. 21.

⁷²³ *Ibid.*, p. 23

⁷²⁴ « On en vient par ces chicanes à l'énoncé important que voici : *tout accès au réel en est la division*. Il n'y a pas le réel qu'il s'agirait d'épurer de ce qui n'est pas lui, puisque tout accès au réel est immédiatement, et de façon nécessaire, une division, non pas seulement du réel et du semblant, mais du réel lui-même, au vu de qu'il y a un réel du semblant. C'est l'acte de cette division, par lequel le semblant est arraché et en même temps identifié, que l'on peut décrire comme étant le processus d'accès au réel » (*ibid.*). L'auteur souligne.

l'intéressent particulièrement et rejoignent les deux formes extrêmes de discours qui attirent Godard : la poésie et les mathématiques. Les mathématiques forment des relations et des objets qu'elles seules peuvent appréhender ; elles rencontrent le paradoxe d'une arithmétique finie qui suppose une infinité sous-jacente, qui est certes incalculable, mais qui fonde la réalité même du calcul : « il s'agit donc d'un "point de pensée" qui, quoiqu'il soit astreint à demeurer inaccessible pour les opérations que la formalisation rend possibles, n'en est pas moins l'ultime condition de la formalisation elle-même⁷²⁵ ». La poésie quant à elle, dans l'opacité de son discours qui la distingue de la transparence du formalisme mathématique, « extorque à la langue un point réel d'impossible à dire⁷²⁶ ». La leçon que l'on peut tirer de l'analyse de Badiou est celle d'un réel qui s'établit dans son impossibilité, qui relève d'une quête à laquelle « l'humble corruption » partagée par tous dans le monde actuel a renoncé. Le document chez Godard est cette part de résistance au renoncement du réel qui caractériserait l'époque contemporaine selon Badiou. C'est peut-être la définition la plus juste que nous pouvons donner aux images *documentaires* que filme ou monte Godard. Ces images-documents relèvent d'une telle pluralité générique qu'elles peuvent se définir comme les indices sur lesquels se développe une recherche imparfaite d'un réel disparu sous les décombres du *divertissement* et du renoncement à la passion du réel, nouvelles propriétés de la démocratie contemporaine.

On peut ainsi dégager deux statuts génériques de l'image « de vérité » ou du document arraché au réel malgré les faux-semblants de ce dernier : d'un côté, les images en mouvement filmées sous le signe de l'imprévu et du hasard, qui rivalisent avec la surprise photographique et qui relèvent d'un *régime intra-cinématographique* (les images tournées en vidéo par Godard pendant les manifestations de 1968 en sont un exemple ; de même les entretiens que Godard met en scène dans la série télévisée *Six fois deux* – celui d'un journaliste de *Libération* ou celui d'un représentant de la science, René Tom – témoignent de cette enquête sur le réel qui passe également par l'enregistrement d'un discours scientifique ou d'un discours sur l'information qui témoignent l'un comme l'autre d'un rapport singulier au vrai, qui forment des documents et une pensée du document⁷²⁷) ; de l'autre, les images conçues ou puisées hors du plateau de tournage, *citations déterritorialisées*, de plus en plus nombreuses dans la filmographie godardienne (fragments publicitaires ; affiches de propagande ; reproductions d'œuvres d'art ; dessins de Godard qui trace des lignes et des contours sur les images mêmes, comme pour en deviner le dessein caché) relevant d'un *régime extra-cinématographique*, et que Godard transforme en

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷²⁷ Il s'agit respectivement des épisodes 3a « Photo et cie » et 5b « René(e)s ».

documents prêts à employer au cinéma. Ces images *extra-cinématographiques* sont produites aussi bien par l'art que par l'industrie culturelle ou les stratégies de communication ; ce sont des images fabriquées, fictionnelles, voir *hyperréelles*, pour reprendre la terminologie de Jean Baudrillard analysant le mouvement volatile des reproductions de reproductions qui domine les échanges et l'aperception du monde jusqu'à recouvrir le réel disparu par une hyperréalité généralisée⁷²⁸. Quel que soit leur statut premier, elles ont valeur de documents, de symptômes de la société actuelle, soit dans l'écart critique qu'elles creusent (les reproductions d'œuvres d'art, les discours de figures intellectuelles qui interrogent le lien du spectateur avec le monde au sein du film, les photographies et archives de guerre), soit dans l'identité qu'elles génèrent artificiellement (les reproductions de publicités, les affiches qui recouvrent les murs de la cité, les discours médiatiques qui fendent le film).

2.1.2 Documents, signes sociaux, citations essayées : *Pierrot le fou* (1965), *Une femme mariée* (1964) et *Alphaville* (1965)

Ces images cohabitent précocement dans le cinéma godardien et notamment dans *Pierrot le fou* qui s'inscrit dans un ordre génétique singulier. Sa réalisation, pourtant pensée très en amont, succède à la production de deux autres films : *Une femme mariée* et *Alphaville*. Ces trois films signalent selon des modalités différentes une *passion de l'actuel et du réel* chez Godard, qui affecte les images qu'il crée ou qu'il rassemble ; et ce, bien avant le tournant politique et vidéographique du cinéma de Godard. Nous nous autorisons un retour sur ces premiers films, premiers signes d'une fabrique cinématographique en cours de définition qui prendra la forme définitive du *film-essai*, avec l'œuvre des *Histoire(s) du cinéma*.

L'une des premières séquences de *Pierrot le fou* anticipe ainsi cette fabrique essayiste du cinéma de Godard qui s'épanouira avec le montage généralisé de plans hétérogènes

⁷²⁸ En ouverture de l'essai *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard évoque une fable de Borgès où les cartographes d'un Empire dressent une carte si détaillée des territoires que, faute de donner à lire de manière transparente et immédiate le réel, cette carte est rongée par le temps : le réel l'emporte sur l'abstraction. Les artefacts contemporains produisent un phénomène contraire : « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent ça et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*. » (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10).

qu'inaugurent les *Histoire(s)* et que nous avons analysé dans *Allemagne 90 neuf zéro*. Ferdinand s'ennuie dans une soirée aux allures mondaines dont les invités dialoguent à coup de slogans publicitaires, comme le rappelle le scénario : « La soirée offerte par les Expresso ressemble à toutes les party. Ferdinand s'y ennue fermement. Les gens parlent entre eux comme des textes publicitaires, lingerie pour les femmes, voitures pour les hommes⁷²⁹. » Cette séquence mondaine reprend le jeu de trichromie des filtres rouge, jaune et bleu qui se superposaient aux images de la seconde ouverture du *Mépris*. En effet, après une première séquence en forme d'éloge de *L'homme à la caméra* de Vertov, sur laquelle s'énonce un générique parlé, une seconde introduction au *Mépris* est symbolisée par ce que l'on pourrait appeler une « ouverture au désir ». La célèbre séquence imposée par les producteurs du film est consacrée au corps nu de Brigitte Bardot, immobile et presque statufié. Le dialogue de Brigitte Bardot et Michel Piccoli instruit un mouvement du corps par l'énumération des fragments qui le composent, dans la tradition du blason qui idéalisait et réifiait dans un même mouvement la femme aimée. Le miroir hors champ qui permet à Piccoli de contempler indirectement mais selon une vue d'ensemble le corps de Bardot augmente cet effet de fragmentation pour le spectateur, et laisse percer la rupture permanente avec le réel qu'introduit le cadrage de Godard, comme la trichromie des filtres qui baigne cette séquence.

Cette même déréalisation de la scène de *Pierrot le fou* par le jeu des filtres de lumière, produit une antithèse frappante avec la scène du *Mépris*, à moins qu'elle n'en soit l'explication indirecte : les paroles échangées dans la « party » de *Pierrot le fou* reposent sur une séparation du réel qu'instaure la stratégie marchande qui s'insinue dans les mots mêmes qui vantent les objets de désir produits par une société dont l'argent est le moyen absolu et donc la fin. Les corps dénudés de cette soirée sont des corps-marchandises, ayant désormais perdu toute pudeur, et les répliques publicitaires qui font office de dialogue composent une nouvelle mythologie, celle que fabrique une société qui produit des objets en excès et qui invente des images et des mots intentionnels pour les vendre. Cette séquence de *Pierrot le fou* hésite entre déréalisation par la surimpression de filtres colorés et mise à nu de la violence d'un réel marchandisé qui codifient les discours dont les règles reposent sur le seul *échange marchand*. L'appareil cinématographique enregistre une nouvelle économie des relations entre les êtres. Il montre et démontre une société et sa mythographie publicitaire dont l'affichage est omniprésent dans une *Femme mariée*. L'héroïne de cet autre long

⁷²⁹ Jean-Luc Godard, « *Pierrot le fou*. Scénario », dans Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60 d'À bout de souffle à Week-end*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 260.

métrage pourrait être l'une des invitées de la *party* mondaine de *Pierrot le fou*, dont l'œil de la caméra scrute la réalité obscène.

Le caractère quasi-sociologique – et disons-le, malgré les réticences godardiennes, très sémiotique et structuraliste dans son processus de dévoilement et de taxinomie des images de la société⁷³⁰ – du film *Une Femme mariée* est à ce titre révélateur de la manière dont Godard compose avec le réalisme esthétique du cinéma et la saillie de la société au sein même du film, comme le rappelait Adorno. Dans *Une femme mariée*, l'association d'images de lingerie, de reprises de slogans vantant les promesses d'un produit séduisant, eux-mêmes scandés par les alexandrins de la tragédie de Racine, *Bérénice*, signale cette confusion du haut et du bas dans une « démocratie des images » peu soucieuse de distinguer l'objet consommable de l'œuvre d'art. Cette confusion est révélée par les rapprochements qu'effectuent le montage de Godard et les incongruités qu'il expose. Dans *Vrai/Faux passeport* en 2006, soucieux de la hiérarchie des arts mis à mal par le contemporain, Godard attribue, sous la forme d'un jeu, à chaque image une valeur et un statut, mais sous *l'angle éthique d'une conformité au réel*, d'une justesse, qui remplace et dépasse le jugement de goût. Dans *Une femme mariée*, sous-titré *Suites de fragments d'un film tourné en 1964*, Godard laisse le spectateur évaluer seul la perte des valeurs éthiques et esthétiques de la société marchande. Dans ce chiffrage-déchiffrage des signes marchands du monde contemporain, Godard entreprend une étude fidèle aux singularités de la société. Le titre original, *La femme mariée*, indiquait clairement le sujet du film, un archétype social féminin, cible marchande d'une stratégie de propagande commerciale illustrée par les inserts publicitaires qui ponctuent ce récit. La femme mariée s'incarne dans une héroïne moderne, Charlotte, jouée par Macha Méril, en situation d'adultère. Elle forme un triangle amoureux avec le mari, Pierre, et l'amant, Robert, respectivement incarnés par Philippe Leroy et Bernard Noël. Le déterminant indéfini, introduit après l'avis d'interdiction de commission de censure, vient comme modérer le titre du film et supprimer le caractère générique d'un type sociologique que Godard introduit au cinéma, celui de *l'épouse* dans la société bourgeoise contemporaine.

Ce film relève ainsi d'une volonté sociologique qui sera réaffirmée en 1966 dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et sa propre sociologie, celle des grands ensembles qui s'élèvent à la périphérie des grandes villes : rendre compte de la réalité contemporaine,

⁷³⁰ Jean-Pierre Esquenazi rappelle les transformations du champ culturel en France au milieu des années 1960. La défaite de l'existentialisme et l'affirmation progressive d'une pensée structuraliste forment un double phénomène qui imprègne le cinéma de Godard : « Il est bien possible que Godard soit plus imprégné de l'atmosphère structuraliste que véritablement lecteur des principaux ouvrages. [...] *Une Femme mariée*, par bien des traits, s'inscrit dans l'ambiance structuraliste du moment » (Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, 195-196).

de son appareil et de ses diktats idéologiques ; offrir un fragment exemplaire de la comédie humaine des années 1960. Ce n'est donc pas encore la chair de Marie qui est ici interrogée – nous étudierons dans la suite de notre propos cette figure singulière du réel, de l'irréel et du surréel avec lesquels compose le cinéma tardif de Godard. La rencontre entre l'âme et le corps, au centre de la filmographie de Godard depuis les années 1990, versant métaphysique d'un questionnement sur le réel et le cinéma, n'est pas encore en jeu dans le cinéma moderne que propose le Godard de la Nouvelle Vague, mais bien les représentations sociales contemporaines qui piègent ce corps dans la vaste machine marchande qu'est la société révolutionnée des années 1960 et que Godard se donne alors comme sujet d'étude. Les inserts médiatiques (la presse, la publicité, les slogans, l'affichage urbain) rivalisent avec d'autres fragments *intra-diégétiques* et travaillent constamment le réel et l'imaginaire, le matériau pro-filmique et le hors-champ.

Les premiers plans célèbres d'*Une femme mariée* travaillent ainsi à plusieurs degrés leur référent et font vaciller l'image comme pour mieux la préparer à s'extraire d'un certain cinéma pour atteindre une métamorphose. La main féminine de Macha Méril sur laquelle s'ouvre le film en plan rapproché, vient ferrailler quelques plans plus loin un bras masculin et s'agrippe vainement à une surface lisse et blanche. L'image possède tout d'abord une *fonction iconique* évidente, celle que représente l'alliance tour à tour cachée puis révélée par le jeu des doigts de la main, qui énonce symboliquement l'hésitation morale de Charlotte. Mais ce plan convoque également d'autres imaginaires, tout particulièrement celui du désir et de la pulsion scopique : dans les plans qui suivent, le corps se révèle par fragment, donc par une convocation permanente du hors-champ offert au regard imaginaire du spectateur. Cette étonnante reprise de la seconde ouverture du *Mépris*, cette fois-ci sous la forme d'un blason non pas sonore mais visuel, illustre parfaitement la puissance figurale du plan cinématographique. Cet aspect sera rediscuté, mais d'ores et déjà le plan nous apparaît dans son jeu avec la surface et un hors-champ. Il demande au spectateur de contempler par le *medium* de la caméra, équivalent au cinéma du microscope du biologiste, les fragments d'un corps invisible dans son intégrité. Le vertige de la contemplation du signifiant lui-même rejoint la fonction presque analytique du cinéma analysé par Benjamin, comme instrument de voyance et d'aperception du réel offert au spectateur.

Il s'agit d'un aspect essentiel d'un Godard revu et corrigé en documentariste : donner à voir l'*invu*⁷³¹ – ce qui échappe à la vue et que nous sommes en devoir de révéler –, faire de l'appareil cinématographique un instrument de connaissance de la *physique*, au sens de ce que la métaphysique a délaissé pour s'intéresser au seul arrière-monde que constitue le

⁷³¹ Cf. Marie-José Mondzain, « Histoire et passion », *loc. cit.*

champ de la pensée par opposition au corps. Réitérant le geste d'Aristote de la fresque de Raphaël, *L'École d'Athènes*, Godard en appelle à baisser les yeux sur la matière même qui nous compose, sur la lumière que renferme le plan serré et lui seul. Cette expérience de la beauté de la matière est très proche de celle que proposait un autre film, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, qui invitait, en 1959, en séquence d'ouverture, le regard spectatorial à la vigilance et à la mémoire historique, tout en lui offrant en spectacle l'enchevêtrement de deux corps fragmentés, comme les pans d'un paysage filmé dans l'obscurité. Enfin, le plan de la main de Macha Méril convoque un *imaginaire culturel*, par la similitude dans le mouvement, mais aussi par l'allusion à la duplicité du désir : celui du plan serré sur la main de Janet Leigh s'effondrant sous les coups de lame dans *Psycho* d'Alfred Hitchcock. Cette similitude entraîne un certain trouble quant aux dimensions de l'écran : aucune profondeur de champ, comme aucun référent ne nous permettent de savoir s'il s'agit d'une main posée sur un pan vertical – un corps s'effondrant comme celui de Janet Leigh qui progressivement disparaît de la frontière inférieure du cadre – ou d'un bras prolongeant le mouvement d'un corps allongé – comme les bras enlacés des amants d'Hiroshima dévoilent progressivement leur identité dans la chambre secrète. À la manière d'Alfred Hitchcock qui confie à François Truffaut avoir fait de la « direction de spectateurs » dans *Psycho*, Godard dès les premiers plans d'*Une femme mariée*, dirige le regard du spectateur vers une région entièrement incertaine. C'est à cette condition que ce film, entreprise sociologique, peut dérouler son œuvre et s'émanciper de toute contrainte narrative. Nous suivons l'ordre fragmentaire d'un film enquêtant sur les états successifs d'une femme infidèle, confrontée à la constante surprise des corps. Comme le cinéaste le déclare au *Monde*, « J'ai fait un film d'entomologiste » :

J'ai considéré la femme comme je considérerais un instrument : d'un point de vue technique. Si vous voulez, mon film est un genre de prospectus sur la femme qui se compose de bras, de jambes, de ventre, de visage, de mains, de « je t'aime ». C'est une œuvre qui se prétend document sociologique, qui décrit un certain comportement sans se soucier de lui donner tort ou raison. Il est comme cela⁷³².

Godard classe ce film, « document sociologique », dans la catégorie des *films réfléchis*⁷³³, qui ont donc le souci d'élaborer une pensée et certainement d'y introduire des personnages

⁷³² « Avec *La Femme Mariée*, Jean-Luc Godard a voulu faire un "film d'entomologiste" », Entretien avec Jean-Luc Godard par Claude Fléouter, *Le Monde*, n° 6099, le 25 août 1964, p. 16.

⁷³³ « Les cravates rouges. Conversation avec Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Bensimon, Christian Rasselet et Pierre Théberge, à New-York, septembre 1964, propos recueillis au magnétophone, *Objectif 65*, n° 33, août-sept. 1965, p. 3-15, dans *Nouvelles Vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, [En ligne], n° 14, Hiver 2012-2013, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no->

en cohérence avec leur fonction (ici le personnage est en soi-même un document, dans un film qui s'apparente à la forme de l'essai) : « Je veux dire : si je fais un film de réflexion, ne pas faire un film de gangsters, faire l'histoire d'un écrivain par exemple. Jusqu'à maintenant, justement, j'ai fait penser les gangsters comme les écrivains ou le contraire⁷³⁴. » C'est pourquoi les pans du réel publicitaire doivent être également confrontés à ceux de l'exercice de la raison, dans un film qui a vocation à être l'argument d'une pensée qui s'exerce sur la société, dans l'héritage de la sociologie.

Comme il l'a fait deux ans auparavant dans *Vivre sa vie* (1962) avec Brice Parain, Godard introduit ainsi dans le film la figure de l'intellectuel. Roger Leenhardt participe alors à la scène du repas, en jouant son propre rôle et ayant comme seule indication une question de Godard : « Qu'est-ce que l'intelligence ? ». Le critique, théoricien mais aussi réalisateur adulé par la Nouvelle Vague, dédicataire des textes réunis d'André Bazin sous l'intitulé *Qu'est-ce que le cinéma ?*, a pour ainsi dire un droit de réponse dans ce film. La faible causalité narrative – il serait invité à un dîner par l'époux de la femme mariée – signale que le cinéaste ne cherche pas à inscrire dans l'espace diégétique du film cette séquence qui fonctionne réellement comme un territoire exogène, dans un film qui affiche sa forme fragmentée. Leenhardt produit alors un discours en faveur d'une pensée du compromis, qui soupèse et entend, qui se laisse envahir par une parole autre avant d'énoncer sa propre *doxa*. Il s'adresse ainsi à l'ancien Jeune Turc des *Cahiers* et l'invite à la nuance. Ce discours librement développé permet alors aux personnages du film en contre-champ d'énoncer une réflexion sur le temps : le mari a la passion du passé et de la mémoire, la femme mariée ne veut s'octroyer comme champ d'exercice que le seul présent (comme la série des personnages féminins de Godard, notamment Anna Karina dans *Pierrot le Fou*).

Ce discours convoque d'autres sons et images extra-diégétiques inscrites dans le film : l'évocation des camps d'Auschwitz et du procès qui vient de s'y tenir. À l'insolence d'un présent amnésique dont les désirs sont dirigés vers la jouissance immédiate de biens que vend la toute naissante société de consommation, s'opposent les pans d'une histoire invisible (Macha Méril ne comprend pas de quels « camps » il s'agit) qui resurgit comme un élément narratif expliquant l'apparition de Leenhardt. Ce dernier joue le rôle d'un grand reporter qui revient d'Allemagne où il a assisté au procès d'Auschwitz, celui du 23 décembre 1963, où furent condamnés vingt-trois gardes du camp. La séquence de l'arrivée de Leenhardt à l'aéroport d'Orly a certes une *fonction narrative* qui permet d'introduire ce

14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec-en-construction/documents/les-cravates-rouges-entretien-avec-jean-luc-godard/, *consulté le 20 juin 2015.

⁷³⁴ « Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Claude Labrecque, *Objectif 65*, n° 33, août-sept 1965, repris dans Alain Bergala, *Godard au travail*, op. cit., p.204.

« personnage » qui parle en son nom. Elle a également une *fonction symbolique* : dire la place de l'oubli dans une société dont la pensée et le regard justes disparaissent. Enfin, cette séquence a une *fonction éthique* : Godard joue de la confrontation de deux univers radicalement différents, celui de l'expérience amoureuse et sexuelle de la société des années 1960⁷³⁵ et celui de la réparation impossible du génocide juif, la violence du dernier univers venant souligner l'insolence matérielle d'une société dont l'émotion sincère, non fabriquée, est en voie de disparition – *Alphaville* imaginera une société dépourvue d'émotions, notamment amoureuses. Lorsque l'amant donne rendez-vous à la femme mariée au cinéma d'Orly, le film qui défile sous leurs yeux – et les nôtres –, remplaçant dans les derniers instants du tournage *La Maison du Docteur Edwards* (1945) d'Alfred Hitchcock, est *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais. Nous avons évoqué plus tôt la similitude entre les premiers plans d'*Une femme mariée* et ceux qui ouvraient *Hiroshima mon amour*. Le lien qui se tisse entre ces films est important, comme si *Nuit et Brouillard* incarnait la mauvaise conscience du film de Godard, ce dernier étant tenté de se substituer à celui de Resnais. Il s'agit bien d'une tension : le film ne bascule pas dans un discours politique et documenté. Les enjeux politiques et éthiques du XXe siècle sont abordés sous la forme d'incises et seront développés dans le cinéma ultérieur de Godard. Notons que le récit d'*Une femme mariée* continue, au-delà de cette intrusion de la barbarie et de l'oubli, son dessein de photographier la société. La séquence de photographie des mannequins en maillot de bain s'ébrouant dans une piscine signe l'une des volontés du film : donner à voir la volatilité des apparences et des fictions qui dominent dans les années 1960. La scène est quasiment intégralement montée avec un tirage négatif de la pellicule, soulignant l'artifice même de cette séance photographique. Godard définit le cinéma hors du seul régime fictionnel et hors de son seul dispositif d'enregistrement. Les documents, l'interview, la Shoah sont autant de matériaux étrangers à l'univers pro-filmique du tournage, collectés pour le montage du film. Cela fait partie de la fascination qui gouverne Godard : une propension à un travail duchampien du collage, avec des objets ready-made intégrés dans le film.

C'est ainsi que la réalisation d'un film de fiction est constamment « travaillée » par son contraire, le documentaire, dans une relation de contrariété et non de contradiction. Cette hybridation repose sur un travail du hasard de et l'in-volonté, comme le signale le texte admiratif du néo-cinéaste sur Jean Rouch en avril 1959 :

⁷³⁵ C'est une même légèreté face à la gravité du monde qui est en jeu dans *Masculin féminin* (1966) de Jean-Luc Godard, entre autres à travers l'enquête sociologique que fait Jean-Pierre Léaud, qui travaille à l'IFOP, sur l'inintérêt du politique aux yeux d'une jeune fille qu'il interviewe.

Mettons bien les points de nouveau sur quelques « i ». Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. *Ivan le Terrible* tend à *Que viva Mexico* et vice versa, *Arkadin* à *It's All True* et réciproquement. Entre l'éthique et l'esthétique, il faut choisir. C'est bien entendu. Mais il est non moins entendu que chaque mot comporte une partie de l'autre. Et qui opte à fond pour l'un trouve *nécessairement* l'autre au bout du chemin. *Lola Montès* est le contraire de *Jaguar*, mais ils se justifient et s'épaulent l'un l'autre car ce sont des films purs, des films d'hommes libres. On pourra dire également de la même manière qu'il n'y a pas de film plus moral que *Naissance d'une nation*, et pas de film plus spectaculaire que *Moi, un Noir*. Tout se passe donc désormais comme si la phrase fameuse de Nietzsche : « nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité », tout se passe comme si c'était la phrase la plus fausse du monde.

Tout au moins en ce qui concerne le cinéma, nous prouve *Moi, un Noir*. Car la réponse est là, la réponse à la grande question : l'art peut-il se satisfaire du hasard ? Oui, montre Jean Rouch, de mieux en mieux, c'est-à-dire en constants progrès. Exemple : Edward devenu Edgar Robinson s'entraîne en rêve pour le championnat de boxe. Le gymnase est noir comme un tunnel. Rouch tourne la scène sans éclairage, sans même une lampe flood. Tant pis si on ne voit rien, surtout que c'est de la couleur. Effectivement, pendant quelques minutes, on ne voit rien. Et puis, c'est le miracle : un visage noir se détache peu à peu, et c'est là le miracle, sur fond noir. Se révèle, devrais-je dire, car ce plan est aussi mystérieux et beau que le tirage des portraits d'Audrey Hepburn dans *Funny Face*. Jean Rouch l'ethnologue rejoint donc ici Richard Avedon, le très esthète photographe de mode. Art ou hasard ? Voilà qui prouve en tout cas que tous les chemins mènent à *Rome, ville ouverte*. Si les voies de l'art sont imprévisibles, c'est parce que celles du hasard ne le sont pas. Peut-être « parce que tout est Dieu », nous apprend la dernière image de ce film étonnant⁷³⁶.

La question de la croyance est plus qu'une boutade placée à la fin de cet éloge de la puissance du cinéma de Rouch, elle rejoint la foi en un art qui est plus qu'un art et qui permet d'accéder à une vérité et à une beauté. Cependant, le « Tout est Dieu⁷³⁷ » nous paraît surtout relever d'une notion de l'infini. La création du monde (du fini), intervient à partir du moment où Dieu se retire, se rétracte, pour rendre possible un lieu séparé, une séparation qui vient se découper, en somme, sur l'infini. Ce qui domine dans cette analyse est tout d'abord la fraternité affirmée du document et de la fiction, qui procèdent d'intentions cinématographiques opposées mais produisent des œuvres aimantées par leur envers, comme une destination éthique ou esthétique du film qui échapperait à son auteur : Rouch atteint la beauté plastique des photographies de mode de Richard Avedon, et transforme les acteurs du documentaire en personnages. Nous reviendrons dans la troisième partie sur cette appartenance réciproque du documentaire et de la fiction, une des contradictions essentielles qui élève le cinéma de Godard à son pouvoir d'interrogation contemporain.

⁷³⁶ Jean-Luc Godard, « L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. Jean Rouch. *Moi, un Noir* », dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 181-182.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 182.

À un second niveau, Godard avoue la passion qu'il connaît pour le « hasard », pour ce qui est « pris sur le vif », pour ce qui est l'inverse de « l'art⁷³⁸ » comme agencement et politique de l'œuvre. C'est évidemment le désir de « reportage⁷³⁹ » qui s'exprime dans cet article de cinéophile, fasciné par le cinéma ethnographique de Rouch. « [Les voies] du hasard⁷⁴⁰ » participent de l'art du montage godardien. Cette passion qui consiste à *reporter* le réel s'élabore progressivement sur plusieurs tournages, même sur le plateau d'un film relevant du genre le plus éloigné du documentaire, *Alphaville*, film de science-fiction. Dans ce long métrage, Godard réitère le « miracle » de la scène « sans éclairage⁷⁴¹ » de *Moi, un Noir*. Comme le rappelle Alain Bergala, « le défi sur la lumière fait aujourd'hui partie de la légende d'*Alphaville*⁷⁴² ». Les scènes de nuit, extrêmement fréquentes, sont tournées sans aucun autre éclairage que l'éclairage urbain. Godard ne cède pas aux conseils de Raoul Coutard et prend le risque de plusieurs pellicules gâchées. La pellicule photographique, Hilford HPS, d'une grande sensibilité, que Coutard et Godard avaient utilisé sur le tournage d'*A bout de souffle*, est alors adaptable à la lourde caméra Mitchell, mais suppose une prise de risque avec les incidents que peut produire la lumière – ou son absence – sur la pellicule. Ce désir d'être au plus près de la matérialité de ce que l'on appelle souvent le pro-film coïncide avec le désir documentaire, et explique le choix de tourner un film de science-fiction sans aucun décor fabriqué. C'est du réel même que naît le film d'anticipation. Ainsi cet avenir proche, se déroulant dans une galaxie inconnue, nous guette dans le présent même, celui de l'architecture de la Défense, décor d'*Alphaville*. Quelques années auparavant, Orson Welles faisait le même choix, celui du décor urbain et contemporain d'une banlieue en Yougoslavie, pour le tournage du *Procès* (1962) dont Godard réutilise l'acteur, Akim Tamiroff.

Très vite le film pense l'*incommunication* qui s'installe dans une société où les discours envahissent la sphère de la pensée. Godard présente une *société de contrôle*, notamment avec les dictionnaires régulièrement et rituellement mis à jour, nouvelles bibles qui sont présentes dans les chambres d'hôtel d'*Alphaville*. Comme *Les Carabiniers*, autre fable hors du temps et hors les lieux, Godard choisit avec *Alphaville* de produire une science-fiction à partir d'un décor « naturel » et urbain, dont le contraste endeuillé, *impression* de réalité, désigne l'étrangeté de la modernité et les limites démocratiques que franchit la société contemporaine.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Alain Bergala, *Godard au travail*, op. cit., p. 237.

Cette frontière du cinéma, entre document et fiction, est celle-là même qui hante le cinéma de Godard, sa quête d'une nouvelle image qui éviterait le piège du *réalisme esthétique* en le combattant sur son propre terrain, et en interrogeant le problème de la réception d'une image qui doit être au plus proche de l'intention qui la nourrit, avec un faible écart. Comment échapper à la programmation sociale, comment permettre au spectateur une réponse subversive à l'emprise du réalisme devant un *medium* qui veut le réfléchir et le métamorphoser ? Là réside un des aspects de l'antidote et de la difficulté du cinéma dans une ère post-médiatique. Le cinéma est ancré dans un processus de réification qui se joue jusque dans sa diffusion, les conditions de sa réception dans sa sphère publique et plus puissamment encore dans la vie de la conscience qui est la clé de son pouvoir. Le cinéma est avant toute chose un « cinéma intérieur » de la conscience, là réside sa propriété artistique. Aujourd'hui, le cinéma, ou l'image-mouvement sous toutes ses formes, n'échappe pas à cette contradiction fondamentale qui en fait un problème contemporain.

2.1.3 Une esthétique du plein et du vide

Le réalisme esthétique et la dimension sociologique du cinéma sont donc posés dans le texte d'Adorno et dans le cinéma de Godard comme l'une des mesures essentielles du cinéma. La nature mimétique et reproductrice du cinéma, héritière de la photographie, donne une place au réel ou plus précisément aux objets (la Jaguar et la tasse de thé qu'évoque Godard dans le discours de Francfort⁷⁴³) que le cinéaste place au centre de certaines séquences dans un art de la composition, proche de la nature morte, où la *chose* devient directement le sujet du film et symbolise souvent une relation paradoxale entre obstacle et transparence, clôture et ouverture :

- la tasse de café qui ouvre une réflexion merleau-pontienne dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ;
- l'Alpha Roméo rouge qui coupe le champ de la caméra du *Mépris*, s'interpose entre Camille et Paul, entre les studios de Cinecittà et Fritz Lang, jusqu'à s'insérer dans une machine plus puissante et causer la mort de Camille ;
- la dynamite qui met fin aux jours de Ferdinand, embaume son visage et instaure définitivement le parallèle avec Nicolas de Staël dans *Pierrot le fou* ;

⁷⁴³ « Un homme, une femme, une auto et c'était un voyage en Italie. Remplacez la Jaguar par une tasse de thé, et Ozu remplace Rossellini » (Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401).

- le tracteur conduit par un jardinier et la Mercedes de la comtesse Torlato-Favrini dans l'ouverture de *Nouvelle Vague* (1990) qui représentent deux forces matérielles et deux machines idéologiques en présence et peut-être en lutte ;
- la mallette que transporte Eddie Constantine dans *Allemagne neuf zéro* qui contient des traces photographiques du film *La Môme vert-de-gris* et fait vaciller l'ordre de la fiction ;
- la barque dans *Nouvelle Vague* autour de laquelle se mettent en scène noyades et résurrections ;
- les fenêtre sur-encadrées dans *JLG/JLG – Autoportrait de décembre*, frontières entre l'intime et l'ordre du monde, abîmant et désignant le cadre de la caméra au sein du plan et du regard ;
- la contemplation d'un trou de parcours de golf dans *Soigne ta droite* qui convoque tous les plans traversés par la sexualité dans le cinéma de Godard des années 1980 et la marchandisation du corps dans une époque où tout se vend ;
- l'avion qui fend le ciel dans *Je vous salue, Marie* et mêle contemplation de la technologie et regard vertical porté par une transcendance ;
- les écrans d'ordinateurs, de téléphones portables et de surveillance qui s'interposent entre le plan et la caméra dans *Film Socialisme* dans une évocation des nouvelles formes d'expression de l'image qui encerclent le cinéma et que ce dernier traverse, intègre, digère et domine.

L'impureté du cinéma que définit Alain Badiou procède donc de l'intrusion dans le champ filmique d'un excès de plénitude du monde, auquel le cinéma ne peut que consentir, et que Theodor W. Adorno présente comme une forme de *réaction* essentielle du cinéma, art *a priori* soumis à un réel dont il atteste la présence. Godard abstrait ce *trop-plein* en isolant une *chose* parmi les autres (un char dans *For Ever Mozart* figure en 1996 toutes les armes et la violence de la guerre), comme il isole un discours sous fond de rumeur indifférenciée.

Cette dialectique du plein et du vide, de l'excès et de la réduction, de l'accumulation et de l'épure, est donc constitutive du cinéma. L'image du Saint-Suaire que Godard convoque dans son discours allemand rappelle cette paradoxale adhérence du réel comme principe constitutif du cinéma. En effet, dans son discours de Francfort, Godard compare le cinéma à un « ami, la chemise de Véronique et du Samaritain⁷⁴⁴. » La référence au texte biblique engage une confusion recherchée entre la tradition néotestamentaire – le voile tendu au Christ portant la croix sur le chemin qui le mène au mont de Golgotha, récit qui connaîtra

⁷⁴⁴ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

d'autres variantes, notamment celle du visage du Christ dont les contours seraient imprimés sur le voile de Véronique, et la parabole du bon Samaritain –, et les relectures de figures bibliques à travers le récit de Mahomet mais aussi les récits des saints du IV^e siècle – la chemise évoque la chemise ensanglantée puis déchirée de Joseph, le fils de Jacob, avant qu'elle ne permette au père de recouvrir la vue, et bien sûr la chlamyde coupée en deux par saint Martin, dans le récit de Sulpice Sévère. Le cinéma recouvre sa part sacrée, mais aussi une humilité rassurante, dans une forme qui libère une génération, sans l'écraser du poids d'une tradition artistique assurée d'un socle historique, sinon celle d'une image de la charité chrétienne. Le cinéma est ainsi présenté comme le voile humain sur lequel s'inscrit une part invisible du réel ou la part visible de l'irréel – les traits du Christ – mais qui ne renonce pas à la trivialité du vêtement. Il participe du réalisme photographique, de l'impression des objets sur la pellicule cinématographique – à la fois obstacle à l'abstraction, mais également effort constant vers cette même abstraction. Ce paradoxe ou ce double jeu entre impureté et épure, entre le réel perçu et l'irréalité du corps du Christ, entre l'accumulation qui relève de « l'illusion du plein⁷⁴⁵ » et la tension vers un degré zéro de l'image, celle de la « littéralité⁷⁴⁶ » dans une approche quasi-documentaire du réel, se glisse dans l'image christique que convoque Godard, mais aussi dans une expérience cinématographique qui accorde une place primordiale au document, et ce, dès la première expérience filmique du cinéaste franco-suisse.

Rappelons le premier court métrage de Godard, *Opération béton*, film documentaire sur la construction du barrage de la Grande-Dixence, dont la campagne de bétonnage commence au printemps 1954, matrice du cinéma de Godard. Le néo-cinéaste travaille alors sur ce chantier comme manœuvre, puis comme téléphoniste. La source d'inspiration de Godard est donc son expérience même. Ce premier film se produit avec la participation de ses amis, voire protecteurs, en Suisse et préfigure le cinéma collectif de Dziga Vertov. Jean-Pierre Laubscher a ainsi un rôle fondamental dans la production de ce court métrage en s'associant à l'apprenti cinéaste, en rédigeant le synopsis du film et en l'aidant à trouver un financement ; Roland Tolmatchoff trouve une caméra 16 mm prêtée par une petite société de production genevoise de films documentaires, Actua-Film, et assiste Godard dans le tournage. Le générique du court métrage, qui oublie les deux noms des camarades engagés dans le film et collaborant à sa création, prend alors une dimension épique.

S'ouvrant comme un film d'actualités, le titre *Opération béton* tranche sur le plan d'ensemble qui donne tout d'abord à voir la chaîne de montagnes, qui révèle la puissance de

⁷⁴⁵ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 94.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

l'élément naturel et qui prédit l'enchaînement des hommes aux machines, ces mêmes machines qui prennent une autonomie despotique dans *Alphaville* ou qui prennent la forme de dragons avec la citation de Rilke dans *Allemagne 90 neuf zéro*⁷⁴⁷. Il est vrai que la collaboration d'Adrien Porchet aux images, seule trace d'un travail collectif dans le générique du film, est symboliquement la plus essentielle. Porchet est un chef opérateur qui a l'expérience du documentaire. Après avoir filmé des actualités et des films sur le front de la guerre d'Espagne, il travaille sur le plateau de tournage de nombreux metteurs en scène français et réalise également ses propres documentaires. Godard évoque ainsi leur trait commun, « un vrai fanatisme de la fidélité⁷⁴⁸ » et associe Porchet au générique. Cette conquête du réel par le cinéma, qui traverse le texte de Francfort et qui occupe Godard depuis ses commencements cinématographiques, est l'un des aspects les plus singuliers et des plus originaux du cinéma godardien, de l'interrogation qu'il sous-tend, et de sa confrontation avec toutes les autres formes d'information qui rivalisent avec le film.

Opération béton pose d'emblée la fascination pour la construction et les machines qui caractérise le cinéma de Godard : ni homme ni machine dans les premiers plans du film qui montrent le seul combat entre la technique filmique et le cadre naturel du Val des Dix et notamment le gigantisme des Alpes qui l'encerclent. Le court-métrage déploie également après le générique une technique de montage dont l'ambition totalisante est déjà présente : inserts prolétariens des ouvriers, commentaire en voix off citant Antoine Blondin et musique de Jean-Sébastien Bach accompagnent cette symphonie d'un grand-œuvre, le barrage le plus massif d'Europe. Comme le souligne un article non signé de la revue *Film suisse* portant sur ce court-métrage, « comme un artisan du Moyen Âge, [Godard] a créé son chef d'œuvre afin d'obtenir la maîtrise⁷⁴⁹. » Cette puissance à l'œuvre, qui n'est pas sans faire songer à l'édification des cathédrales qu'évoquait Élie Faure, met en scène l'industrie dans son désir de domination de la nature et signale également le travail de dépouillement, l'opération de transformations, nécessairement à l'œuvre dans le documentaire. Godard éprouve une pratique de l'hétérogénéité, dans la confrontation permanente entre les hommes, le film et un bloc inassimilable. Dans *Opération béton*, ce sont les chaînes de montagnes et le val lui-même qui écrasent de leur présence les ouvriers, introduits dans des séquences fragmentaires, confrontés à une altérité absolue et à la démesure d'une nature qui s'étend dans les plans d'ensemble.

⁷⁴⁷ Cf. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 950.

⁷⁴⁸ « Godard dit tout », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin et Alain Rémond, *Télérama*, 3 /6 volets, 19 juillet 1978.

⁷⁴⁹ « Jean-Luc Godard. *Opération béton* », *Film suisse*, 7 juillet 1955. Texte non signé.

Dans son analyse sur l'esthétique du vide au cinéma, José Moure étudie *la logique du vide* dans le cinéma moderne de Rossellini qui s'élabore, après un premier passage fondateur par le cinéma néo-réaliste, dans une seconde filmographie, celle d'*Allemagne année zéro* en 1948, de *Stromboli* en 1950 ou de *Voyage en Italie* en 1954 :

Ce vide-butée, figure de l'émergence de l'hétérogène, se manifeste à travers l'insistance énigmatique de certains plans (fixes ou panoramiques) vides de tout personnage, non focalisés, déconnectés de tout enjeu fictionnel, pures injonctions contingentes du réel, qui se donnent à percevoir comme des fragments du visible, des sensations illisibles, inconsommables pour le personnage et le scénario, témoignant du silence de Dieu ou tout du moins de l'inévidence du monde, du lien perdu entre l'homme et le monde.

Dès ses commencements, le cinéma de Godard s'est confronté au souci de fidélité au « réel⁷⁵⁰ », exécuté mécaniquement par la caméra, mais aussi au désir de mettre à nu les tensions et les dissociations qui s'inscrivent dans la relation qui unit l'homme au monde. Ces disjonctions s'élaborent dans une scénographie du mystère, de l'incommensurable, du dehors, proche de celle que Moure attribue à la logique transcendantale et souterraine de la révélation qui habite le cinéma de Rossellini, dont le montage, dans le plan même, de signes hétérogènes creuse un vide qui interroge la relation entre l'homme et le tout autre. Ce jeu entre mesure et démesure, entre plein et vide, prendra toute son ampleur dans l'exercice du faux raccord godardien et une « scénographie du hiatus⁷⁵¹ » pour produire un cinéma en quête d'une réflexion sur le réel.

C'est ainsi que le cinéma de Godard pose la confrontation entre différents blocs opaques et le récit filmique :

- Ces blocs peuvent être des images *naturelles* ; nous pensons particulièrement à la lutte qui s'instaure entre le corps de Marie et la nature déchaînée qui semble la féconder dans *Je vous salue, Marie*, lutte qui est reprise dans le cinéma suisse de Godard, avec la présence d'éléments naturels qui font vaciller l'intrigue. L'eau, la montagne, la lumière, les arbres filmés en contre-plongée trouent de leur présence les plans tournés aux abords du lac Léman, que ce soit dans le dénouement de *Notre Musique* et l'évocation d'un Paradis terrestre, loin de la civilisation et de ses massacres, ou dans les premiers plans

⁷⁵⁰ Il est bien entendu que la notion de réel est à comprendre comme ce qui existe par soi-même. La « réalité » en revanche, qui peut être l'impression laissée par un document, relève de l'expérience vécue et donc de l'imaginaire. D'où le vaste champ de la vraisemblance qui correspond à l'exercice par la fiction d'une impression de réalité.

⁷⁵¹ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 99.

d'*Hélas pour moi*, quand la silhouette figée des acteurs se découpe sur le lac où seul glisse une embarcation paradoxale, nommée « Italie », sur laquelle est fiché un drapeau suisse qui fait le lien et le tracé d'un lent travelling.

- Ces pans arrachés au monde qui butent dans l'image du film, peuvent également naître de la société et de *ses figures de pouvoir* qui s'octroient une fausse transcendance : le « patron » dans *Sauve qui peut (la vie)* met en scène un fantasme humiliant (Isabelle Rivière offre tout l'arrière de son corps mis à nu, animalisé par la caméra, au centre du cadre) ; les censeurs ou contrôleurs, dont le représentant est joué ironiquement par André S. Labarthe, passent en revue la bibliothèque et la vidéothèque de Godard dans *l'Autoportrait de décembre* ; les figures politiques et financières gravitent autour de la comtesse Torlato-Favrini dans *Nouvelle vague*, alors même que les « domestiques » s'affairent dans la maison.
- Ces pans hétérogènes peuvent également jaillir comme *le tout autre incarné dans un corps* : la présence divine qui n'est pas reconnue en Zeus-Simon dans *Hélas pour moi* ou l'altérité comique qui siège au sein d'un corps débile et burlesque qui n'entre jamais en accord (ou en raccord) dans les scènes dans lesquels ce corps même incarne, corporellement, par sa maladresse étudiée, un hiatus. Nous pensons aux nombreuses figures de l'« idiot⁷⁵² » dans le cinéma de Godard, tout particulièrement dans les films des années 1980. Cet archétype s'incarne doublement dans *Soigne ta droite* : d'une part l'Idiot dostoïevskien, porteur des bobines d'un film, joué par Godard, d'autre part l'Individu, que compose l'acteur Jacques Villeret.
- Ces blocs peuvent se dégager à l'échelle des *séquences de film* qui fonctionnent comme des *hors sujet*, des *séquences suspendues* : les scènes du travail de composition musicale et de création artisanale de Catherine Ringer et Frédéric Chichin, les Rita Mitsouko, que Caroline Champetier filme sans Godard et qui forment comme un second film dans *Soigne ta droite* ; les plans de *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet insérés dans *Film Socialisme* qui composent une hétérochronie du matériau filmique qui s'exerce au montage ; la première rencontre avec le cinématographe que vit le personnage burlesque

⁷⁵² Cf. La première partie de la conférence du mercredi 4 octobre 2004 de Dominique Païni qui porte sur la « Figure de l'idiot » dans le cinéma de Godard. Il s'agit de l'une sept visioconférences organisées en octobre, novembre, et décembre 2004 au Fresnoy, le Studio national des arts contemporains, et réunies dans le documentaire *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (2007) d'Alain Fleischer. On y voit Jean-Luc Godard, dans son studio de travail à Rolle, qui écoute et discute avec ses interlocuteurs à distance, grâce un écran vidéo et une relation internet haut débit.

et cruel de Michel Ange dans les *Carabiniers*, séquence qui place le film en suspens, le temps d'un hommage aux vues Lumière et à ses premiers spectateurs ; ou encore la séquence improvisée de Raymond Devos dans *Pierrot le fou*, comme les entretiens ou discussions philosophiques qui viennent interrompre le récit filmique dans la grande majorité des films de Godard (Roger Leenhardt dans *Une femme mariée*, Alain Badiou dans *Film Socialisme*, Brice Parain dans *Vivre sa vie*, Pierre Bergounioux dans *Notre musique*, Marguerite Duras par la seule présence de sa voix dans *Sauve qui peut*).

La présence d'êtres qui évoquent une surnature par leur chair relèvent de *cette esthétique du hiatus* : ils entraînent l'incompréhension, la lutte ou le désir. La présence charnelle de Marie, qui se soustrait au commerce des corps dans *Je vous salue, Marie*, se réservant au destin divin qui lui a été annoncée, est également une butée dans le film. Toutes ces « butées » ou « scénographies » du hiatus sont aussi des commencements, qui ouvrent le cinéma vers son dehors, vers l'altérité du réel, mais dans un étrange repliement sur lui-même, sur sa mise en suspens du flux diégétique attendu. Ces sortes d'anacoluthes dans la diégèse constituent le cœur, le noyau dur du questionnement godardien, et font écho à la manière dont Flaubert mettait en suspens ce même flux diégétique dans une sorte d'excès du descriptif, au travers d'objets qui fonctionnaient comme autant d'éclats de langage dans leur sur-présence *chosale* même, dans leur réalisme : Godard, comme Flaubert, ne sont pas des auteurs réalistes, ou alors appartiennent à un réalisme de l'impossibilité du réalisme.

2.2 LA DIALECTIQUE DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN DE GODARD

Filmer les corps est l'occasion pour Godard d'engager une lutte avec le visible et l'invisible – au sens éthique de ce que ne peut soutenir l'œil mais également au sens esthétique et phénoménologique de ce qui est en-deçà ou au-delà de ce qui est perceptible. Au sein de la multitude générique et modale des images actuelles, Godard engage un corps à corps cinématographique avec les images-limites, les images-seuils qui interrogent les frontières du cinéma, réengagent une définition de l'image et confrontent le spectateur à une expérience optique. Nous anticipons sur des aspects qu'interrogera la troisième partie – les images « mutantes » que Godard propose dans *Adieu au langage* en 2014 – pour introduire

une analyse des paradoxes du réalisme esthétique dans le cinéma de Godard autour de la question du corps représenté et de l'acte sexuel. Godard évalue le cinéma selon sa valeur documentaire, sa capacité à témoigner *autrement* du réel, selon une conception du cinéma qui trouve ses fondements dans les premières vues Lumière. Filmer l'amour des corps est un des défis que s'impose Godard dans son cinéma. Cette quête cinématographique est présentée par Godard dès les années 1960 comme relevant de l'impossible :

Le seul film que j'aie vraiment envie de faire, je ne le ferai jamais parce qu'il est impossible. C'est un film sur l'amour, ou de l'amour, ou avec l'amour. Parler dans la bouche, toucher la poitrine, pour les femmes imaginer et voir le corps, le sexe de l'homme, caresser une épaule, choses aussi difficiles à montrer et à entendre que l'horreur, et la guerre, et la maladie. Je ne comprends pas pourquoi et j'en souffre⁷⁵³.

À partir des années 1980, Godard affronte ce désir inquiété, présenté comme premier et essentiel. Dans une scénographie singulière de l'échec et du manque, Godard entre en lutte avec l'incommunicabilité de l'amour et l'impossibilité de filmer une image d'entre les corps. Le cinéaste contraint sa caméra et l'art du montage à expérimenter ce qui fait la singularité du cinéma. Art de la relation et puissance de déchiffrement de ce qui s'instaure entre les êtres et les choses et entre les êtres eux-mêmes, le cinéma entretient un lien singulier avec l'amour comme « relation », comme épreuve de la fusion des corps, qui repose sur un jeu de tensions et d'écarts, une lutte entre *Soi* et l'*Autre*. Godard filme alors la nudité comme une image limite qui interroge la nature versatile de l'image cinématographique entre le document et la fiction, entre une technique de monstration du visible et un art de la démonstration de l'invisible. Cette nature mixte de l'image filmique a partie liée avec sa valeur indicielle : trace qui témoigne d'un *ça a été* et qui désigne dans sa présence l'absence. Le cinéma de Godard rejoint ainsi les interrogations actuelles sur le *tournant iconique* de l'époque médiatique, s'inscrivant également dans l'héritage des avant-gardes américaines par une attention toute singulière au sensible et à la part immatérielle qui se loge dans la plasticité de l'image. Ce champ d'interrogation que nous poursuivrons dans une autre étape de cette thèse est ici interrogé à partir de la vision du corps et notamment du sexe féminin, comme *origyne*⁷⁵⁴ et comme image-limite emblématique de la dialectique du visible et de l'invisible dans l'image godardienne, tout particulièrement au sein de deux films du cinéma

⁷⁵³ Jean-Luc Godard, « Trois mille heures de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 48.

⁷⁵⁴ Nous empruntons le néologisme formé par Philippe Sollers dans son entretien avec Jacques Henric (*Le trou de la Vierge*, Entretien entre Jacques Henric et Philippe Sollers, de Jean-Paul Fargier et Philippe Sollers, 1982, 60', vidéo, couleur). Les extraits de cet entretien sont publiés sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers ([En ligne], <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1198>, *consulté le 10 septembre 2015).

tardif de Godard, *Hélas pour moi* (1993) et *Adieu au langage* (2014). Lorsque Godard produit le long métrage *Je vous salue, Marie* tourné en 1984, il pose les fondements de cette enquête visuelle.

2.2.1 Rembobinage : l'« origyne » dans *Je vous salue, Marie* (1985)

Dans *Je vous salue, Marie*, Godard emprunte directement à la tradition chrétienne, notamment au culte marial, dont le réservoir d'images a nourri en Occident la peinture comme le théâtre, qui ont puisé leurs sujets dans la tradition néotestamentaire et en ont fait un véritable défi dans l'ordre de la représentation écrite ou visuelle, jusqu'au seuil des Lumières (même si la modernité n'a en rien interrompu la référence du religieux dans l'art, mais en a détourné la vocation, introduisant une esthétique de l'écart et du détournement). La rencontre miraculeuse de la nature terrestre et de la nature céleste réunies en un seul être trouve son prolongement interprétatif dans un film dont l'aimantation visuelle est celle du mystère de l'Incarnation, et donc du processus de mise en forme (et en image) d'une notion abstraite, détournant en passant les figurations chrétiennes de l'Immaculée Conception en leur envers profane. Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas dans ces lignes d'évaluer la pertinence de l'interprétation par Godard de l'ambition, en terme de pensée de l'image et de ses pouvoirs, des dogmes de l'Immaculée Conception ou de l'Incarnation, tels qu'ils sont développés dans les premiers siècles du christianisme. Cependant, Godard puise dans l'épître paulien le lexique d'une passion christique de l'image et engage une réflexion sur les relations entre Cinéma et puissance imaginaire, dont la société actuelle continue sous de nouvelles formes de renouveler les enjeux.

Le film suscite une violente réaction dans les milieux catholiques conservateurs lors de sa diffusion en 1985⁷⁵⁵, en raison des scènes de nu frontales, de la dramatisation filmique de la conception du Christ et, d'une manière générale, de la vision profane de l'épisode de la Natalité, transposé à l'époque contemporaine. Nous pouvons faire l'hypothèse que l'éducation protestante de Godard lui a inculqué une certaine liberté avec le culte marial. Par-delà cette identité protestante, que Godard assume comme l'un des traits de son enfance, le film se présente comme une vision païenne du mystère de Marie et repose principalement sur la fascination qu'exerce la conception du Christ, et le principe « que l'âme se fasse corps », formule énoncée par Myriem Roussel, incarnant Marie à l'écran, consentant au

⁷⁵⁵ Natalie Malabre rend compte de la violence de la controverse qu'a suscité le film de Godard dans « *Je vous salue, Marie* de Jean-Luc Godard : modalité et enjeux d'un retour du religieux au cinéma » (*Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, Numéro spécial, 2012, [En ligne], <https://journals.openedition.org/cerri/1086>, * consulté le 15 juin 2014.)

message de l'Annonciation. Le principe de l'Incarnation rejoint le principe même de la création artistique où l'inspiration est étymologiquement un souffle qui engendre une forme. Autre source essentielle du film, celle de la lecture du livre de Françoise Dolto, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, largement cité dans les dialogues du film. Godard noue un lien singulier entre psychanalyse et cinéma :

Au fur et à mesure que j'ai entendu parler de Freud, j'ai toujours considéré l'analyse comme le côté pile, et le cinéma comme le côté face, ou l'inverse, peu importe... L'analyse consiste à être dans une pièce et à regarder dehors... Non, ça, ce serait plutôt le cinéma... et l'analyse consiste à être dehors et à regarder dedans. Voilà une image, qui est clairement sentie, et l'un et l'autre vont ensemble, mais ne peuvent pas être faits ensemble, et il y a comme une énorme douleur. Une analyse dure bien une dizaine d'années....

Godard rappelle ainsi à Philippe Sollers, dans l'entretien filmé par Jean-Paul Fargier, l'un des enjeux de *Je vous salue, Marie*, celui d'accéder au regard cinématographique, rivalisant avec sa sœur inversée, la psychanalyse. Par d'autres procédés, la caméra exécute et informe *l'extérieur*, offre une connaissance sur la part d'immatérialité ou d'invisibilité du monde qu'elle peut capter. Inversant la proposition de Benjamin qui convoquait la figure du chirurgien pour expliciter le pouvoir d'aperception du cameraman dirigé vers l'infiniment petit et l'intérieur, Godard fait de la caméra un outil de perception des surfaces, des chairs, des frontières du corps et de l'esprit, des fêlures de la mémoire et de l'oubli, des murs qui s'établissent au cœur de l'Europe, de la fine membrane qui sépare le cinéma de la vie. C'est donc dans cette posture d'humilité que le cinéma est présenté comme la forme inversée de la psychanalyse, un outil innocent et scientifique pour observer les formes extérieures ; mais il en va également d'une traversée des corps et d'une interrogation sur le mystère de la pensée. Godard se saisit ainsi d'un outil de vision dont la distance objective est incontestée pour interroger l'irreprésentable. La « dizaine d'années⁷⁵⁶ » qu'évoque Godard comme le temps de l'analyse ne peut lutter avec l'instantanéité d'une vérité délivrée « 24 fois par seconde⁷⁵⁷ » par la caméra. Godard choisit donc comme sujet celui de la limite entre cet extérieur que capte la caméra et l'intériorité que la psychanalyse, enfant révolté de la philosophie, continue d'interroger. Filmer Marie, c'est filmer le mystère de la chair, de la création et de l'âme.

La scène de l'Immaculée Conception dans le troisième tiers du film est emblématique de la recherche esthétique qui le sous-tend ; le spectateur comme Godard attendent cette

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ Il s'agit de la célèbre formule de Jean-Luc Godard inscrite sur le projet d'affiche du *Petit Soldat* paru dans *La Cinématographie française* en avril 1960 (*Cinématographie française*, 2 avril 1960).

scène qui représente l'irreprésenté et l'irreprésentable. Cette séquence prend la forme d'une lutte entre le corps de Marie et un univers panthéiste en inserts. L'ordre du montage exécute et représente l'engendrement du Christ. Ainsi, la présence de Dieu dans le film est effacée au profit de seules interjections (« Mon Dieu ! »), qui attestent de l'héritage chrétien d'une langue laïcisée, à la frontière de l'interjection blasphématoire, mais aussi au profit des représentations de forces divines, à l'œuvre dans la nature, qui relèvent d'un imaginaire antérieur au monothéisme. Godard rejoue peut-être ce qui était déjà en jeu dans la pensée janséniste, notamment dans les *Pensées* de Pascal : donner à voir, selon nous, un monde dont le divin s'est absenté et dont la géométrie est celle d'un cercle dont le centre a disparu. Les *Pensées* de Pascal offrent un tableau morcelé de la misère de l'homme, dont le centre est essentiellement la figure duelle du Christ, le Dieu fait homme, laissant l'ombre du Père s'inscrire dans une diagonale dont l'homme a perdu la direction. C'est ce monde dont le dieu (ou plutôt le sacré) s'est absenté, celui que Godard mettait en scène dans le *Mépris*, qui déroule de nouveau ses conditions dans *Je vous salue, Marie*. Les plans serrés de la caméra godardienne expérimentent alors une autre confrontation, bien plus essentielle au vu de l'autoréflexion du cinéma qu'elle engendre, celle de la caméra de Godard elle-même et du corps nu de Marie. Cette scène est représentative de l'hétérogénéité constitutive du cinéma de Godard et explique en grande partie le retour du sacré et de son iconographie dans la filmographie godardienne. Filmer la Vierge, filmer le mystère, permet au cinéaste de mettre en scène le tout autre, d'exécuter par la caméra l'invisibilité qui habite la chair et d'expérimenter un cinéma de l'époque et de « rêves éveillés⁷⁵⁸ ». La question du sacré, de la transcendance, du mystère de l'alliance de l'âme et du corps, qui devient mystère du cinéma, trouve sa réponse dans la mise en scène du « tout autre » et dans une lutte du cinéaste entre d'une part l'interdiction religieuse de représenter la chambre nuptiale céleste et d'autre part la nécessité pour le cinéma d'accéder à la représentation de ce qui jusqu'alors lui échappait.

Alain Bergala étudie ainsi la confrontation de la caméra de Godard avec le corps de Marie, comme une mise à l'épreuve du cinéaste en tant que créateur, selon un paradigme essentiellement esthétique, le paradigme religieux échouant à interpréter entièrement ce film qui relève également d'un en-dehors de la tradition biblique. Bergala développe ainsi une réflexion sur la pratique de l'ébauche et de l'esquisse, qui tend à produire une image définitive, mais qui ne peut être atteinte que dans l'imperfection et l'écart qui s'instruit entre le créateur, Godard à la caméra, et sa créature, Marie-Myriem Roussel. Deux ans auparavant, dans *Passion*, la vierge était déjà filmée, dans un dispositif cependant marqué par la sur-

⁷⁵⁸ « Une longue histoire », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Rancière et Charles Tesson, réalisé à Paris le 4 avril 2001, « décrypté » par Sarah Sékaly, *Cahiers du cinéma*, mai 2001, n° 55, p. 32.

présence du cadre filmique, celui du plateau de tournage de Jerzy, mis en abyme dans le film. La séquence de *Je vous salue, Marie* introduit une autre scénographie sous le régime de *la transparence* et non de *l'obstacle*, pour reprendre le titre de l'essai de Jean Starobinski sur Jean-Jacques Rousseau⁷⁵⁹. Ici, le cinéaste scénographie un tête-à-tête avec son actrice dans « la chambre obscure elle-même⁷⁶⁰ ». Godard fait ainsi le choix d'une *résistance*, sous la forme d'un « blocus⁷⁶¹ », écrit Bergala, dans une séquence qu'il interprète comme la quête progressive et inaboutie d'une image parfaite et autonome, une image qui synthétiserait son propre mystère filmique, qui mettrait à distance toutes les « images faussement innocentes du cinéma ambiant⁷⁶² » et ferait « oublier toutes les images ennemies⁷⁶³. » Bergala décompose alors cette séquence en deux temps. Tout d'abord, les plans d'une nature panthéiste insérés dans la séquence ont essentiellement vocation à ramener l'image à son degré zéro et donc permettre au cinéaste d'« [essayer]⁷⁶⁴ » différents plans :

[Godard] essaie de regarder Marie-Myriam et de faire cette image mais il n'y arrive pas, ou mal, c'est devenu trop difficile de regarder la beauté en face, ou le mystère. [...] Ces images de Marie-Myriam ne constituent pas une série. Ni même un montage qui ferait de la somme de ces images partielles une image totale. Ce sont des *images essayées*. Godard ne les accumule pas, il les efface au fur et à mesure qu'il les produit. L'une chasse l'autre, comme s'il n'en trouvait aucune qui puisse être la bonne. Les plans de paysage de soleil, de lune, d'animal, servent aussi à cela, à effacer les images essayées, à repartir à chaque fois d'avant les images. Aussi bien se refuse-t-il pour ces plans tout picturalisme, ce sont des images simples, premières, presque des images de calendrier des postes ou d'école primaire, c'est-à-dire des images qui croient avant tout à leur sujet⁷⁶⁵.

L'insert de plans presque primitifs dans cette séquence peut être interprété, selon la lecture de Bergala, comme un travail de *soustraction* et de recommencement du geste créateur, dans une esthétique de l'ébauche, dont la finalité serait l'utopie d'une image parfaite, qui viendrait répondre de toute son évidence aux images autres et imparfaites. Ces plans sont aussi, selon nous, l'intrusion de traces du réel qui prennent une force symbolique : un contre-champ

⁷⁵⁹ Dans l'avant-propos de son essai, Jean Starobinski pose l'opposition entre la transparence et l'obstacle, comme la réponse de Jean-Jacques Rousseau à l'incommunication avec le monde extérieur : « Rousseau désire la communication et la *transparence* des cœurs ; mais il est frustré dans son attente, et, choisissant la voie contraire, il accepte – et suscite – l'obstacle, qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence » (Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10).

⁷⁶⁰ Alain Bergala, « Si près du secret (*Je vous salue Marie*) », *Cahiers du cinéma*, n° 367, janvier 1985, dans Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 49.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 50-51.

prosaïque au champ qui tente d'encadrer l'invisible, un point d'appui dans le réel pour ouvrir à l'irréalité, un désir de faire de la Vierge la continuité d'une nature soulevée par le divin et la pensée. La deuxième partie de l'analyse de Bergala évoque cette autre confrontation, non plus celle de la chambre nuptiale et du dehors naturel, mais celle du créateur et de la créature dont seule la caméra qui resserre son cadre est l'obstacle qui doit céder à la transparence :

Mais l'ennemi n'est pas extérieur, le malheur est aussi entre le peintre et son modèle. Maintenant qu'il a évincé Joseph de son film, c'est Godard lui-même, directement, qui est aux prises avec le doute, la souffrance, l'exaspération. [...] S'il y a de la résistance, dans l'image d'elle qu'elle lui donne, ce n'est jamais par manque de courage ou de générosité. On la sent dans chaque plan réellement disponible, désireuse par-dessus tout de bien faire, de répondre du mieux qu'elle peut à la demande du maître, du moins à ce qu'il lui en laisse deviner. Mais la demande est trop malheureuse, impossible. Godard lui demande d'être sa créature (sa servante, son sujet) et de témoigner en même temps, avec l'évidence d'un paysage ou d'un hérisson, du mystère de la création. Il lui demande à la fois d'être l'orage et d'avoir l'indifférence et la passivité du champ d'herbes folles sous la pluie. Il lui demande à la fois de tout (lui) donner et de garder son mystère. Il lui demande de veiller à elle-même, de préserver son secret, et de lui répondre, de lui obéir. Elle est écartelée entre ces deux postures. Elle se tord entre les deux maîtres qu'il lui propose⁷⁶⁶.

Les plans s'égrènent pour accomplir l'image idéale, voire idéelle, celle qui donne à voir le mystère contenu dans le cinéma, cette part d'immatérialité qui habite la pellicule. Godard filme la béance même de l'image qui s'élève de cette lutte entre la mesure et la démesure qu'incarne le corps de Myriem Roussel. Le résultat esthétique de cette séquence, nous dit Bergala, est « l'image réussie d'un échec⁷⁶⁷ ».

Cette scène interroge ainsi essentiellement la puissance de l'image filmique, qui tend vers le spirituel ou la pensée (« une forme qui pense⁷⁶⁸ »), et sa force matérielle, qui est aussi un *impouvoir*, qui résiste à l'invisible qu'elle tente pourtant de féconder (« une pensée qui forme⁷⁶⁹ »). Tout du moins, c'est de cette lutte que la scène de *Je vous salue, Marie* témoigne. Il s'agit alors d'une *frontière* de l'art cinématographique, que Godard ne cesse de vouloir transgresser et déplacer.

Un des plans de Myriem Roussel dans cette séquence attire notre attention. Marie est allongée, comme abattue par la violence de la conception, alors que la caméra de Godard est placée dans le prolongement de son corps, qui suppose un agenouillement de l'homme à la caméra, filmant l'horizontalité de la posture de Marie comme la ligne de fuite du plan. Ce

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶⁸ Jean-Luc Godard, chapitre 3a, *La monnaie de l'absolu*, *loc. cit.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

cadrage nous instruit sur les limites de l'image auxquelles tend le créateur Godard, au plus près de sa créature, mais en posture d'attente et de prière. Ce plan n'entretient aucune relation avec l'iconographie chrétienne, sinon celle de la *Lamentation sur le Christ mort* exécutée par Andrea Mantegna vers 1480, peintre qui incarne la transition du gothique à l'art renaissant en plein XVe siècle, et dont le père rebaptise le titre de cette peinture en « Christ peint en raccourci ». Le cadrage de Godard cite alors celui du peintre renaissant, avec en perspective le très emblématique tableau de Gustave Courbet, *L'origine du monde* (1866). Les personnages pleurant le Christ mort (Marie de Nazareth, Marie-Madeleine et l'apôtre Jean) placés dans la marge de la peinture de Mantegna, disparaissent nécessairement du plan godardien. La représentation de Marie est aussi une figuration de son sexe, une variation autour de l'origine du monde, comme continuée par la convocation référentielle de la peinture de Mantegna, formant ainsi une continuation des sexes, qui touche à cet autre interdit – outre l'interdiction iconique qui s'abat sur toute représentation sexuée de la Vierge – celui de l'inceste, de la superposition du sexe de Marie et du sexe de l'enfant, comme de la confusion entre Marie, mère du Christ, et Marie, fille de Dieu. Comme l'écrit Jean-Joseph Goux :

Il nous apparaît que l'interdiction de figurer la divinité est une forme radicale de l'interdiction de l'inceste, sa forme judaïque, et que le courroux formidable de Moïse devant les idolâtres signifie la menace de castration qui accompagne l'amour interdit de la mère. [...] Dans le chrétien, la loi rigoureuse du symbolique (du contrat) est dépassée au profit de la foi incandescente de l'imaginaire. [...] Ce passage de la loi à la foi [...] est parfaitement attestée (à ce niveau de l'image du féminin) par la scandaleuse assertion médiévale (oubliée le plus vite possible par le catéchisme de la conversion) que la Vierge est à la fois, dans la chambre nuptiale céleste, la Mère et l'épouse du Christ⁷⁷⁰.

Godard fraie avec les limites de l'image et tout particulièrement le tabou de la représentation de la Vierge, à la fois mère et épouse du Christ. Il interroge aussi la société sur ses représentations sexuelles et les transformations que ces représentations ont opérées. La tradition d'une lecture incestueuse de l'Incarnation, qui se prolonge dans les différentes formes d'idolâtrie de la Mère, selon une certaine pensée iconoclaste, intéresse tout particulièrement Godard lors de son entretien avec Philippe Sollers. Godard a sollicité cet entretien après avoir vu une des vidéos de l'écrivain intitulée *Le trou de la Vierge* en 1982. Sollers dialogue avec Jacques Henric et évoque la dimension chrétienne d'un tabou ancré dans l'histoire occidentale des formes visuelles, celui de la représentation frontale du sexe féminin, dont *L'Origine du monde* de Courbet est exemplaire. Sollers interroge également

⁷⁷⁰ Jean-Joseph Goux, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978, p. 13-14.

les événements et les fractures que suscite régulièrement la représentation du corps féminin dans les arts. Convoquant alors la psychanalyse, et donc la thèse de la prohibition de l'inceste comme donnée caractéristique de la psyché de l'homme à travers la théorie freudienne de l'Œdipe, Sollers déroule l'image de l'aveuglement, du déplacement ou du remplacement que produit l'observation directe et crue de l'*origyne* avec un « y ». Dans son propre entretien avec Sollers, Godard évoque ce passage et rappelle son intérêt ou son étonnement sur la relation qui unirait Dieu à Marie : « Tu sais, ça m'a étonné quand tu m'as dit que c'était la mère de Dieu, par dogme, plutôt que la fille de Dieu... » L'image incestueuse se poursuit par tous les renversements qu'autorise le mystère de la conception et celui de la Sainte Trinité.

La séquence que filme Godard relève ainsi du lapsus, du déplacement, du retournement d'un motif, celui de la relation qu'entretient le cinéaste avec l'image qu'il crée et le corps – celui de Myriem Roussel – qui en est le médiateur nécessaire. Godard met à l'épreuve la nature réaliste de l'image photographique pour qu'en jaillisse une interrogation sur l'image invisible, la représentation de l'*invu*, et rejette tout discours qui arrête l'image au seuil de ce que l'on pourrait nommer son caractère intolérable. L'image profane de l'Incarnation serait ainsi une image intolérable, non seulement blasphématoire, mais impossible pour l'œil, relevant de la limite du cinéma, dans l'héritage de la pensée chrétienne des possibilités de l'image, symbolisées par le mystère d'une création reposant sur la filiation iconique⁷⁷¹.

2.2.2 Hélas pour moi (1993) et Adieu au langage (2014) : histoire(s) de l'œil

Cette expérience d'une image échouée se poursuit dans *Hélas pour moi*, dans une confusion volontaire entre le Dieu chrétien et Jupiter frayant une voie parmi les humains dans le mythe d'Amphitryon. Godard s'intéresse à ces figures qui font se rencontrer la matérialité du corps et la spiritualité de l'âme, confondues dans l'interrogation de Marie-Myriem : « Est-ce que c'est l'âme qui a un corps ou le corps qui a une âme ? » Le plan arraché au réel devient un plan arraché au mystère de ce qui n'apparaît pas à la seule vue humaine. Le point d'aboutissement de cette réflexion se situe dans le dernier film de Godard, *Adieu au langage*, et principalement les deux séquences qui répètent, avec des couples différents mais ressemblants, la même mise à l'épreuve de leur *relation*.

⁷⁷¹ Cf. la lecture philosophique et politique de Marie-José Mondzain au sujet du conflit de l'iconoclasme et du développement d'une pensée de l'image qui trouve son fondement dans la pensée patristique de la relation entre l'imaginaire et la vie et qui interroge le monde contemporain (Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996).

- Hélas pour moi (1993) : *la nuit sexuelle*

Hélas pour moi, « proposition cinématographique », comme l'indique le premier intertitre, a une place singulière dans la filmographie récente de Jean-Luc Godard. S'inspirant du canevas d'*Amphitryon 38* de Jean Giraudoux – la légende du général thébain dont Jupiter reprend la physionomie pour approcher Alcmène, l'épouse fidèle –, le film de Godard renoue avec une des thématiques au centre de sa filmographie, celle du couple et de sa relation au sacré.

Godard situe la légende d'Amphitryon de nos jours sur les bords du lac Léman. Structuré en différents livres, le film déploie un récit dont la chronologie est très vite déroutée par la construction d'ensemble. Un homme, dont on apprendra qu'il se nomme Abraham Klimt, éditeur, cherche Simon et Rachel Donnadiou et enquête sur un événement qui a eu lieu en fin d'après-midi le 23 juillet 1989. Ce même jour, Simon Donnadiou, joué par Gérard Depardieu, dont le patronyme est sujet à plusieurs variations sémantiques, doit se rendre en Italie pour acheter un hôtel. L'annonce de son départ provoque la première dispute du couple qu'il forme avec Rachel. Abraham Klimt reconstitue progressivement les faits en interrogeant Constance, la femme du cantonnier auprès de laquelle il évoque un combat qui a eu lieu avec Dieu, puis Nelly, jouée par l'actrice Manon Andersen, qui incarnait la petite fille qui accompagnait l'oncle Gabriel dans *Je vous salue, Marie*, et enfin Aude Amiel, interprétée par Aude Amiot, qui confesse avoir vu ou peut-être entendu quelque chose : la fusion de Dieu en Simon, qui est également une confusion entre le dieu des dieux de l'Antiquité et le Dieu du christianisme, entre la légende d'Amphitryon et le récit chrétien. « J'avais un fils autrefois. Il a donné sa vie pour vous tous » dit celui qui a pris l'apparence de Simon. Cette transsubstantiation est comme prévue par Rachel lorsque s'inscrit à l'écran, avant le départ de Simon, la question « L'ombre de Dieu, tout homme ne l'est-il pas pour une femme qui aime son homme ? » Cette citation de Françoise Dolto dans son commentaire de l'Annonciation, présente dans *Je vous salue, Marie*, permet d'établir un lien entre les deux films et l'une de leurs thématiques communes : l'amour du lointain au cœur même du prochain et la dimension sacrée qui habite la relation amoureuse. L'amour-agapè est ainsi l'objet de la scène qui se déroule entre Rachel et Dieu. Ce dernier modifie son apparence, prend les traits de Simon et feint d'être rentré plus tôt que prévu, pour goûter à l'amour terrestre.

Hélas pour moi s'inscrit ainsi dans une série de variations filmiques, dont les principales étapes seraient *Le Mépris*, avec le couple mythologique d'Ulysse et de Pénélope, abîmé et interrogé tragiquement au sein du film par celui que composent Paul et Camille, et

Je vous salue Marie, film au centre duquel Godard interroge la relation que forme le couple néotestamentaire de Joseph et Marie et plus essentiellement le couple taboué de Marie et Dieu, de Marie et du Christ⁷⁷². *Adieu au langage* reformule en 2014 sous le signe du dédoublement et de la négativité cette question du lien qui unit et sépare le couple dans son désir de fusion et de sacré constamment frustré. Filmer l'amour revient à filmer l'invisible et à interroger l'invisibilité dans l'image : l'épisode emblématique de la rencontre entre Dieu et Rachel poursuit les interrogations que suscite la scène de la fécondation de Marie dans *Je vous salue, Marie*, avec une réflexion sur l'origine, reposant sur la représentation du corps, notamment du sexe féminin, alors même qu'une temporalité circulaire embrasse les hommes et fait sourdre la vanité qui habite leurs actions. C'est sur fond de négativité, celle de l'histoire et d'un présent effondré, que s'instaure cette quête du sacré au cœur même de l'image et cette réflexion sur la représentation matérielle/immatérielle des corps. Si le contexte de l'actualité politique resurgit ponctuellement comme le fond ou l'horizon sur lequel se détachent les séquences du film⁷⁷³, *Hélas pour moi* ramène son propos premier à la question de la représentation iconique et incarne une tentative de théorisation et de pratique de l'image, abstraite de son implication politique. Alors que dans la même année Godard réalise le court métrage *Les Enfants jouent à la Russie* dans lequel il interroge la relation intense qui se noue entre document et fiction à l'ombre de l'histoire et du politique, le récit de *Hélas pour moi* semble ainsi se tenir à l'orée de l'actualité pour interroger, en-deçà ou par-delà un cinéma politique (et donc un cinéma de la démonstration et de la mise en partage), les conditions mêmes d'une image cinématographique qui nous offrirait une saisie du monde dans son essentialité et dépasserait le statut univoque de l'image comme simple signe désignant ce qu'il représente.

Ainsi, le premier tiers du film est consacré à un dialogue choral sur la peinture, notamment sur l'art de l'arabesque, et sur la littérature, comme source du romanesque, autour de la figure de Jacques Vacher, libraire et professeur de dessin, et de celle de la femme du pasteur, madame Monot, enseignante de lettres⁷⁷⁴. Elle cite à destination de deux lycéens un extrait de *Lord Jim*, alors qu'ils lui répondent en évoquant *Le cousins Pons*, *La cousine Bette*, *L'Éducation sentimentale* et *L'Introuvable*. *Hélas pour moi* s'inscrit explicitement

⁷⁷² Voir la description et l'analyse de Bamchade Pourvali sur une séquence du chapitre 1b des *Histoire(s) du cinéma* qui met en relation la trilogie que forment *Le Mépris*, *Je vous salue, Marie* et *Hélas pour moi* (Godard neuf zéro. *Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Biarritz, Atlantica, 2006, p. 39-41).

⁷⁷³ Voici quelques fragments de dialogue qui font intervenir indirectement le politique et les conflits contemporains dans *Hélas pour moi* : « Vous savez que Le Manifeste du parti communiste a été publié la même année qu'*Alice au pays des merveilles* ? », « – La guerre de Bagdad, les ziggourats, les escaliers pour que les dieux redescendent sur terre... – Et si les escaliers ont été détruits les dieux ne viendront plus ? – Non, madame Donnadieu » ou « Monsieur, avez-vous noté qu'il y a vie et qu'il y a gosse dans Yougoslavie. »

⁷⁷⁴ Le patronyme du personnage convoque par ailleurs la famille maternelle de Godard et la figure de son grand-père Julien Monod, ami et secrétaire particulier de Paul Valéry.

dans la filiation de la littérature, de la poésie et de la pensée portée par des poètes. Ce long métrage repose sur un écheveau complexe de citations et d'extraits de textes critiques ou poétiques qui rappelle combien le cinéma repose sur une tentative de synthèse des arts qui l'ont précédé : *L'histoire des hommes et de la nature humaine* de Giacomo Leopardi est explicitement convoquée dans le film, les vers de Stéphane Mallarmé sont repris et discutés, des extraits d'*Au moment voulu* de Maurice Blanchot ou encore de l'œuvre de Robert Musil sont récités. Le traité philosophico-esthétique qui occupe le livre premier repose alors sur un montage qui opère par disjonctions et continuités, avec des recompositions de citations qui entrent en dialogue pour former des maximes sur l'art, partiellement audibles pour le spectateur. La synthèse des arts procède alors d'une composition hétérogène des arts qui sont l'objet d'un permanent démontage et remontage. La scène d'ouverture du premier livre présente ainsi des personnages dont les paroles et les mouvements circulent entre la librairie de Jacques Vacher et le bord de lac Léman. Les voix de sources *in* et *off* s'entrelacent. L'une celle de Jacques Vacher, joué par Roland Blanche, dialogue avec une voix hors champ, masculine et grave, invitant l'homme désorienté à un mouvement d'introspection créatrice, avec des mots inspirés du lyrisme d'Élie Faure dans *L'Art moderne*, convoquant la puissance de la peinture :

Jacques Vacher – La peinture ne nous dira pas le chemin à parcourir pour arriver de la vision extérieure et joyeuse de l'univers...

Voix off – ... à la contemplation presque jalouse du visage et du geste humain [...] (C'est) dans la lumière qu'il faut composer...

Jacques Vacher – Non, non les peintres ne vous diront pas les secrets de la souffrance, c'est à nous d'accepter de comprendre en regardant au fond de nous si nous avons déjà aimé.

Voix off, superposée à celle de Jacques Vacher – ...pour éclairer avec toutes les harmonies des lointains soleils et des plus poignantes ténèbres.

Le tissage des deux voix forment un proposent une issue à l'*impossible* qui se loge dans la peinture, mise au défi de son inactualité, prise dans la condition moderne et irrévocable d'un monde sous le signe de la négativité d'un ciel vide, privé d'images et d'idoles : entreprendre un trajet qui passe d'une vision extérieure, sous l'emprise des apparences chaotiques, vers l'intimité même du sentiment amoureux et une attention toute singulière à la lumière, matériau du peintre et du cinéaste, condition d'une unité des perceptions éparses.

Les voix dans *Hélas pour moi* entonnent ainsi un réseau de citations sur *la question de l'imaginaire* que rejoignent également les versets cités de l'*Ecclésiaste* au centre du film. Qohélet rappelle à l'homme la vanité de l'histoire à laquelle il croit participer ainsi que la faillite de ses expressions et de ses perceptions : « Tous les mots sont usés, on ne peut plus

les dire, / l'œil ne se contente pas de ce qu'il voit, et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend. / Ce qui a été c'est ce qui sera [...] ⁷⁷⁵ ! » Proposer une théorie de l'image suppose alors pour Godard une confrontation aux héritages théologiques juifs et chrétiens présents dans le film, mesurés à une variation antérieure de l'épisode néotestamentaire de l'Incarnation, que précède la légende d'Amphitryon ⁷⁷⁶. La temporalité, comme les êtres, se dédoublent et nous assistons dans le présent du film à la scène sur laquelle Abraham Klimt enquête et à laquelle il n'accède que par *fragments de récits qui lui sont rapportés*. Nous analyserons cette scène plus loin dans notre propos, mais la difficulté de la transmission d'un récit fondateur, d'une origine, est évoquée dès l'ouverture du film avec la récitation de la parabole hassidique rapportée par Gershom Scholem.

Dans ce prologue qui pose les conditions esthétique et philosophique du film qui se déroulera sous les yeux du spectateur, Godard rappelle son intérêt pour la mystique juive lorsqu'elle devient la source « d'inépuisables récits ⁷⁷⁷. » Elisabeth Rodinesco analyse dans *Retour sur la question juive* cette anecdote que Scholem emprunte à un conteur hébreu, S. J. Agnon ⁷⁷⁸, qui permet à ce dernier d'écrire qu'avec l'hassidisme, « rien n'a la forme d'une théorie, tout est devenu histoire ⁷⁷⁹ » :

Quand le père du père de mon père avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumait un feu et il se plongeait dans une prière silencieuse. Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait. Quand, plus tard, le père de mon père se trouva confronté à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : "nous ne savons plus allumer le feu mais nous savons encore dire la prière". Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa. Plus tard, mon père [...] lui aussi alla dans la forêt et dit : "nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la

⁷⁷⁵ *Qo* 1, 8-9.

⁷⁷⁶ Nous pourrions dire qui lui succède, puisque la question de l'image et de la semblance qui se posent dans le mystère de l'Incarnation, baigne de son lexique *Hélas pour moi*.

⁷⁷⁷ Elisabeth Roudinesco, *Retour sur la question juive*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 25.

⁷⁷⁸ *Keneseth Israël*, Varsovie, 1906, p. 23, cité dans Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot & Rivages, 3^{ème} éd., 2014, p. 505. Voici le récit tel que le narre Scholem, sans les modifications apportées par Godard qui en universalise la portée, en participant à son tour au déclin et à la transformation progressive de la mystique juive sous la forme d'une histoire dont on a oublié les acteurs : « Quand le Baal Shem avait une tâche difficile devant lui, il allait à une certaine place dans les bois, allumait un feu et méditait une prière, et ce qu'il avait décidé d'accomplir fut fait. Quand, une génération plus tard, le « Maggid » de Meseritz se trouva en face de la même tâche, il alla à la même place dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer le feu, mais nous pouvons encore dire les prières – et ce qu'il désirait faire devint la réalité. De nouveau une génération plus tard, Rabbi Moshe Leib de Sassov eut à accomplir cette même tâche. Et lui aussi alla dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer un feu et nous ne connaissons plus les méditations secrètes qui appartiennent à la prière, mais nous savons la place dans les bois où cela s'est passé, ce doit être suffisant ; et ce fut suffisant. Mais quand une autre génération fut passée et que Rabbi Israël de Rishin, invité à accomplir la même tâche, s'assit sur son fauteuil doré dans son château, il dit : Nous ne pouvons plus allumer le feu, nous ne pouvons plus dire les prières, nous ne savons plus la place, mais nous pouvons raconter l'histoire comment cela s'est fait. Et, ajoute le conteur, l'histoire qu'il racontera eut le même effet que les actions des trois autres » (*ibid.*, p. 505-506).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 505.

prière mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt ou cela se passait et cela doit suffire". Et ce fut suffisant (...) Mais quand, à mon tour, j'eux à faire face à la même tâche, je suis resté à la maison et j'ai dit nous ne savons plus allumer le, feu nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt mais nous savons encore raconter l'histoire⁷⁸⁰.

Abraham Klimt récite hors champ cette parabole de la puissance de transmission du récit de vérité en dépit de la perte de la sagesse d'une génération à l'autre, qui est également un témoignage de l'appartenance identitaire vécue par les Juifs comme une injonction à se rappeler du « reste ». Nous savons déjà que la légende de Zeus/Jupiter prenant les traits d'Amphitryon, ne pourra être raconté que par éclats, par fragments et par récits indirects.

En amont et en parallèle de la confrontation entre Dieu-Simon et Rachel et de cette recherche d'un récit qui interroge l'origine, le film de Godard laisse se déployer, dans une forme de syncrétisme des traditions théologiques, des équivalences entre la religion chrétienne et la relation amoureuse. Rachel, dont l'une des premières apparitions est filmée selon l'iconographie byzantine⁷⁸¹ déclare au pasteur que « l'Église dit souvent que les lois de Dieu sont celles mêmes de l'amour. » Aude Amiel poursuit cette réflexion en ajoutant à la destination d'Abraham Klimt : « Sois à mon image, le commandement à l'homme signifie en définitive, laisse-moi me sanctifier en toi et sanctifie-toi ensuite, les amoureux ne disent pas autre chose. » La voix métallique de Dieu, qui rappelle celle de l'ordinateur Alpha 60 d'*Alphaville*, énonce la phrase que Godard attribue à Léon Brunschvicg et qu'il cite à plusieurs reprises selon différentes variantes : « Tout est un, dit Dieu. Et l'autre est dans l'un. Et ce sont les trois personnages⁷⁸². » Ainsi, lors du dialogue entre Dieu et Rachel, cette dernière compare l'étreinte amoureuse à la prière « jusqu'à ce que les mains s'étant rapprochées les doigts finissent par se rejoindre. Est-ce que l'acte d'amour n'est pas.... L'acte de prière ? » C'est donc une paradoxale présence de Dieu qui s'instaure dans le film. Les traces d'un dieu enfui se laissent deviner dans un amour terrestre dans laquelle s'abîme la figure de divin. Jupiter ou Dieu désire connaître l'amour déchu qui conserve une trace du sacré. Dans un chuchotement, Rachel évoque ainsi la chute de Dieu parmi les hommes et l'enjoint à restaurer un lien avec une transcendance qu'il semble dénier depuis son

⁷⁸⁰ Ce récit forme un enjambement entre le prologue et le « Livre premier » qui composent le film. En effet, l'intertitre « Livre premier » est inséré à l'écran au cours de la récitation de la parabole hassidique, interrompue par le début de l'enquête d'Abraham Klimt dans le garage de Simon et Rachel.

⁷⁸¹ La mise au point sur l'arrière-plan fait Rachel apparaître comme une silhouette flottante et transforme sa chevelure rousse en auréole de lumière qui nimbe son visage. Godard propose ainsi un *emploi* plastique par la seule modification de la netteté du plan (cf. Photogramme 11).

⁷⁸² Dans son entretien avec Michel Ciment, Godard précise que « dans *Hélas pour moi*, [il a] cité le philosophe Léon Brunschvicg, qui disait vers 1900, au sujet de la divinité chrétienne, "L'un est dans l'autre, l'autre est dans l'un et ce sont les trois personnes" » (« Des traces du cinéma », Entretien avec Jean-Luc Godard par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *op. cit.*, p. 50).

incarnation : « Aimez le monde en moi si vous voulez, mais pas moi dans le monde, s'il vous plaît. » C'est pourquoi la transsubstantiation de Dieu en Simon produit des scènes où les corps malhabiles et les voix hésitantes peinent à tenir leur rôle : « On a mal joué la scène » énonce Simon-Dieu.

Dans *Hélas pour moi*, la scène de l'Immaculée Conception de *Je vous salue, Marie* est donc déplacée par la nécessité du mythe grec : il s'agit alors de filmer la scène d'amour entre un dieu qui a pris les traits d'un humain et une femme dont l'âme et le corps sont alors soumis au jeu de la tentation. *Hélas pour moi* propose un montage hétérogène et atemporel de ce que nous pouvons nommer la *scène primitive*, cause première, scène interdite à la transparence du regard. Le viol de Rachel ne se représente que par l'incomplétude du fragment et la variation du montage qui introduit, comme Dieu-Simon selon les dires de Rachel⁷⁸³, un désordre qui reflète un monde privé de raison et désorienté. « Voir l'invisible est fatigant » se plaint Aude Amiel. En effet, voir l'invisible est présenté par Godard comme le défi du cinéma, invention artistique du XIX^e siècle mise à l'épreuve du chaos sur lequel se tient tout le XX^e siècle. La séduction de Rachel par Dieu-Simon occupe le livre cinquième d'*Hélas pour moi*. Cette ample séquence est présentée comme le point d'aboutissement de l'enquête d'Abraham Klimt : reconstituer un *récit originel*, transmis partiellement de génération en génération, centre d'une mémoire impossible et interdite, qui ne peut être imaginé et imagé, mais seulement *mal-entendu*⁷⁸⁴. Enquêter sur l'origine du monde passe par une variation autour du mythe d'Amphitryon et des amours terrestres du dieu de l'Olympe. Véritable défi pour un cinéma qui a comme finalité de rendre visible ce qui est invisible à l'œil nu et d'augmenter l'acuité de l'œil naturel, la scène sexuelle de Dieu-Simon et Rachel sera rendue visible par l'art du montage, qui en appelle à l'art de la métaphore et au tiers absent qui la constitue, selon le principe de l'*epochè*, une mise en suspens du regard du spectateur, que seule la pensée peut achever. Godard met ainsi en scène le mythe selon la loi énoncée par Françoise Dolto : « [Un mythe] est une projection des imaginaires préverbaux, du ressenti du vivre dans son corps. Quand je dis mythique, je dis au-delà de l'imaginaire particulier de chacun : c'est une rencontre de tous les imaginaires sur une même représentation⁷⁸⁵. » Godard va ainsi proposer « une mise en scène qui sollicite plusieurs regards » comme le précise un des intertitres du film.

La longue scène de la rencontre entre Dieu-Simon et Rachel se construit ainsi par un jeu d'alternance des plans : alternance entre le *jour* et la *nuit* (alternance bouleversée par

⁷⁸³ « Tu ne vois pas que j'attends demain matin et que tu déranges tout » lance Rachel à l'adresse de Dieu-Simon qui se penche pour l'embrasser.

⁷⁸⁴ Aude dit n'avoir rien vu.

⁷⁸⁵ Françoise Dolto et Gérard Séverin, *op. cit.*, p. 21.

l'intervention divine qui fait se prolonger la nuit en plein jour ou qui instaure le jour en pleine nuit), entre des *scènes-cadres* (le commentaire de cette même scène par Aude Amiel, seul témoin, mais témoin indirect, de l'événement qui s'est déroulé dans la maison de Rachel) et des *scènes encadrées* (les différentes scènes de confrontation entre Dieu-Simon et Rachel), entre le *temps présent* (« Mais le jour est là ») et le *temps passé* (« dans les bras d'un amant, voilà où vous étiez »), entre le *visible* (les nombreux plans en plongée sur le visage de Rachel, les plans baignés par la lumière diffuse du « jour ») et l'*invisible* (les plans noirs, le clair-obscur produit par l'éclairage directionnel et artificiel des scènes de « nuit », la scène sexuelle présentée comme un éclat de plan, mais aussi le cadrage de Godard qui induit la sur-présence d'une conscience subjective et critique au sein du montage), entre les *textes récités* qui convoquent le gouffre et l'ombre (les vers du *Gouffre* de Baudelaire) et une *image absente* en attente (celle du viol de Rachel). Dernière alternance fondamentale, celle du sacré et du profane : les variations lexicales autour du signifiant *dieu* (l'interjection « Oh mon Dieu » ou le jeu des patronymes « Simon Donnadiou Rachel ») sont les témoins d'un sacré oublié qui s'infiltré dans la langue et dans les signifiants. Quand Rachel refuse de s'offrir à Simon-Dieu ou qu'elle ne le reconnaît pas comme Dieu, elle formule un interdit à destination d'un divin disparu sous les traits du réel et que seul l'amour peut ranimer – et le Cinéma. Ainsi, nous pouvons découper cette scène en neuf fragments séquentiels qui reposent sur un jeu d'alternance, depuis l'arrivée de Dieu sous les traits de Simon, jusqu'à la mise à nu de Rachel :

- (1) Avant la rencontre avec Rachel sur la véranda, Dieu observe comme un metteur en scène le cadre dans lequel va se tenir sa *nuit sexuelle*. Nous avons vu Rachel nager. Dieu-Simon observe alors le lac Léman qui apparaît en arrière-plan comme un vaste horizon. Au premier plan les arbres de la forêt forment une ouverture pour le regard, un seuil pour l'observateur qu'est le dieu aux traits familiers, et convoque par une similitude des formes les deux trous de serrure au travers desquels le « regardeur » duchampien d'*Étant donné*, installation réalisée entre 1946 et 1966, peut observer dans toute sa nudité une nouvelle mariée mise à nu, offerte à l'horizontalité du regard, livrée à ses célibataires dans ce dispositif posthume de l'artiste Marcel Duchamp. Le livre cinquième s'ouvre ainsi sur une référence cachée à l'œuvre de Duchamp, soucieux de saisir la mécanique des corps et la quatrième dimension qui anime la machine humaine. Ce sera le sujet même d'*Adieu au langage* de Godard : utiliser la 3D pour accéder à une quatrième

dimension de l'image cinématographique. Cependant, Godard introduit une ellipse dans sa référence : contrairement au dispositif d'*Étant donné*, le sexe de la femme n'est pas offert au regard du spectateur-voyeur dans le plan godardien, mais désigné dans son absence et son invisibilité. D'emblée, le livre cinquième rappelle l'interdit qui pèse sur une image impossible.

- (2) Après s'être retrouvés sur la véranda, Dieu-Simon et Rachel sont attablés. Dieu-Simon est hors champ : Godard n'offre pas de contre-champ au cadre qui filme le visage de Rachel emblématique du refus et de l'interdit. Le refus de Rachel, au nom de la fidélité qui l'engage dans son amour terrestre, va ainsi construire l'ensemble de la séquence. Dans la pièce de Giraudoux, la dernière scène de l'Acte I, repose sur un *faux quiproquo* : Dieu se présente à Alcmène comme son amant, cette dernière le rejette, avant qu'il ne se présente à elle sous les traits ressemblants de son époux Amphytrion. Godard étend ce malentendu qui fonde quasiment la totalité des scènes entre Rachel et Dieu-Simon. Rachel ne cède pas, ne reconnaît pas Simon et devient une véritable *butée* dans le film, un *non* plein et entier. Il ne s'agit plus de l'interdit de la Loi, mais celui qui relève de l'altérité du couple terrestre. Dans cette scène, Rachel est filmé selon différents points de vue. Elle est d'abord filmée en plongée lorsqu'elle cite la célèbre sentence : « Fièvre si je me compare, humble si je me considère⁷⁸⁶. » L'angle de la caméra semble convoquer un troisième œil dans la scène, comme l'indique l'intertitre : « Et ce sont les trois personnages. » Le cinéaste Godard induit ainsi la présence d'un Dieu, d'un créateur, qui observe du très-haut une Rachel en accord avec la loi chrétienne, refusant le paganisme de Dieu-Simon, choisissant le registre de la tragédie contre celui de la comédie galante. Cependant, les intertitres suivants convoquent l'idée d'une absence de Dieu : « ni créateur », « ni créature ». La caméra change d'angle et se pose derrière Simon-Dieu dont le silhouette de dos fait écran partiellement au visage négatif de Rachel – celui même que Dieu-Simon évoque comme un « vilain regard fixé dans le vague », alors qu'il répète la formule « même pas » qui finit par rejoindre dans un glissement de signifiants la formule enfantine et asyntaxique « (tu) m'aimes pas [*sic*] ». Les mouvements de la caméra induisent ainsi la présence d'une conscience

⁷⁸⁶ Cette formule connaît plusieurs variantes, celle par exemple de Villiers de L'Isle-Adam, comme épigraphe à « Sentimentalisme » dans *Contes cruels* : « Je m'estime peu quand je m'examine ; beaucoup, quand je me compare – *Monsieur tout-le-monde* » (Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1986, p. 642).

critique et créatrice, celle du réalisateur Godard qui interroge le divin et l'infini dans cette scène qui désacralise le divin et pose la finitude comme un obstacle à tout infini de l'image.

- (3) Le montage ouvre alors à un autre niveau de la diégèse, l'équivalent d'un paratexte d'un montage abîmé : Abraham Klimt (mais aussi Jacques Vacher dont la voix vient se substituer en *off* à celle de l'éditeur) et Aude Amiel engagent une réflexion sur la scène mythique qui échappe nécessairement à la vue. C'est ainsi que commence un champ lexical de la non-visibilité. Le raccord entre le dialogue de Dieu et Rachel et celui de Klimt et d'Aude se fait sur la formule « je ne vois pas » et sa polysémie. Si Dieu-Simon semble ne pas *comprendre* ce que lui rétorque Rachel, Abraham Klimt n'accède pas par la *vue* au récit que lui propose Aude, celui de la rencontre entre un Dieu incarné et Rachel : « Je ne vois pas grand-chose, Mademoiselle. » Aude livre alors une série de sentences esthético-théologiques pour que l'image se lève : « Gardez une marge d'indéfini », « L'image viendra peut-être, Monsieur, au temps passé de la rédemption. Saint Paul⁷⁸⁷. » Ainsi, au « pas d'image possible » qu'énonce Abraham, Aude répond en évoquant une image procédant de l'invisible, alors même qu'à l'écran un long plan noir laisse enfin apparaître quelques éléments du réel captés par la caméra : le grondement du tonnerre et le crissement de pneus d'une voiture.
- (4) Simon-Dieu nous est alors présenté dans toute son humanité : un corps partiellement dévêtu qui se tient dans l'angle étroit formé par la porte de la cuisine, récitant les vers de Baudelaire sur la peur humaine, trop humaine, du gouffre et du néant : « J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou, / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où⁷⁸⁸ ». A cette crainte d'être attiré par le vide, par la mort et le sexe qui participent de la condition humaine, répond hors-champ une voix qui déclame le récit d'une apparition.
- (5) Simon-Dieu fait la lumière en pleine nuit : nous assistons alors à une scène dont la chronologie vacille, une séquence impossible sur le plan de la continuité narrative, déjà bouleversée par les commentaires d'Abraham Klimt. Dieu-Simon révèle à Rachel qu'il est Dieu en racontant la création du monde. Confondant volontairement le mythe antique et le texte biblique, Godard offre une variation du récit de la Genèse, pris dans la complexité de

⁷⁸⁷ *Corinthiens*, 1, 15, 49.

⁷⁸⁸ Charles Baudelaire, « Le Gouffre », *Les Fleurs du Mal [poèmes apportés par la troisième édition, 1868]*, dans *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 143.

tous les textes évoquant l'origine du monde, avec l'apparition du Mal venant découdre la création immobile et parfaite de la création divine. Simon-Dieu propose alors un second récit : celui de l'acte sexuel qui a eu lieu la veille avec Rachel. Le montage de Godard fonctionne selon une ellipse redoublée : à l'instar d'Abraham Klimt, nous n'avons rien vu et Rachel répète la scène qu'elle ne se remémore pas en rejouant son évanouissement, sollicitant ainsi le motif de la belle endormie, motif que l'on peut convoquer hors-champ dans la contemplation de *L'Origine du monde* de Courbet. La scène invisible est ainsi racontée par Dieu-Simon, son seul témoin. Il métamorphose l'événement disparu en mythe reposant sur la seule parole et se substitue à Aude Amiel qui reconnaissait n'avoir rien vu : « Vous êtes montée dans l'escalier. Vous vous êtes dévêtue. » Ce qui relevait du dialogue d'Abraham Klimt et d'Aude Amiel s'insinue dans ce « récit » enchâssé : Simon-Dieu raconte le scénario tel qu'il s'est déroulé la veille et propose un commentaire abîmé de la nuit sexuelle consommée avec Rachel, relevant de l'invisible pour le spectateur dont Rachel devient l'un des substituts.

(6) Le montage de Godard ramène à l'écran la séquence-cadre, celle du dialogue d'Abraham Klimt et d'Aude Amiel qui augmente l'idée d'une impossible représentation : « Que Dieu nous protège des acteurs. Une vision ne se voit pas. Dieu n'est pas un personnage. Ni vous, ni moi, ni personne. Rien que des figures. Soyez simplement sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence. » A la lumière d'un jour divin dans lequel baignent les corps de Rachel et de Dieu-Simon, permettant d'entrevoir la nudité de Rachel au travers du voile transparent de sa chemise de nuit, ombre qui traverse les plans et les reflets d'une vitre, répond la nuit qui poursuit son cours dans la séquence-cadre. Au refus de Rachel répond l'image impossible que décrit Aude Amiel, rejetant hors de la *mimèsis* la mise en image du récit mythique. C'est dans l'immobilité et le silence, hors du temps de la narration et des discours articulés du cinéma parlant que peut se loger un essai de représentation de l'irreprésentable. Les plans qui suivront relèveront d'une expérience méthodique : produire une image préverbale et pré-visuelle que le montage peut générer par la confrontation des plans.

(7) La scène suivante revient à Simon et Rachel. Lorsque Rachel répond « Arrivera un jour où je serai mise à l'épreuve », elle annule pleinement la nuit passée avec Dieu et la transpose dans une autre

temporalité, celle de l'attente dans laquelle elle se place depuis le début de la séquence : attendre Simon ou résister à la tentation. La scène est alors entièrement consacrée à la fidélité de Rachel et semble présenter un dénouement possible de la lutte qu'elle mène avec Simon-Dieu.

- (8) A cette brève scène consacrée au thème de la fidélité, se succède à l'écran celle qui relève du dialogue de Klimt et d'Aude ou l'impossibilité de raconter ou de montrer ce récit originel : « Aucune page ne manque, Monsieur. Il n'y a tout bonnement rien à voir. » Cet interdit définitif, puisqu'il n'y a plus de *reste* ou de marge pour inscrire ce récit, introduit paradoxalement la séquence de la nuit sexuelle.
- (9) Dieu contraint Rachel à faire l'amour avec lui. Les pages manquantes du livre comme l'ellipse visuelle sur lesquelles se compose cette ample séquence cèdent la place à un montage reposant sur des disjonctions pour produire une séquence *essayée* de l'invisible portée à la vue du spectateur. Alors qu'à l'image s'installe un long plan noir, Dieu-Simon récite hors champ la découverte de l'astronome hollandais, Jan Oort, en 1932 : la masse de l'univers est composée pour moitié de trous noirs, ce qu'on appelle également une matière fantôme. La découverte de la part invisible qui constitue le visible permet l'apparition de la *scène primitive* qui s'élève sur un fond de mathesis universelle. Dans la marge droite du plan noir, une gerbe lumineuse éclaire progressivement un corps nu, féminin, anonyme, révélé dans le clair-obscur. La forme, le chromatisme et l'éclairage du corps désignent l'imagerie médiévale qu'évoquait Abraham Klimt comme seul réservoir d'images témoignant de ce mystère. Plus précisément, ce sont les nus de Cranach l'Ancien, de la première Renaissance qui s'étend en Europe du Nord, qui sont convoqués. À cette nudité immobile et silencieuse, répond une série de plans dont certains sont les remplois des images qui composaient la scène de l'Immaculée Conception dans *Je vous salue, Marie*. Un insert présente en plan moyen Abraham Klimt, le regard dirigé vers l'angle inférieur gauche du plan, derrière une vitre sur laquelle glisse la pluie, signalant peut-être la source narrative ou onirique de la séquence présentée au spectateur, représentant le Sujet qui observe mélancoliquement une scène manquée mais révélée au son de l'orage. Second insert : les reflets dorés du soleil couchant sur les vagues d'un lac, plan extrait de *Je vous salue, Marie*, se superposent à la main de Marie caressant son sexe dans un plan rapproché. Ce second plan

est également une reprise de *Je vous salue, Marie*, mais inversé comme dans un miroir, convoquant alors la composition du tableau de Courbet, *L'Origine du monde*. Après cette surimpression de deux plans qui opèrent une métaphore, un éclat de tonnerre fait se succéder comme un éclair un fragment de film pornographique : un plan rapproché de pénétration apparaît dans un clignotement. Ce dernier montage laisse alors s'élever la déclamation de Jacques Vacher qui prend le relais d'Abraham Klimt et que l'on découvre lisant à l'écran le poème de Dylan Thomas lorsqu'il observe son père devenir faible et s'approcher du terme de la vie : « N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit, / [...] Bien que les hommes sages à leur fin sachent que l'obscur est mérité, / Parce que leurs paroles n'ont fourché nul éclair ils / N'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit⁷⁸⁹. » C'est alors l'ombre du lecteur, Jacques Vacher, qui s'étend dans la nuit, éclairé par le seuil d'une porte, alors que les vers de Dylan Thomas se poursuivent et que seule la poésie permet d'évoquer le nœud métaphorique du gouffre, du sexe, de la mort et de l'immortalité.

Reprenant le travail ébauché dans *Je vous salue, Marie*, Godard essaie dans *Hélas pour moi* différentes images pour approcher du regard l'image absente, scène primitive, cause matérielle de la condition humaine, inaccessible à l'œil ou la mémoire. « Le trou de la Vierge » est ainsi le centre optique invisible et blasphématoire de cette séquence, qui se laisse cependant appréhender dans les *marges*, selon la règle édictée par Pascal Quignard en introduction à *La Nuit sexuelle* : « Je n'étais pas là la nuit où j'ai été conçu. Il est difficile d'assister au jour qui vous précède. Une image manque dans l'âme. Nous dépendons d'une posture qui a lieu de façon nécessaire mais qui ne se relèvera jamais à nos yeux⁷⁹⁰. » A cette image manquante, souvenir absent et interdit qui nous constitue, Pascal Quignard ajoute cet autre obstacle qui se dresse dans l'illusoire dévoilement et possession de l'autre, dans l'expérience de l'hétérogénéité qui compose tout acte de possession physique, notamment dans l'amour hétérosexuel : « La nudité, l'anxiété de l'*alter*, fait le propre de la sexualité humaine. [...] La dénudation étant la révélation de ce qui est caché de l'altérité dans l'autre, c'est la Révélation impossible. C'est l'Apocalypse impossible⁷⁹¹. » La séquence d'*Hélas pour moi* poursuit cette méditation sur la *scène primitive ou originaire*, dont Pascal Quignard

⁷⁸⁹ Dylan Thomas, « N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit », dans *Vision et Prière et autres poèmes*, trad. par A. Suied, 2^{ème} éd., Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

⁷⁹⁰ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 11.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

analyse les différentes figurations à travers l'histoire de l'art – histoire presque interdite. Godard, Abraham, Aude ou le spectateur observent l'invisible, tel l'enfant Ascagne qui tient un flambeau et regarde Énée dans les bras de Didon dans la grotte de la colline de Carthage pendant l'orage⁷⁹², le regard aimanté par la nudité d'Éros.

Hélas pour moi fonctionne sur une série d'ellipses. La scène échouée que déployait *Je vous salue, Marie*, celle de l'amour charnel entre un Dieu invisible, auquel se substituait la caméra de Godard, et Marie, dont le corps était dévoilé et contorsionné dans une expérience de la souffrance, est reprise dans *Hélas pour moi* dans une séquence éclatée et désenchaînée. La parole ne s'élabore que dans une discursivité polyphonique (les voix de Simon-Dieu, de Rachel Donnadieu, d'Abraham Klimt, de Jacques Vacher et d'Aude Amiel). L'image interdite ne se révèle que comme un éclat : un bref insert de plan de film pornographique, remployé pour désigner l'emboîtement des sexes, convoquant par son objectivité la formule mallarméenne de Rachel lorsqu'elle rencontre le pasteur au début du film : « la chair peut être triste⁷⁹³ ». Or cet accouplement relève d'un montage qui fait office de « tamis perceptif⁷⁹⁴ » : grain à grain, plan par plan, le montage laisse *désobscurcir* ce qui est occulté, dans le clair-obscur artificiel d'un plan remployé, inséré comme un corps étranger au film. C'est dans un ultime clignotement de plans que l'œil du spectateur – comme celui de Dieu-Simon ou d'Abraham Klimt – entrevoit l'image qui symbolise l'origine : l'emboîtement du pénis et de la vulve. *Hélas pour moi* est un film qui construit un discours sur l'impossibilité de voir et sur l'impossibilité de posséder l'autre sexe, sinon par cette machine à la fois matérielle et immatérielle qu'est le cinéma – ou le montage cinématographique. L'événement sur lequel enquête Abraham Klimt est invisible, comme les différentes voix du film ne cessent de le rappeler, il relève d'un *conditionnel*, propriété du montage, et des *possibilités de voir* qu'il engendre.

Cette propriété du cinéma, qui tend vers la virtualité des images, à partir d'un matériau indicial, mais reproductible, n'est en rien interrompu par le cinéma numérique auquel se convertit pleinement Godard avec *Film Socialisme* en 2010. Avec la numérisation, l'image cinématographique n'est plus une copie du monde, elle relève de la simulation. De même le montage ne repose plus sur la coupe et le collage, mais se réalise de manière synchrone. Cependant la soif de filmer le monde de la manière la plus réaliste qui soit reste une constante paradoxale du cinéma numérique et notamment des illusions que promet la

⁷⁹² Il s'agit d'une des « images » choisies par Pascal Quignard dans son analyse des *images originaires*.

⁷⁹³ Il s'agit d'une reprise du premier vers modifié de « Brise Marine », dont la forme originale est la suivante : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres » (Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 22).

⁷⁹⁴ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, *op. cit.*, p. 15.

3D⁷⁹⁵. Godard n'a jamais été autant soucieux d'instaurer un lien entre image du monde, document arraché au réel, et imaginaire, propriété virtuelle du plan, qu'avec *Adieu au langage*. Loin de craindre une dissolution de l'image-document, Godard embrasse le cinéma numérique et pousse à son extrême limite cette dialectique entre le réel et l'irréel qui fait la propriété du cinéma, par-delà le *medium* technique employé. Voir l'invisible avec une 3D obtenue selon une technique artisanale, et non contempler l'illusion de la profondeur de la 3D dans son usage spectaculaire : telle est l'injonction initiale d'*Adieu au langage*, placé en exergue : « tous ceux qui manquent d'imagination se réfugient dans la réalité. » *Adieu au langage* poursuit l'ébauche de *scènes originaires* commencée avec *Je vous salue, Marie*, scènes emblématiques de la tension entre le document et la fiction, entre le vu et le non-vu qui fondent un cinéma contemporain, affrontant les modifications de l'image actuelle.

- *Adieu au langage (2014) : la métaphore vive contre l'image interdite*

Dans *Adieu au langage*, Godard filme la relation qui unit les êtres, hésitant entre représentation de la pulsion du désir – l'Éros qui animait le dieu qui prenait la forme de Simon – et mise en perspective de l'Agapè, reposant sur la négation de soi, fondement de l'amour conjugal qu'incarne emblématiquement Rachel et que mettent en question les couples à l'écran dans *Adieu au langage*. Ainsi, en 2014, *Adieu au langage* poursuit la méditation commencée avec *Je vous salue, Marie* en 1985 et accentue les motifs du film *Hélas pour moi* réalisé en 1993. Que l'amour relie les êtres, l'homme à Dieu ou le chien à l'homme⁷⁹⁶, il devient un des sujets privilégiés du cinéaste.

Suivant le découpage qu'en propose Youssef Ishaghpour⁷⁹⁷, *Adieu au langage* s'ouvre sur deux prologues, un prologue historico-politique et un prologue philosophico-

⁷⁹⁵ Àngel Quintana rappelle ce paradoxe dans les premières pages de *Virtuel ?* : « Ainsi, alors que les techniciens d'animation 3-D utilisent le terme réaliste pour définir le désir d'atteindre la copie parfaite du monde, les cinéastes qui tournent avec des caméras compactes ressentent un grand désir de pouvoir capter cette réalité, ce que le poids des dispositifs les empêchait jusqu'alors de faire. D'autre part, une certaine théorie de l'art trouve dans la texture numérique, comme élément constitutif du *net art*, une sorte de rupture avec l'analogie photographique qui donne de la puissance à la matérialité de l'image comme trame. L'essor du documentaire autoréflexif et la recherche d'un cinéma qui mène au dépassement des frontières entre les arts est à mettre au crédit des nouveaux systèmes de représentation » (Àngel Quintana, *Virtuel ? À l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, traduit par E. Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 29). Ainsi, l'auteure conclut son essai sur le basculement du cinéma analogique, comme système de reproduction du réel, au cinéma numérique, comme système de représentation, qui continue d'informer le réel par une reconfiguration de sa puissance d'intervention, en devenant « moyen d'expression permettant la réflexion par la distance et le point de vue » (*ibid.*, p. 124).

⁷⁹⁶ La voix off rappelle ainsi la relation aimante qui relie l'animal à l'homme, reflet exemplaire de la relation d'amour et de dépendance qui relie l'homme au divin. Il s'agit d'une voix hors champ qui est montée avec des images de la nature perçue par le regard du chien Roxy : « Darwin citant Buffon affirme que le chien est le seul être sur terre qui nous aime plus qu'il ne s'aime lui-même. »

⁷⁹⁷ Cf. Youssef Ishaghpour, « Image du monde disloqué. *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *Trafic*, n° 92, Hiver 2014, p. 10-18.

esthétique qui forment les deux premiers volets introduits par les cartons « 1 / La nature » et « 2 / La métaphore », et se ferme sur deux épilogues en miroir, un épilogue philosophico-esthétique et un épilogue historico-politique, encadrant le dernier carton : « 3D / Mémoire / Malheur historique ». Au centre du film, deux couples en miroirs sont présentés successivement dans des situations similaires, selon le motif de la variation musicale, et introduits respectivement par les premiers cartons que Godard redouble : « 1 / La nature » et « 2 / La métaphore ». Cette construction spéculaire et asymétrique déploie pleinement les fils théoriques et esthétiques qui se nouaient dans les séquences discursives d'*Hélas pour moi* et introduisaient l'événement de la séduction d'une personne humaine par un dieu.

Le premier prologue d'*Adieu au langage*, introduit par le premier carton « 1 / La nature », laisse se déployer des plans de films de fiction et d'archives documentaires qui dénoncent la désindividuation des êtres par les régimes oppressifs du XX^e siècle. Le montage s'élabore autour d'une coïncidence historique, énoncée par une voix hors champ féminine : l'année 1933 est la date de l'invention de la télévision par Zworykin, mais aussi celle de la victoire de Hitler. Devant le large écriteau « Usine à gaz », le professeur Davidson lit le livre de Soljenitsyne, *Archipel du Goulag*, alors que les images de massacres, invoquant une catastrophe permanente, apparaissent à l'écran. Jacques Ellul est alors présenté comme le penseur qui fait autorité et qui aurait prévu cette rencontre entre la technique, les différentes formes de capitalisme – dont le capitalisme d'Etat qu'il dénonce dans l'État communiste en URSS – et l'aliénation des hommes. Le second prologue introduit par la première occurrence du carton « 2 / La métaphore » s'élabore autour de la citation des dernières lignes de *L'Image* de Beckett. Alors que les doigts d'une main forment à l'écran une bouche, une voix off récite : « plus soif, la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image⁷⁹⁸. » C'est donc une image privée de parole, mais dynamique et en mouvement, qui signale le pessimisme du professeur Davidson, feuilletant le livre de Jean-Pierre Jouffroy sur Nicolas de Staël et citant le premier paragraphe du *Réveil de l'histoire* d'Alain Badiou :

Que se passe-t-il ? [*De quoi sommes-nous les témoins mi-fascinés, mi-dévastés ?*] Continuation vaille que vaille d'un monde fatigué ? [*Crise bénéfique du même monde, en proie à son victorieux élargissement ?*] Fin de ce monde ? Avènement d'un autre monde ? Que nous arrive-t-il [*donc*], à l'orée du siècle, qui ne semble avoir aucun nom clair dans aucune langue tolérée⁷⁹⁹ ?

⁷⁹⁸ Samuel Beckett, *L'image*, Paris, Minuit, 1988, p. 18.

⁷⁹⁹ Alain Badiou, *Circonstances*, t.6, *Le réveil de l'histoire*, Fécamp, Lignes, 2011, p. 9. Les passages signalés entre crochets sont omis dans le film de Jean-Luc Godard, ce qui a pour effet d'accentuer le pessimisme du texte de Badiou.

Les temps actuels sont ainsi présentés comme un entre-deux mondes relevant de l'*innommable*. Deux propositions sont alors énoncées : celle du *pour-autrui* comme fondement d'une pensée de l'*être*, illustrée ironiquement par un panoramique sur un *hêtre* (« *Le philosophe* est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un autre être que lui⁸⁰⁰ ») et celle de la légitimation du crime dans un dépassement des frontières du Bien et du Mal (« Est-ce que la société est prête d'admettre le meurtre comme moyen de faire reculer... *le chômage* [*ce dernier mot est étouffé par la bande-son*] ? »). Ces deux formules, qui s'excluent l'une l'autre, produisent quasiment un paralogisme *non causa pro causa*. Après cette mise en critique ironique du discours philosophique moderne, Godard propose un retour à la pensée platonicienne. « Quelle différence il y a entre une idée et une métaphore ? » demande Ivich. Davidson lui répond en énonçant : « Platon déclare que la beauté est la splendeur de la vérité... Là, il y a l'idée... La métaphore de la vérité : un enfant qui joue au dés. » Le déroulement de cette réflexion qui s'appuie sur l'alliance du Beau et de Vrai chez Platon pour ouvrir à l'*imprévisible* héraclitéen⁸⁰¹, amène le spectateur à se défaire de tout un pan de la philosophie occidentale, dont les fondements reposent sur la pensée platonicienne, pour se convertir à la pensée des présocratiques, et notamment celle d'Héraclite penseur du chaos et de l'imprévisible, refusant un ordre du monde soumis au *logos*, ne voyant nulle géométrie cachée dans la Nature. Cette analyse rejoint celle de Guillaume Bourgeois qui démontre comment « *Adieu au langage* entend non seulement prolonger un pan de la philosophie moderne, mais surtout renouer avec la philosophie présocratique, pour laquelle les mots sont entourés d'une aura poétique, magique, presque religieuse, à la *Je vous salue, Marie*⁸⁰². » A l'écran, deux enfants jouent aux dés, sans suivre de règles, simplement absorbés par ce geste qui convoque l'idée de la contingence, du dérèglement, mais également du jeu contre la finitude. Les deux prologues se ferment sur une même formule : « Je suis à vos ordres ». Le dédoublement, la reprise et la variation vont se poursuivre à l'échelle de l'ensemble du film.

Nous évoquons deux épilogues. Tous deux voient l'intrusion de la conscience subjective du créateur, celle de Godard dont on entend la voix hors champ. Le premier

⁸⁰⁰ L'expression modifiée par Godard est signalée en italique. Jean-Paul Sartre définit ainsi la conscience dans le texte original : « La conscience est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un être autre que lui » (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 29). Cette définition de la conscience est reprise en ouverture du chapitre consacré à la mauvaise foi (*ibid.*, p. 82).

⁸⁰¹ Le texte de Jean-Luc Godard fait allusion au fragment 52 (numéroté 184 dans la présente édition) d'Héraclite sur l'enfant-joueur : « La vie est un enfant qui joue au tric-trac : c'est à un enfant que revient la royauté » (Héraclite, *Fragments (citations et témoignages)*, trad. par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, p. 178).

⁸⁰² Guillaume Bourgeois, « Les chants de Roxy », *Trafic*, n° 92, Hiver 2014, *op. cit.*, p. 22.

épilogue se construit autour de l'évocation de Mary Shelley et de Lord Byron, lors de leur séjour pendant l'été 1816 dans la villa Diodati de Cologny, au bord du Lac Léman⁸⁰³. C'est dans cette résidence que Mary Shelley rédige les pages de son roman horrifique, *Frankenstein*, dont la complexité narrative et les récits abîmés font écho à la construction du film de Godard. Ce souvenir semble surgir des lieux mêmes que le chien Roxy observe, comme le double humilié de la créature de Frankenstein. C'est donc l'un des rares montages du cinéma contemporain de Godard qui repose sur une causalité aisément déchiffrable : un lieu laisse apparaître les figures historiques qui l'ont traversé. Ceci explique peut-être l'introduction liminaire de la voix de Godard, le créateur, qui établit explicitement une correspondance entre un lieu, une époque et une création, proposant une généalogie de la genèse d'une œuvre, celle du roman préromantique, gothique et rousseauiste de Mary Shelley. Jessica Erickson endosse le rôle de la romancière anglaise et récite hors champ l'extrait du vingtième chapitre de *Frankenstein* (cf. Photogramme 12). La créature monstrueuse et amoralisée à laquelle Victor Frankenstein a donné vie au début du roman surprend son maître en train de détruire la compagne qu'il lui avait demandée afin d'éprouver le bonheur dans l'altérité :

– [Remember that I have power; you believe yourself] miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master; — obey !
 – The hour of my weakness is past, and the period of your power is arrived. Your threats cannot move me to do an act of wickedness; but they confirm me in a resolution of not creating you a companion in vice. Shall I, in cool blood, set loose upon the earth a daemon, whose delight is in death and wretchedness. Begone ! I am firm, and your words will only exasperate my rage⁸⁰⁴.

Roman de la transgression, à la fois celle que contient le mythe de Prométhée et celle d'une esthétique renouvelée, le texte de Mary Shelley est ici convoqué avec un extrait du dialogue entre la créature et son créateur. Ce passage sonne comme l'annonce d'une catastrophe et

⁸⁰³ Cette séquence est en grande partie reprise de l'épisode *Trois désastres* réalisé par Godard en 2013 dans le film collectif *3x3D*.

⁸⁰⁴ Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, dans *The Essential Frankenstein including the Complete Novel by Mary Shelley*, L. Wolf (ed.), New York, Plume, 1993, p. 229-230. Voici le texte traduit en langue française par Alain Morvan aux éditions Gallimard : « – [Souviens-toi que je possède la puissance ; tu te crois] malheureux, mais je puis te rendre misérable au point que même la lumière du jour te deviendra odieuse. Tu es mon créateur, mais je suis ton maître : obéis ! – L'heure de mon indécision est passée et voici qu'est arrivée l'heure de ta puissance. Tes menaces ne sauraient me pousser à une mauvaise action, mais elles me confirment dans ma décision de ne pas te créer une compagne pour partager tes vices. Vais-je, de sang-froid, lâcher de par le monde un démon pour qui la mort et le malheur seront une source de délices ? Va-t'en ! J'en ai décidé ainsi, et tes paroles ne feront qu'exaspérer ma rage ! » (Mary Shelley, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, traduit par A. Morvan, Paris, Gallimard, 2014, p. 245). Entre crochets et en italique, le segment de phrase volontairement omis par Godard.

entérine une indifférenciation entre l'homme nouveau que figure la créature de Victor Frankenstein et un être monstrueux assoiffé de vengeance. C'est donc tout naturellement que l'on voit à l'écran le poète Percy Shelley déclamer le quatrième quatrain de la troisième partie du poème sur Peter Bell III, sous-titrée *Hell*, et énumérer les épouvantes à venir, nées de la guerre et de l'essoufflement des révolutions⁸⁰⁵. Suit un second épilogue esthétique-philosophique : Jean-Luc Godard et Florence Colombani font de l'aquarelle. La voix de Godard superpose deux propos, un commentaire du dessin de la croix de Lorraine que la journaliste exécute en plein plan et la poursuite d'une réflexion, tenue en amont, qui concernait « les deux questions ». La grande branche de la croix de Lorraine se confond ainsi avec la grande question ; la petite branche avec la petite question. « Ce qui est difficile c'est entrer dans le plat la profondeur » : nous reviendrons sur cette formule de Godard qui peut s'étendre à l'ensemble du film et à la technique en 3D qu'il utilise. Le film s'achève avec le chien Roxy qui rêve des Iles Marquise alors que des cris de bébé viennent se fondre avec les aboiements du chien : le dernier homme à naître ? l'annonce d'un renouveau ? Quelle que soit l'interprétation donnée, le film se ferme sur un récit en-deçà du langage, une préhistoire de la pensée et de l'image qui tient en elle-même l'ensemble du film.

Adieu au langage complexifie ainsi le découpage en livres d'*Hélas pour moi*. La méditation sur le pouvoir de la peinture et de la littérature de ce dernier se redouble et se développe dans *Adieu au langage*. Quant à l'arrière-plan historique et politique d'*Hélas pour moi*, incarné essentiellement par l'évocation du frère d'Aude parti combattre en Yougoslavie, il embrasse l'ensemble d'*Adieu au langage* dans une généalogie de la catastrophe et une prophétie de l'aliénation des hommes par l'Etat dans ses formes contemporaines. Au centre des deux films : le couple. Dans *Adieu au langage*, les deux couples à l'écran sont des couples adultères ; ils se succèdent dans un jeu de reprises et de variations, formant ainsi par l'instabilité de leur identité et la nudité qui les caractérise deux exemples du couple biblique d'Adam et Eve dont on observe la chute au sein du film, composé selon une volontaire dissymétrie. Le premier couple est celui de Josette (Héloïse Godet) et de Gédéon (Kamel Abdeli). Si l'on en croit les intertitres, ils proposent une reprise/répétition du premier volet du film, « 1 – la nature ». Le second couple est formé par Ivich (Zoé Bruneau) et son amant, Marcus (Richard Chevalier). Les scènes qu'ils jouent sont introduites par l'encart réitéré « 2 – la métaphore ». Godard propose alors deux versions,

⁸⁰⁵ « There is a great talk of Revolution – / And a great chance of Despotism – / German soldiers – camps – confusion / – Tumults – lotteries – rage – delusion – / Gin – suicide – and Methodism. » Ces vers de *Peter Bell The Third* sont traduits par Félix Rabbe comme suit : « On y parle beaucoup de révolution, et des grandes chances du despotisme, de soldats allemands, camps, confusions, tumultes, loteries, rage, fourberie, gin, suicide, et Méthodisme », *Peter Bell III* (1819), dans Percy Shelley, *Œuvres poétiques complètes*, t. 3, Paris, Sandre, 2007, p. 58).

deux possibilités de filmer l'intimité du couple. Ces deux versions d'un même couple sont motivées par une trame narrative à peine développée, qui resurgit dans des scènes elliptiques insérées dans différentes parties du film : l'amant tué par le mari. Les séquences formées autour de chaque couple reprennent et accentuent le travail d'éclatement et d'ellipse de l'union entre Simon-Dieu et Rachel dans *Hélas pour moi*. Elles poursuivent également la désacralisation de la figure divine, commencée avec la chute de Dieu en Simon. Le trajet qui s'effectue alors de *Je vous salue, Marie* à *Adieu au langage* en passant par *Hélas pour moi* est celui d'une désacralisation, d'une perte et d'un retour à l'homme : du Dieu invisible de *Je vous salue, Marie* qui soulève le corps de Marie-Myriem, aux couples-miroirs d'*Adieu au langage* dont le sacré s'est absenté, en passant par le dieu qui prend les traits humains de Simon dans *Hélas pour moi*. *Adieu au langage* est entièrement consacré à un monde décentré, où la contingence du montage semble suppléer à toute nécessité causale. La séquence héraclitienne du coup de dés, rappelée ci-avant, convoque le célèbre poème de Mallarmé où le naufrage de l'écriture et du poète s'étend à l'humanité. Le poème construit autour de la phrase-matrice « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard⁸⁰⁶ » s'achève avec ces derniers mots « Toute Pensée émet un Coup de Dés⁸⁰⁷ ». Mallarmé autorise ainsi l'acte humain qui tente d'abolir par l'esprit le hasard irréductible de l'Univers matériel. Ce conflit entre l'homme impuissant et l'Univers qui impose sa contingence est symbolique du film entier de Godard. Nul langage et nulle image connus ne peuvent montrer le monde dans sa transparence. Cependant, le poète poursuit son évocation sonore de l'absence, selon une poétique que Sartre, dans ses pages sur Mallarmé, comprend comme un acte de contestation contre le monde-même. Seul le montage cinématographique, qui « suit⁸⁰⁸ » le regard du chien Roxy – n'oublions pas le lien étymologique entre la figure du Cynique et le mot grec *kuôn* signifiant « chien », surnom donné à Diogène de Sinope – va explorer la puissance d'un chaos contemporain qu'il peut ordonner selon des similitudes de formes et de sons, des harmoniques plastiques et sonores, qui ont rompu avec la rationalité du *logos*.

Une figure importante est ainsi introduite dans *Adieu au langage*, celle du chien, déjà présente, de façon certes plus marginale, dans *Je vous salue, Marie* et *Hélas pour moi*⁸⁰⁹. Dans *Adieu au langage*, le chien de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, Roxy, est l'un des motifs les plus stables du film, comme la maison de Godard où sont tournées toutes les

⁸⁰⁶ Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 409, 411, 417 et 425.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 429.

⁸⁰⁸ « Je ne suis pas Jean-Luc Godard, je suis un chien qui suit Jean-Luc Godard » Jean-Luc Godard propos tient ce propos dans « Jean-Luc Godard », numéro monographique de l'émission *Cinéma Cinémas*, produite par Anne Andreu, Michel Boujut et Claude Ventura (71', 20 décembre 1987, [TV, A2]).

⁸⁰⁹ Cf. Guillaume Bourgeois, *op. cit.*, p. 19-27.

scènes de couple. Roxy fait le lien entre les deux couples ressemblants et dissemblables, qui occupent les troisième et quatrième parties du film. Il est peut-être le gage d'une possible communication ou communion entre l'homme et la femme. Comme le rappelle Godard dans le résumé du film noté de sa main, également diffusé sur *Twitter* par le cinéaste le 18 avril 2004 :

l'homme et la femme se retrouvent
le chien se tient entre eux
l'autre est dans l'un
l'un est dans l'autre
et ce sont les trois personnages⁸¹⁰.

L'animal endosse deux rôles ou deux fonctions dans le film. Il autorise, comme un contrepoint esthétique, une contemplation du monde sans conscience. Accédant au monde selon un *degré zéro* du regard, il offre au spectateur, depuis son point de vue, les rares vues transparentes de la nature, loin des effets les plus agressifs de la 3D que Godard utilise en découplant les images captées par deux caméras, sans en permettre la synthèse parfaite. Nous reviendrons sur la question de l'acuité du regard et la puissance de l'imagination qu'expérimente *Adieu au langage*. Comme le rappelle la citation de *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida, Roxy incarne également un état par-delà ou en-deçà de la nudité et donc un contrepoint à la violence de l'altérité qui forme le sujet conscient au sentiment de honte ou de pudeur : « Il n'y a pas de nudité dans la nature et l'animal donc n'est pas nu parce qu'il est nu⁸¹¹. » Le chien devient ainsi un modèle de l'homme préadamite. Il est aussi le point de vue qui nous fait découvrir le second couple où tous les plans sont filmés près du sol, dans la perspective du regard de l'animal, nous permettant de poser comme hypothèse que le second couple de la partie « 2/ La métaphore » est le produit de la vision *sans conscience* du chien, *une vision lucide, non pervertie par la civilisation et la contrainte de l'altérité*. De même que le monde à venir est présenté dans *Adieu au langage* comme indicible, l'*origyne* avec un « y » ne s'offre au regard que par des éclats d'images qui sont autant d'essais pour approcher le mystère de l'être que Godard situe métaphoriquement et *essentiellement* dans la représentation plastique du sexe féminin. L'interdiction de la Loi au cœur de *Je vous salue, Marie* devient interrogation sur les possibilités de communication de

⁸¹⁰ Jean-Luc Godard, Résumé manuscrit d'*Adieu au langage*, partagé sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers [En ligne], http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/jpg/godard_manuscrit.jpg, *consulté le 10 septembre 2015.

⁸¹¹ Godard inverse et reformule les mots de Jacques Derrida, dont voici la version originale : « L'animal, donc, n'est pas nu. Il n'a pas le sentiment de nudité. Il n'y a pas de nudité "dans la nature" » (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 19).

l'image quand il s'agit de filmer la nudité et l'amour. Dans ces trois films, Godard entre en dialogue avec la question de la représentation de la nudité, avec en contrepoint la figure de l'animal qui ne la connaît pas. Comme le rappelle Pascal Quignard à la suite de Jacques Derrida : « à côté de chaque sexe, il y a la nudité. Les animaux sont sans nudité. Un chat n'est pas nu. Un poisson rouge n'est pas nu. Un canari n'est pas nu⁸¹². » Filmant en arrière-plan cet état de non-conscience, où le nu rejoint un état *naturel* et donc disparaît, Godard montre l'homme en proie au regard de l'autre et à sa propre conscience, obstacle à une image transparente et évidente.

Adieu au langage continue ainsi la lutte de Godard, celle qui se joue dans la chambre nuptiale entre l'œil du cinéaste et Marie-Myriem, entre Dieu-Simon et Rachel, par une constante itération du motif de *L'Origine du Monde* de Courbet, mais également dans une référence aux transgressions duchampiennes. Le corps anonyme, inspiré des peintures renaissantes, qui trouait de sa présence lumineuse *Hélas pour moi*, procédait d'un souci de démonstration de la majesté des proportions d'un corps. Ce nu s'offrait dans la non conscience de sa nudité, le temps du récit, hors champ, de la découverte de la matière invisible : une image exemplaire la splendeur de la vérité qu'incarnait le Beau pour les néo-platoniciens. Le corps de Josette descendant l'escalier dans la partie « 1/ La nature » semble redire le plan d'*Hélas pour moi* avec une double référence plastique qui le désacralise et instruit un jeu référentiel plastique : les différentes versions du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp et une de ses variations, *Ema (Nu sur un escalier)* peinte par Gerhard Richter en 1966.

Tout d'abord, la provocation duchampienne à l'égard des cubistes : Duchamp applique au *nu* académique une nouvelle forme de représentation, celle de la saisie du mouvement mécanique du corps, avec comme référence explicite les chronophotographies de Marey présentés par Godard comme une technique annonçant le cinéma. Le tableau de Duchamp incarne sur une surface plane une figuration presque cinématographique du mouvement d'un corps dont le peintre tente de capter le mécanisme abstrait, offrant au spectateur une œuvre qui ne repose pas sur la *mimèsis*, qui renonce à l'art optique, pour offrir une *cosa mentale* qui dirige la pensée vers les structures qui animent le monde et les corps qui le composent. Godard procède alors à une décomposition du tableau de Duchamp. Tout d'abord, l'indifférenciation sexuelle du *nu* duchampien est ici annulée par la présence de deux corps, celui de Josette et celui de Gédéon, deux différences qui s'affrontent entre le premier plan et le second plan. Ensuite, la superposition des mouvements du corps qui fait la dynamique de l'image fixe peinte par Duchamp trouve son pendant avec la 3D de Godard,

⁸¹² Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 51.

qui distend le regard du spectateur et le contraint à voir doublement les deux figures, qui deviennent quatre, dans une profondeur de champ augmentée. Godard décompose également le mouvement mais selon un ordre temporel et non selon la contrainte spatiale d'une toile en deux dimensions : les plans resserrés (un plan fixe puis un travelling vertical du haut vers le bas) décomposent le corps féminin, lui-même en mouvement au premier plan : la bouche et le buste, puis les hanches et le sexe de la femme aboutissent à un ultime plan sur les pieds ironiques de l'homme, dont la silhouette se découpe en arrière-plan comme le fond d'apparition du corps féminin.

Par ailleurs, l'œuvre de Richter, *Ema*, et les plans de Godard sont des révisions transgressives du tableau de Duchamp. La peinture à l'huile de Richter vient court-circuiter la photographie avec laquelle elle entre en concurrence, dans un souci d'hyperréalisme : représenter la réalité la plus neutre possible, dans un noir et blanc nuancé de gris proche du rendu photographique en noir et blanc. Godard propose un nu descendant l'escalier dont la nudité crue n'est aucunement interrompue par le montage, ni transfigurée par un jeu de lumière. Cette scène entretient des relations avec la technique picturale à laquelle s'affronte Richter dans un souci d'illusion photographique, mais également dans une forme d'abstraction lyrique qui s'élève de l'effet de flou lissé qui fait l'étrangeté des œuvres du peintre allemand. Godard introduit ainsi une forme de temporalité inquiète, à la manière de Richter, dans des séquences qui sont également tourmentées par une « attitude désublimante à l'égard de la beauté, de la pensée et de l'égalité⁸¹³. » Dans l'idéal de l'art classique, le corps a été la mesure fondamentale de l'incarnation plastique de la beauté idéale, reflet de la divine proportion. Vitruve s'inspirait ainsi de la tête, siège de la pensée, pour repenser les proportions du corps humain, selon des règles de l'harmonie, de la symétrie et de l'eurythmie – et de la grâce ajoutait Plotin. Cette grâce disparaît d'*Adieu au langage* dans des scènes qui jouent également de la scatologique : Gédéon, empruntant la pose du penseur, médite sur « l'égalité dans le caca », alors que la bande-son contraint le spectateur à considérer le corps dans sa trivialité avec les bruits de pets et de déjections augmentés.

C'est donc tout la théorie normative et dogmatique du Beau que Godard affronte dans ces scènes qui interdisent toute élévation des corps, à la suite de Duchamp, par une allusion à Richter – sinon par la grâce du montage élevant le regard du spectateur à l'exercice de la pensée et lui rappelant le dualisme qui constitue l'être et donc l'œuvre. Une autre génétique du plan de Godard repose sur la reprise du *Nu sur nu* (1910-1911) de Duchamp, où un corps allongé traverse l'axe horizontal du tableau et semble féconder un corps qui se tient debout, les deux formant une croix. Ce travail de la perspective sur une surface plane rejoint l'effet

⁸¹³ Youssef Ishaghpour, « Image du monde disloqué. *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *op. cit.*, p. 15.

de la caméra de Godard : une fois que l'homme et la femme nus ont descendu l'escalier, la caméra de Godard continue de filmer le couple dans la cuisine avec un panoramique particulièrement audacieux lorsqu'il se conjugue avec une projection en 3D : un trois-quarts de tour dans le sens contraire des aiguilles d'une montre présente les deux acteurs debout mais filmés à l'horizontal du plan, effet de débullage du cadre augmenté par le miroir dans lesquels ces corps désorientés se tiennent et commencent à se revêtir.

Si les corps sont dévoilés dans leur humanité trop humaine, Godard introduit cependant un travail de montage pour affronter le thème de l'origine inaccessible avec la métaphore commencée dans *Hélas pour moi*, celle de la forêt (qui faisait l'introduction du film sur le thème de la transmission des récits originels) et celle du sexe féminin (entrevu dans une surimpression convoquant le tableau de Courbet puis dans le clignotement d'un plan pornographique). Dans *Hélas pour moi*, la scène entre Dieu-Simon et Rachel apparaissait comme une enclave interne, à la manière de l'ample séquence de la rupture entre Paul et Camille dans leur appartement romain du *Mépris*. Dans *Adieu au langage*, les scènes de couples procèdent d'une loi sérielle, reposent sur de disjonctions et des fausses symétries et n'offrent plus aucune assise à une quelconque narration. Ni le merveilleux surnaturel ni la contingence du donné sensible n'offrent un ordre ou une raison aux scènes qui sont consacrées à la relation qui unit ou désunit les couples formés à l'écran. Bien au contraire, Godard propose pour chaque couple un même dispositif de mise en abyme de la représentation d'eux-mêmes : les corps masculins et féminins traversent un salon où sont projetés des films de fiction qui les redoublent ou s'interrogent devant les miroirs qui les reflètent et qui offrent une diffraction et un redoublement de leurs corps. Ces scènes s'inscrivent également dans une révolte portée par les figures féminines confrontées à des relations asymétriques : Josette et Ivich citent tour à tour les mots d'Antigone (« Je suis là pour vous dire non et pour mourir⁸¹⁴ ») et les mots de George Sand exprimant sa détresse amoureuse à son amant Alfred de Musset (« Adieu, adieu je ne veux pas te quitter, je ne veux pas te reprendre, je ne veux rien, rien, j'ai les genoux par terre, et les reins, brisés⁸¹⁵ »). Josette et Ivich sont ainsi les sœurs de Rachel quand elles adressent à leur amant leur refus.

Les scènes consacrées aux couples sont composées de plusieurs séquences qui progressent par reprise et modification d'un même motif. Dans la partie « 1 / La nature », après quelques plans dans une voiture et la formule « Abracadabra, Mao Tsé-Toung, Che Guevara », Josette et Gédéon descendent l'escalier. Dans la cuisine, ils parlent du prix Nobel jamais attribué aux peintres et aux musiciens et poursuivent leur conversation dans le salon

⁸¹⁴ Jean Anouilh, *Antigone*, dans *Théâtre*, t. 1, B. Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 658.

⁸¹⁵ George Sand, *Correspondance*, t. 2, 1832 - juin 1835, Paris, Garnier, 1966, p. 786.

où un large écran de télévision diffuse en arrière-plan une scène de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian réalisé en 1931 : Henri Jekyll vole au secours d'Ivy Parsons dont la sensualité va l'obséder. Un insert de plan de nuages formant un trou introduit la voix hors champ de Gédéon refusant la peur du gouffre qu'énonçait Dieu-Simon avec les vers du poème de Baudelaire : « Je n'ai pas peur⁸¹⁶ ». « Aujourd'hui, tout le monde a peur » rétorque Josette. Plein cadre, la caméra opère un lent travelling sur un sexe de femme, cadré de manière similaire à *L'Origine du monde* de Courbet. Une voix hors champ masculine évoque alors les Indiens Apaches de la tribu des Chikawas « qui appellent le monde la forêt. » Une séquence en noir et blanc d'un film de fiction montre une jeune femme poursuivie de manière galante par un homme dans les bois. Sur ces images montées plein cadre, Josette énonce : « Cette matinée est un rêve. Chacun pense que c'est l'autre, le rêveur. » Marcus répond : « Une femme ne peut pas faire de mal. Elle peut ennuyer. Elle peut tuer. C'est tout. » Cette première séquence se clôt sur le double *non* de Josette-Antigone. La scène suivante se déroule le matin : Josette se dénude devant la machine à laver, alors que Gédéon est mis à nu aux toilettes et réfléchit à l'égalité scatologique des individus. Cette scène se clôt sur un second refus de Josette-George Sand. La scène suivante est consacrée aux droits de l'animal et aux visions du chien Roxy qui finira par monter à bord de la voiture de Josette et Gédéon, après une courte séquence qui reprend le motif de l'ombre d'*Hélas pour moi* en l'inversant : « L'ombre de Dieu, ne l'est-elle pas pour une femme qui aime son homme ? » Il est question des chambres à gaz, de la courbe de Laurent Schwartz-Dirac, de l'infini et du zéro, du sexe et de la mort, d'un coup de couteau dont Josette a été la victime et Gédéon l'auteur. Un plan de pénétration sexuelle est alors monté à l'écran avec les gémissements du chien, suivi du même plan de nuages formant alors deux trous : « Je cherche la pauvreté dans le langage » déclame Gédéon. Retour dans la voiture : « Il a fait de nous des humiliés... Dieu » explique Josette. Josette et Gédéon abandonnent Roxy en lui promettant de revenir une fois qu'ils auront vu *Frankenstein*. Un hélicoptère tombe du ciel et embrase le sol. On devine un cadavre de chien dans les flammes.

Dans la partie intitulée « 2 – La métaphore », la scène de voiture est placée en ouverture avec une série de répliques d'Ivich sur Mao déclarant qu'il est trop tôt pour se prononcer sur la Révolution française de 1789, que les cigarettes russes sont moins nocives que les américaines et que le mot « caméra » en russe signifie prison. Dans la scène suivante, Ivich est assise nue au pied de l'escalier et se lève alors que l'homme caresse ses hanches en plan rapproché (nouvelle variation du *Nu descendant l'escalier*). « Bientôt tout le monde aura besoin d'interprète pour comprendre les mots qui sortent de sa propre bouche » énonce

⁸¹⁶ Charles Baudelaire, « Le Gouffre », *loc. cit.*

Ivich. La discussion reprend dans le salon, alors que ce sont des plans de nature qui défilent sur l'écran, ceux du film *Au bord de la mer bleue* de Boris Barnet réalisé en 1936. La métaphore de la vulve et de la forêt dont le signifié et le signifiant ont été posés dans la partie « 1/ La nature » est ici développée par glissements de signifiants et éclats de plans. La représentation du sexe féminin relève du hors champ auquel le montage métaphorique de Godard se réfère en permanence : l'*origyne* est ainsi convoquée par différents motifs déjà esquissés avec le couple Josette-Gédéon. Cette séquence commence par la reprise du plan-séquence du film de fiction en noir et blanc où une femme est poursuivie par un homme. Puis, un long plan isole progressivement, par la saturation des couleurs, une fenêtre dans une pièce vide, donnant sur la nature. Sur cette image, Marcus énonce hors champ une analyse de l'imaginaire photographique et de la difficile exigence esthétique d'évocation dans le cadre de ce qui le déborde : « Montrer une forêt, facile. Montrer une chambre dont on sait que la forêt est à dix pas, difficile. » Une autre fenêtre ouvrant sur un monde sursaturé de couleurs fauves, convoquant l'art du peintre, est insérée dans le montage, pendant qu'Ivich déclame la tirade d'Antigone. Le dialogue qui accompagnait les images du film en noir et blanc dans le chapitre « 1/ La nature » (le rêveur et l'innocence de la femme) est alors repris sur une séquence du film *Piranha 3D* (2010) d'Alexandre Aja montrant au ralenti et plein cadre une femme dévorée en pleine mer. Les répliques sont ici inversées entre la voix féminine et la voix masculine. Marcus remploie les mots de Josette sur le rêveur et Ivich ceux de Gédéon sur l'innocence de la femme. Marcus évoque alors un souvenir d'enfance : « Quand j'étais petit, on jouait aux Indiens. Les Apaches, c'est mes préférés. Pour dire le monde, ils disent la forêt » : un champ de blé reproduit en négatif mime les stries d'un écran ne diffusant plus d'images, puis le montage déroule les plans de la nature associés depuis le début du film au chien Roxy. Marcus est aux toilettes et reprend la médiation sur « l'égalité dans le caca ». Un long plan noir succède et révèle par la suite qu'il contemple le sexe d'Ivich, hors champ du regard du spectateur qui la voit de dos : « Je sais ce que vous regardez » dit la jeune femme sur le plan noir. Marcus lui répond : « Oui, dommage, plus de forêt. » La violence s'insinue dans le couple : une scène de lutte sous la douche, est reflétée par le miroir que filme la caméra et se clôt sur des plans où le sang s'insinue de toute part. Par exemple, une composition associe le sang et des rondelles d'oranges – symboles de la fertilité – et une musique proche de celle du *Mépris*. Une longue séquence est alors consacrée à Roxy méditant dans la nature : « Roxy pense ». Une dernière scène forme un épilogue aux deux parties consacrées aux couples en miroir. Alors que passe à l'écran un extrait de

*Metropolis*⁸¹⁷, Ivich se place du côté de la vie et non de la fiction. Après un plan où l'on voit se redoubler les mains de deux interprètes qui jouent au piano (cf. Photogramme 1), le couple au miroir médite sur le dédoublement, l'équivalence entre ce qui est et ce qui n'est pas – le propre de la métaphore selon Ricœur. Ivich et Marcus méditent autour du miroir, sans que leur regard ne se croise. Le plan semble être une reprise inversée et déplacée de la peinture d'Édouard Manet, *Un bar aux folies bergères* (1881-1882)⁸¹⁸, dont le jeu de regards « hors cadre » est restauré dans le champ du miroir du tableau par l'aberration de la perspective. Marcus montre les deux-tiers de son visage au spectateur ; Ivich en revanche lui tourne le dos. Les traits de Marcus, au premier plan, dont le tracé est net, ne se reflètent pas dans le miroir. Son regard se perd dans le vague du hors champ. Le visage d'Ivich se reflète frontalement dans le miroir, mais la réduction de la profondeur de champ et l'accentuation des contrastes signalent l'indétermination de son regard. Ivich rejoint alors la fiction dans cette version troublée d'elle-même, que lui tend le miroir. Cette méditation partagée, sans qu'aucun des deux personnages n'acquiesce par son regard à la pensée de l'autre, dégage une mélancolie et accentue la fêlure des êtres. Les séquences suivantes alternent : le recueillement du chien Roxy ; les pieds du couple, filmés depuis le point de vue de Roxy, qui sortent de la couette (cf. Photogramme 13) ; la reprise de la scène de la voiture avec une réflexion de Marcus sur la découverte du mathématicien allemand Bernhard Riemann sur les nombres premiers ; et, à nouveau, l'image documentaire de l'hélicoptère qui embrase le sol dans sa chute.

La pratique cinématographique de Godard a partie liée avec la souffrance : le spectateur est confronté à épreuve de l'œil à plus d'un titre. Les deux segments séquentiels autour du motif de la forêt et de la vulve sont tout d'abord une mise à l'épreuve de nos habitudes spectatoriennes avec un usage singulier de la 3D qui découple le regard. Nous reviendrons sur cette question des effets de l'usage technique de la 3D qu'expérimente Godard dans ce film – certainement le plus abouti du cinéaste, dans sa volonté de précéder constamment le contemporain et notamment d'en transgresser les nouvelles techniques pour en renverser les effets. Le dévoilement fragmenté du sexe féminin relève également d'une souffrance, proche d'une esthétique de la cruauté, telle que l'a pensée et expérimentée dans ses œuvres Georges Bataille. Les nombreuses images de couteau et de sang dans *Adieu au langage* convoquent tout à la fois la maternité – *leitmotiv* du film qui se dénoue sur une

⁸¹⁷ Il s'agit d'une scène déjà citée dans cette thèse, réemployée à plusieurs reprises par Godard, où Brigitte Helm, une bougie à la main, se retourne avant d'être piégée par Rotwang.

⁸¹⁸ L'artiste canadien Jeff Wall, dans l'une des premières œuvres, « Picture for Women » (1979), s'inspire également de la mécanique de la séduction de l'échange de regards du tableau de Manet, par le biais d'un autre bouleversement de la perspective : un miroir devient la surface photographique de toute l'image qu'il capte par l'objectif photographique.

naissance – et le meurtre – l'un des motifs réitérés dans le film. L'œil du spectateur est non seulement investi par la nudité qui s'éprouve dans une forme de violence de l'emboîtement des corps, mais aussi par le surgissement de plans de film relevant d'un territoire marginal du cinéma – celui du cinéma pornographique. Les gémissements du chien ne font qu'augmenter l'incongruité agressive de ce qui pourrait relever des fantasmes obscènes qui forment le roman de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, dont la conquête du sacré passe par le triptyque souffrance, mort et cruauté. Cependant, Godard offre un hors champ à cet exercice de la cruauté imposé au spectateur, celui d'une éblouissante rencontre avec une nature qui traverse les saisons dans les plans associés à l'œil du chien Roxy.

Qui plus est, Godard met également à l'épreuve le jugement critique des images qui viennent obturer la vision des individus dans la civilisation actuelle. Film de la décomposition, *Adieu au langage* est également hanté par la nostalgie et le manque d'un cinéma dont la puissance s'est éteinte. Le fragment de film pornographique, comme celui du film *Piranha 3D* réfèrent à la pauvreté des images actuelles que le montage « traite » comme des données composites d'un monde innommable. Le monstre de *Frankenstein* nous est présenté à un moment du récit de Shelley où la civilisation met un terme à son innocence : il signe l'échec des idéaux de 1789. *Adieu au langage* est également un film *horrifique* qui nous impose des créatures composées de *fragments vivants d'images actuelles remployées*, qui reflètent une civilisation dont toutes les valeurs sont inversées, à l'image de la contre-utopie que développe *Metropolis* diffusé en arrière-plan des personnages. Ainsi le court-métrage intitulé *De l'origine du XXI^e siècle*, une œuvre de commande réalisée en 2000 pour l'ouverture du Festival de Cannes, place en exergue trois plans d'*Hélas pour moi* : l'homme – le frère d'Aude ? – qui s'en va-t'en guerre et croise Rachel en bicyclette sur son chemin, la surimpression du soleil couchant aux traits dorés et du sexe de Marie (plans de *Je vous salue, Marie*, doublement remployés dans *Hélas pour moi* et *De l'origine du XXI^e siècle*), et le fragment pornographique de l'emboîtement des sexes. Cette énième reprise ouvre alors au cortège des horreurs du XX^e siècle développée dans une chronologie inversée du siècle et régressive : réfugiés, cadavres, êtres avilis et torturés scandent cette oraison funèbre dénonçant la barbarie du XX^e siècle qui enfante le nouveau siècle. La violence de l'exposition du corps convoque celle d'un monde emporté dans le crime. *Adieu au langage* invite également à nous confronter à la part de cruauté humaine exercée à l'échelle des guerres, des conquêtes et des occupations.

Ultime souffrance, celle de l'exercice de la pensée, par des outils qui ne sont plus ceux du *logos* ou d'un cinéma narratif, mais qui requièrent de s'ouvrir aux puissances de signification qui se logent dans le préverbal. Godard définit le cinéma « comme le dépositaire

de la souffrance⁸¹⁹ », celle qui consiste à poursuivre l'expérience de l'œil par un art qui se situe en deçà du langage articulé : la tension du montage dans *Adieu au langage* met à l'épreuve nos perceptions, mais vient suppléer à la vue en autorisant le spectateur à une production mentale allégorique. Avec le deuxième segment de la partie « La métaphore » construit autour de l'analogie entre le sexe féminin et la forêt, Godard propose un *montage méta-physique* qui donne à penser le monde par tous les récits et toutes les images qui s'y abymant. Ce travail de décomposition/recomposition permanente du film dans le film rejoint le processus de dénudation/recouvrement des corps – les acteurs ne cessent de se dévêtir et de se revêtir. Godard rend ainsi compte du morcèlement de la perception du monde et du conflit sur lequel repose la relation du spectateur au réel. Comment révéler, ôter le voile, qui recouvre le monde que nous ne percevons jamais dans sa nudité, c'est-à-dire dans son objectivité, sinon, comme l'écrivait Georges Bataille dans « l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême⁸²⁰ » ?

2.3 L'EXPLORATION DU SENSIBLE À L'ÉPREUVE DES VISIONS DIVISÉES : QUESTIONS POLITIQUES

La pratique esthétique dont procède *Adieu au langage* et la problématique de l'aperception du monde et des relations qui se nouent entre les êtres fondent également une intention politique propre au cinéma de Godard. Éprouver la division de l'être et du monde par le travail du montage et sa vision connexionniste est la condition d'un cinéma qui ne se départit pas d'une visée éthique et politique, cette dernière s'élevant depuis le collage ou le méta-collage numérique des « parfaits contraires⁸²¹ » et des identités divisées. Cette problématique repose sur une créance dans l'art du montage qui restaure une communion avec le monde, moi-même et autrui, une intercorporéité qui vient réparer un monde divisé et qui passe par la convocation godardienne de la pensée de Merleau-Ponty, sous-texte du film, *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*.

Le cinéma de Godard entretient un lien fort avec la pensée phénoménologique et notamment celle de Merleau-Ponty cité dans *Deux ou trois choses* et *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*. La chair du corps exhibé dans *Adieu au langage* devient le fragment d'un vaste

⁸¹⁹ « Dans Marie il y a aimer », Propos de Jean-Luc Godard recueillis par Antoine Dulaure et Claire Parnet, *L'Aure Journal*, n° 2, janvier 1985, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, op. cit., p. 608.

⁸²⁰ Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, 2^{ème} éd., Paris, Pauvert, 1981, p. 239.

⁸²¹ *Ibid.*

ensemble, celui du montage godardien, mais également celui d'une *chair* commune aux images qui viennent s'assembler dans un monde réordonné selon le point de vue du cinéaste. On peut établir un lien entre le montage de Godard et la notion de *chair* que Merleau-Ponty utilise dans *Le visible et l'invisible*⁸²² pour rendre compte de la *texture* du monde en tant qu'il s'offre à la perception singulière. L'homme merleau-pontien n'est plus alors soumis au dualisme cartésien de l'âme et du corps, ni encore aux disjonctions godardiennes qui séparent continuellement la parole du corps qui l'émet, par le travail du hors champ des sources sonores. Il est une totalité vivante, qui anime le monde et forme avec lui un ensemble, un réseau de relations, par le principe de l'attachement au monde, qui repose sur les perceptions du Sujet. Ce que Merleau-Ponty nomme la foi perceptive s'éprouve également dans la réversibilité du *touchant* et du *touché*, qui peut également s'éprouver par la vue sous la forme du *visible/voyant*. Voir l'autre me permet de me voir moi-même. La dernière séquence du film *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, réalisé en 1995, reprend cette réflexion merleau-pontienne et en propose une contre-épreuve. Ce long métrage présente un portrait de *l'artiste au travail* et davantage qu'un dévoilement autobiographique de l'auteur – sinon par le motif d'une généalogie de la mort et du deuil dans film qui se déroule symboliquement en hiver – *l'Autoportrait de décembre* est un miroir tendu à la signification de l'acte créatif au cinéma. Cette dimension réflexive et critique, présente dans toute la filmographie de Godard, est dans *JLG/JLG* le sujet nodal du film, dont chaque séquence convoque un même film en cours d'élaboration. Dans l'une des dernières scènes, après l'évocation significative d'*Hélas pour moi*, Godard met en abyme la technique même du montage en introduisant à l'écran une jeune femme aveugle, venue aider le cinéaste à achever le montage de son film, récitant et mettant en acte les pages de Merleau-Ponty sur l'entrelacement en forme de « chiasme » du corps et de la chair de moi-même et d'autrui :

Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant *qu'elle touche les choses [qu'elle palpe les tangibles]*, la toucher en train de toucher, [...] pourquoi, touchant la main d'un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d'épouser les choses que j'ai touché dans la mienne ?

Or, le domaine, on s'[en] aperçoit vite, est illimité. Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu'elle n'est pas union ou composé de deux substances, mais pensable par elle-même, s'il y

⁸²² La chair est présentée par Merleau-Ponty comme un terme qui désigne le dépassement de l'expérience dualiste du corps : « C'est cette Visibilité, cette généralité du Sensible en soi, cet anonymat inné de Moi-même que nous appelions chair tout à l'heure, et l'on sait qu'il n'y a pas de nom traditionnel en philosophie pour désigner cela. [...] La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'"élément", au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire d'une chose générale, à mi-chemin entre l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être un peu partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un "élément" de l'Être » (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 183-184).

a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, *en voyant*, ce cercle que je ne fais pas, *mais* qui me fait, cet enroulement du visible sur le visible, peut traverser, animer d'autres corps aussi bien que le mien et si j'ai pu comprendre comment en moi naît cette vague, comment le visible qui est là-bas est simultanément mon paysage, à plus forte raison puis-je comprendre qu'ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu'il y ait d'autres paysages que le mien⁸²³.

Avant la récitation de ces deux paragraphes inversés d'une même page du *Visible et de l'invisible*, la jeune femme s'exclame : « Seigneur, c'est un film qu'on n'a encore jamais fait ». « Ah, vous dites vrai, mademoiselle, c'est un film que personne n'a vu » répond Godard. Godard tresse un lien de réversibilité entre le film monté, le film à venir, le film invisible, le film projeté – paradoxe emblématisé par la figure oxymorique de la monteuse aveugle. On peut lire cette scène comme une reprise critique de la séquence consacrée à la monteuse du film dans *L'homme à la caméra* de Vertov. Mais cette scène est aussi une mise à l'épreuve de l'expérience de la réversibilité que convoque le texte de Merleau-Ponty : à l'image, la main droite de la monteuse palpe l'appareil de montage et sa main gauche vient recouvrir la main droite pour poursuivre cette expérience du toucher de son propre corps, par ce même corps, sur un objet du monde – l'appareil de montage – dont la technique repose sur ce même principe. Le montage des images que propose Godard poursuit la question merleau-pontienne de la présence d'autrui et de mon accès à d'autres visions que celles qui m'investissent, au cœur des séquences de couples et de la question de l'*altérité* et de l'*invisible* qui s'énonce depuis *Je vous salue, Marie*.

Les plans serrés sur le visage de la jeune femme aveugle, rompus par un écran noir, au milieu de ce segment, sont montés avec deux autres plans en insert : la pellicule du film déroulé dans l'appareil de montage, puis une route de campagne introduite par le passage sur « le visible qui est là-bas [qui] est simultanément mon paysage⁸²⁴. » Or ce paysage est celui de la région vaudoise qu'habite et filme Godard : « mon paysage » ou « le paysage de Godard ». La phrase de Merleau-Ponty se poursuit : « à plus forte raison puis-je comprendre qu'ailleurs aussi il se referme sur lui-même, et qu'il y ait d'autres paysages que le mien⁸²⁵. » L'évocation de ces autres paysages relevant d'autres sujets perceptifs génère à l'écran l'inscription de deux titres de roman, celui *La tentation d'exister* d'Emil Cioran et celui de *Je suis une légende* de Richard Matheson. L'enroulement narcissique de la perception de

⁸²³ Maurice Merleau Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185. En italique, les passages tels qu'ils sont réécrits par Godard. Entre crochets et en italique, les fragments supprimés ou modifiés du texte de Merleau-Ponty.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.*

soi-même par soi-même s'ouvre à la convocation d'autres paysages discursifs et narratifs. Ces inscriptions à l'écran se substituent à la phrase de Merleau-Ponty que Godard omet volontairement et qui faisait dans *Le Visible et l'invisible* la transition entre les deux paragraphes récités par la jeune femme dans un ordre déjà bouleversé : « S'il s'est laissé capter par un de ses fragments, le principe de la captation est acquis, le champ ouvert pour d'autres Narcisses, pour une "intercorporité"⁸²⁶. » C'est cette *intercorporité* qu'incarne la pratique du montage introduisant à l'image d'autres œuvres qui entretiennent une relation en miroir et en abyme avec le film de Godard. Stefan Kristensen, dans une analyse de plusieurs films de Godard à la lumière de *L'œil et de l'esprit* et du *Visible et l'invisible*, interprète non seulement cette séquence comme une démonstration de la réversibilité du sensible, mais également comme un partage politique du sensible qui repose sur l'art du montage : « le montage comme structure temporelle des images, apparaît comme un moment essentiel de l'institution d'une réversibilité sensible en même temps que d'un partage du sensible, une communication des paysages⁸²⁷. » L'analyse de Kristensen s'étend à d'autres films comme le long métrage *Passion*, dont le montage ne permet pas la réunion de paysages disjoints, mais inscrit une frontière, une « couture-fissure⁸²⁸ » qui désigne le voisinage et la distance de ce que le film présente comme des univers séparés : l'action politique qui se cherche avec la figure de l'ouvrière bègue Isabelle et l'acte esthétique du cinéaste polonais confrontés aux épreuves du tournage de son film. Le montage godardien, troué par les divisions, devient certes un témoignage de la déchirure des images mais suppose également une « responsabilité politique du cinéaste », celui « de se faire le témoin de cette déchirure des images, d'accomplir le travail du deuil consistant à leur trouver une nouvelle structure en prenant acte du fait premier de leur incohérence et de leur violence, bref en prenant la mort comme point de départ⁸²⁹. »

Le cinéma reste une expérience de l'enregistrement du réel, à l'affût d'une transcendance qui l'anime, non pas une transcendance divine, mais celle qui se manifestait dans les commencements du cinéma, sa capacité à transformer le regard commun et à l'élever à un regard lucide et transparent sur le monde – le cinéma comme *machine philosophique*. Ce détour par la puissance et l'ambivalence du document ou des fragments du réel objectif au sein du cinéma de Godard, qui est également une revendication d'un cinéma inscrit dans une intention de « présentification », autorise Godard à développer une

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Stefan Kristensen, « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard », *op. cit.*, p. 129.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 131.

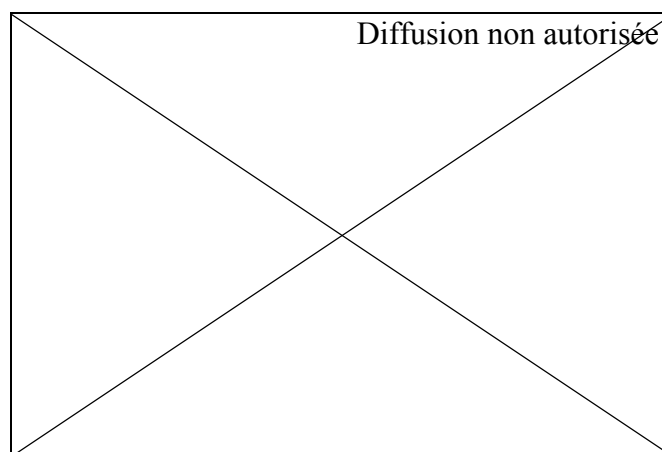
⁸²⁹ *Ibid.*, p. 134.

réflexion sur l'œuvre engagée et sur la modestie de l'auteur qui doit laisser les autres visions du réel guider son geste de fiction. C'est ainsi que Godard se définit par cette formule énigmatique, « je ne suis pas un humaniste⁸³⁰ », qui ouvre une réflexion sur la dimension éthique du cinéma qui repose sur une poétique de la disparition de l'auteur et de la mise en partage démocratique des images.

⁸³⁰ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

CHAPITRE 3.

RELECTURE DE LA POLITIQUE DES AUTEURS : DES MÉTAMORPHOSES AUCTORIALES AU *DÉSIR* COMME FORCE DYNAMIQUE DE CRÉATION ET D'ACTION POLITIQUE



Photogramme 12
Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

La pratique systématique de la *décollation* et du recollement des images et des sons engage depuis les années 1990 une prise de position de Godard dans le vaste champ de la théorie de l'auteur et de son éventuelle dissolution postmoderne – l'usage de la citation, à la frontière du plagiat, en est symptomatique. La fabrique essayiste du emploi d'images et de textes, que nous avons analysée dans le premier chapitre, interroge également la responsabilité artistique du créateur de formes sur la scène politique, lorsqu'il se fait porte-parole de ceux qui ne sont ni vus ni entendus, dans une poétique de création, hantée par la subjectivité, mais tendue vers la puissance *universalisante* d'un cinéma médiumnique – ou *post-mediumnique* tant il repose sur des phénomènes d'hybridation. En effet, le cinéma de Godard a comme finalité de communiquer l'incommuniqué ou l'incommunicable. Cela passe par la recherche d'une forme d'impersonnalité de la voix auctoriale ou au contraire de méta-personnalité par l'exercice permanent de la citation. Cela s'éprouve également dans une volonté de communion – reposant cependant sur une inévitable étrangeté – des *autres* dans le *moi* du cinéaste.

Ainsi, dans plusieurs entretiens et discours contemporains, Godard engage une définition de l'œuvre cinématographique qui suppose une réévaluation de la figure de l'auteur et une redéfinition du politique *de* et *dans* l'œuvre. La célèbre formule de Truffaut, la « politique des auteurs », mot d'ordre de l'activité critique des néo-cinéastes de la Nouvelle Vague, est l'objet d'une redéfinition constante par Godard. Elle engage une réflexion sur l'individu, son existence, sa relation au monde, mais aussi sur l'œuvre comme opération d'un ou de plusieurs sujets, comme relation d'auteurs. Enfin, elle engage une réflexion sur la politique de l'œuvre qui est également l'injonction à une œuvre politique. Ce chapitre s'empare ainsi de la redéfinition godardienne de *la politique (des auteurs)* pour en développer les enjeux significatifs, en proposant une analyse des différentes relations qui se nouent entre l'auteur, son œuvre, la fabrique de son œuvre, l'œuvre des autres, mais également la relation qui *se trame* au sein du processus de création entre le *moi* artistique et ces/ses *autres* que sont les sujets filmés et les sujets cités. Si nous nous appuyons sur différents métrages ou projets de film qui ont jalonné la création de Godard jusqu'au seuil des années 1990, cette réflexion, qui soulève différentes problématiques, sera éclairée par l'analyse de segments séquentiels de *JLG/JGL – Autoportrait de décembre* et *Film Socialisme*, réalisés respectivement en 1995 et 2010.

3.1 LA POLITIQUE DES AUTEURS REVUE ET CORRIGÉE PAR GODARD

3.1.1 1995 : œuvre et action dans le discours de Godard à Francfort

Dans le discours à Francfort, Godard pense le statut de l'œuvre d'art selon une double exigence, esthétique et politique. L'œuvre devient un objet autonome et prend une importance première. Godard émet une hiérarchie : la création dépasse le créateur, comme le créateur dépasse l'homme qui ne crée pas. Il ne s'agit pas seulement d'un éloge de la participation du hasard dans le processus de création de l'œuvre, celui qui se loge dans les plis du réel et qu'affronte le cinéaste, ce dernier s'en saisissant dans une forme de mouvement dialectique – ce hasard sublimé par Godard dans son éloge du cinéma de Jean Rouch. C'est également et essentiellement l'œuvre comme le résultat d'un agir qui l'emporte, par la puissance de ses effets et sa postérité, sur l'homme lui-même qui en est l'auteur, de telle façon que sans œuvre, l'homme n'entre pas dans l'existence morale (« je crois ») ; il est un homme en devenir :

Je crois à l'homme dans la mesure où il fait des œuvres. Les hommes doivent être respectés parce qu'ils font des œuvres, que ce soit un bouquet de fleurs ou des patins à roulettes, un concerto ou des équations de cinquième degré⁸³¹.

L'œuvre, prise dans son acception première, comme le produit d'un travail, comme un ouvrage d'art, au sens concret, dans une relation immédiate entre le créateur et sa création mais aussi comme une opération de la pensée, devient le propre de l'homme, quels que soient les domaines dans lesquels elle s'exerce, selon une équivalence des arts libéraux et des arts mécaniques. La création artistique n'est pas isolée dans sa singularité ou sa supériorité. Godard ouvre l'œuvre à la polysémie du faire poétique : l'œuvre devient opération, fabrication, création, action sur la matière, réaction de la pensée, géométrisation du monde, émancipation de l'être par sa participation au processus créatif qui relève d'une pensée agissante. Godard accueille ainsi la leçon romantique de Novalis :

C'est à raison que l'artiste met l'activité au-dessus de tout, car son être est de faire et de produire avec savoir et vouloir, et son art est d'utiliser à tout son instrument, de pouvoir reproduire le monde à sa manière, et c'est pourquoi le principe de son monde est l'action, et son monde est son art⁸³².

Suivant cette proposition romantique qui engage une définition performative de l'œuvre d'art, Godard glisse alors progressivement et presque nécessairement de *l'œuvre poétique* à *l'acte politique*. La politique, au sens tout d'abord d'une direction donnée à l'acte (créatif), précède l'auteur et lui succède dans la mémoire collective, selon un changement de paradigme, celui de l'action de l'œuvre qui s'émancipe de son auteur pour agir au sein de la Cité :

De ce point de vue, je ne suis pas un humaniste. François Truffaut a dit : « *politique des Auteurs* ». Mais aujourd'hui, on n'a gardé que le mot « *Auteurs* », alors que le mot digne d'intérêt était celui d'avant. Qui se souvient de l'incolore shérif Marshall, mais aucun habitant de Berlin n'a oublié le pont du même nom, c'est-à-dire ce par quoi votre Goethe voulait que le monde commence⁸³³.

Ce paragraphe synthétise une pensée complexe, qui connaît plusieurs strates et aussi certaines contradictions formulées dans le ramassement que suppose le jeu de mots et la pratique de l'ironie. D'une part, Godard se présente comme un non-humaniste, dans une

⁸³¹ *Ibid.*, p. 401.

⁸³² Cette définition de l'artiste et de son activité artistique par Novalis est citée par Jacques Aumont dans *Amnésies* (*op. cit.*, p. 63).

⁸³³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401-402.

formule lapidaire qui repose sur une conception matérialiste de l'homme en tant que producteur d'une œuvre qui modifie l'ordre du réel (le pont Marshall). C'est ainsi que Godard circule de l'esthétique à l'éthique, en passant par le politique, en introduisant une filiation avec la philosophie de l'action et le matérialisme historique. Par ailleurs, la référence à la formule de François Truffaut que Godard déconstruit et réécrit permet d'introduire une mise en critique de la notion d'auteur dans la relation entre l'œuvre et l'intention qui la génère. Godard convoque indirectement le fameux article de Roland Barthes, « La mort de l'auteur⁸³⁴ » et provoque la disparition de l'instance auctoriale dans son cinéma militant et, selon de nouvelles modalités, dans les longs métrages ultérieurs. Bien qu'elle ait été particulièrement mise en question dans la théorie littéraire et dans plusieurs aspects qu'interroge l'art contemporain, l'intention de l'auteur reste primordiale dans l'époque contemporaine avec la figure juridique de l'auteur et de ses droits. Elle est débattue par Godard dans de nombreux textes et entretiens. Ce sont donc des niveaux critiques distincts, métaphysique, esthétique, politique, éthique et juridique, qui se dénouent dans le paragraphe suivant autour d'une notion que l'on reformulera pour l'instant comme celle de *l'engagement* ou de *l'acte politique* :

D'abord les œuvres, nous apprit donc Langlois, les hommes ensuite. Et si vous respectez les unes, vous respectez les autres. Pas l'inverse. Nous le voyons dans cette pauvre Yougoslavie. Sont-ils bons, sont-ils méchants ? On y perd son latin, comme on dit en français. On passe son temps à se lamenter de l'horreur et de la misère, avec sincérité si on est simple citoyen, avec ruse si on fait partie du gouvernement, et on oublie la guerre, l'acte, ou la paix, l'acte elle aussi ; et le monde est à l'envers, et ce sont les marionnettes qui jouent avec Wilhelm Meister et le dur Microsoft avec le destin des peuples⁸³⁵.

Ainsi, le discours de Godard se modifie pour interroger, par-delà le seul cinéma, et pour le cinéma, la politique de la création, mais aussi l'action politique. Godard propose dans ces lignes un trajet de pensée qui s'ébauche dans le questionnement liminaire de l'existence, qui est aussi une définition de l'homme en créateur, dans la lignée d'une critique radicale de l'essentialisme et d'une affirmation de l'homme par la seule dimension éthique de ses actes (Godard aurait pu écrire « l'existentialisme *n'est pas* un humanisme »). Cette pensée se place sous l'autorité du premier *Faust* de Goethe et de la dimension vitaliste qui occupe son

⁸³⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 4^e trimestre, 1968, (publié d'abord en anglais sous le titre *The Death of the author*, *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne 1967), repris dans *Bruissement de la langue*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, Livres, textes, entretiens 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.

⁸³⁵ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

personnage (« Au commencement était l'action⁸³⁶ »), mais aussi sous l'autorité d'Henri Langlois et de son engagement pour la préservation et la transmission des œuvres (« D'abord les œuvres⁸³⁷ »).

Godard poursuit son analyse sur le plan de l'action et de la responsabilité politique de ces autres auteurs que sont les inventeurs, les ingénieurs, les citoyens, les gouvernements et les États-Nations (de l'auteur dont le patronyme ne désigne plus que l'œuvre du Pont Marshall aux responsables de la violence qui sévit en Yougoslavie). Godard fait ainsi usage de la pluralité sémantique du terme « politique », qu'il isole de la formule de Truffaut. L'intrusion de la Yougoslavie, état-martyre symbolique de tous les conflits dans une large part de la filmographie de Godard depuis les années 1990, déclenche en effet la question politique de la Cité et de la communauté qu'elle engage, des affaires publiques et de leur éventuelle compromission, de l'exercice du pouvoir perçu sous l'angle de la ruse et donc du détour, comme le confirme le lexique employé par Godard qui convoque dans ce paragraphe aussi bien le « citoyen », le « gouvernement », la « guerre », la « paix », le « monde » et le « peuple ». Cependant, le propos de Godard ne cède pas à la seule tradition de l'artiste engagé, encore moins au politique comme sujet référentiel du film, comme « contenu » narratif ou théorique, même si les conflits sociaux, les événements contemporains, le débat idéologique post-68 ont été et restent présents dans le cinéma de Godard. La suite du discours de Francfort affirme une esthétique de la pensée critique, reposant sur l'art du rapprochement et de l'écart, pour produire une image pensante, dans un travail de l'intervalle que pourrait incarner le montage, proche de ce qui est en jeu dans l'exercice de la *fiction politique* pour Jacques Rancière⁸³⁸ et que nous avons abordé dans l'analyse des images-limites d'*Adieu au langage* et d'*Hélas pour moi* : comment révéler l'invisible ? Cette question relève du champ de l'image-pensée, engendrant une vision critique de l'ordre du réel par la puissance du flux qui circule d'*entre* les images, révélé par le travail de montage, mais aussi par des plans marqués par un usage intensifié et contrasté de la couleur (la fenêtre qui ouvre sur un paysage aux couleurs saturées quand Gédéon évoque son travail de photographe ou l'embrasement de la pellicule numérique avec la palette fauve du peintre Nicolas de Staël, référence placée en exergue d'*Adieu au langage*, qui s'éprouve dans la retouche de nombreux plans numériques godardiens, généralement ceux qui embrassent les éléments naturels, depuis

⁸³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Gérard de Nerval (trad.), dans Johann Wolfgang von Goethe *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1988, p. 984. La première traduction du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval date de 1828.

⁸³⁷ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402. Le chapitre 3b des *Histoire(s)* s'articule autour de la figure de Langlois et de l'enseignement que Godard en a tiré.

⁸³⁸ « Si l'art et la politique communiquent entre eux, c'est en tant qu'ils produisent tous deux des fictions, c'est-à-dire non pas non pas des rêveries mais *des reconfigurations des données du sensible* » (Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretien*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 559). Nous soulignons.

Éloge de l'amour) ou encore des images soumises aux jeux optiques de la caméra (l'auréole qui entoure le visage de Rachel dans *Hélas pour moi* produite par le flou de la mise au point ; les allers-retours entre l'arrière-plan et le premier plan par la modification progressive de la mise au point sur les fenêtres en abîme de *JLG/JLG*). Révéler ce qui est *invu* suppose également un questionnement politique sur ce qui doit être montré et démontré au spectateur et à la collectivité : le document interroge ainsi autant le sujet photographié que le sujet photographiant, le sujet filmé que le sujet filmant dans une œuvre qui a pour ambition de témoigner du monde et notamment des divisions qui le *dé*-structurent, des rapports de force qui le constituent aussi bien comme ensemble cosmique, que comme structure sociale inégalitaire où le cinéma rejoint le cortège des humiliés et des dépossédés.

Ce passage du discours de Francfort sur la « Politique des auteurs » se termine sur une lecture pessimiste de l'homme dont l'action – ou l'inaction – est soumise à des forces illusionnistes (la théâtromanie du héros éponyme du texte de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*) et à des forces industrielles et économiques, matérialistes dirait Marx (l'entreprise multinationale qu'incarne Microsoft et les *systèmes d'exploitation informatique* qu'elle produit et vend). Ce pessimisme godardien est essentiellement aimanté par l'histoire au présent et le conflit yougoslave, qui fait ressurgir la notion d'acte engagé, tout en nous confrontant à une forme d'obscurité de jugement : « sont-ils bons ? sont-ils méchants⁸³⁹ ? » Cette incapacité à juger l'homme à partir de ses actes est redoublée par l'impuissance d'action des citoyens et des gouvernements qui ne *réagissent* pas, qui ne sont pas vertueux, au sens de la *virtus* latine qui désignait « l'énergie morale », mais aussi la « force », la « puissance d'agir », l'« efficacité » aristotélicienne.

Godard ne renonce pas à cette confrontation – ou confusion volontaire – de l'ordre esthétique avec l'exigence politique, qui s'est imposée pendant sa période militante, quand sa caméra expérimentait le tract filmique. Le cinéaste nous invite également à une inversion du regard, à modifier notre perception de l'homme, selon un mouvement quasiment matérialiste, empruntant à Marx l'image de la lunette inversée – ce ne sont pas les idées qui guident le monde, mais le monde dans sa réalité matérielle qui guide les idées, ce ne sont pas les hommes qui font les œuvres, ce sont les œuvres qui font l'homme et qui l'élèvent à une forme de dignité ou d'indignité morale, autour de deux grandes actions symétriquement opposées, mais inégalement *effectives* : « la guerre⁸⁴⁰ » d'une part, « la paix, l'acte elle aussi⁸⁴¹ », d'autre part. C'est ainsi que Godard ne se départ pas dans ce discours du registre judiciaire et déploie un réquisitoire contre le cinéma contemporain. L'anathème godardien

⁸³⁹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

contre le pouvoir corrompateur des sociétés contemporaines et un cinéma impotent n'entraîne pas le seul retrait du cinéaste dans une contemplation mélancolique d'un cinéma du passé commémoré ; bien au contraire Godard défait, dépèce, découd et recoud les images et les sons d'autrefois et d'aujourd'hui, transgressant les frontières de l'œuvre filmique pour en assurer la réhabilitation éthique et esthétique, dans un montage qui en appelle à l'éveil moral des créateurs et une invitation à *confondre* le politique. La dénonciation godardienne de la faillite morale du cinéma depuis son renoncement au cœur du XXe siècle à *résister* politiquement et esthétiquement (la coïncidence symbolique de l'arrivée de Hitler au pouvoir et de l'invention de la télévision consacre dans *Adieu au langage* l'année 1933 comme la date emblématique de la défaite de l'image-pensée) laisse place à un plaidoyer pour un renouveau esthétique. Dans *The Old Place*, Godard invite Anne-Marie Miéville à poursuivre avec lui des « exercices⁸⁴² » audiovisuels, des métrages de plus en plus brefs, produits principalement dans l'isolement créateur de la salle de montage, et dans la relation directe et matérielle à l'œuvre que celle-ci autorise et à laquelle cède progressivement le plateau de tournage dans le cinéma godardien. Le cinéaste entre en résistance esthétique, déconstruit la « grammaire » cinématographique, refuse un montage reposant sur une *nécessité* d'ordre causale ou temporelle et lui préfère un ré-ordonnement suivant la *nécessité* d'une *pensée préverbale*, comme le très court métrage de 1993, *Je vous salue Sarajevo*, que nous analyserons dans ce chapitre, en fait significativement la démonstration.

3.1.2 Effacement(s) de l'auteur et de ses « droits »

Plusieurs aspects sont ainsi en jeu dans le paragraphe sur la « Politique des auteurs » qui offre une synthèse de théories plurielles que Godard élabore sur un temps long et selon des axes différents. La première, la plus lisible, et la plus proche d'une pensée de l'acte créatif est ce qui apparaît comme une condamnation de la figure emblématique de l'auteur. Cette position de Godard entre en conflit avec la célébration du metteur en scène, telle que la Nouvelle Vague l'a produite dans ses textes critiques et telle qu'on la retrouve sous le signe de la référence permanente dans le cinéma même de Godard. Cependant, la remise en cause godardienne de la politique des Auteurs n'est pas neuve et se poursuit jusqu'à aujourd'hui, avec ses paradoxes. Godard cite à plusieurs reprises la formule de Truffaut et

⁸⁴²« Alors, continuons les exercices » réplique Godard dans le dialogue avec Anne-Marie Miéville qui constitue la bande-son de *The Old Place* (Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Four Short Films, De l'origine du XXIe siècle, The Old Place, Liberté et Patrie, Je vous salue, Sarajevo*, Livre comprenant l'ensemble des « phrases » de ces quatre courts métrages, Munich, ECM Records, 2006, p. 28).

la relativise. Il en rappelle ainsi la genèse dans plusieurs textes, comme dans l'entretien avec Christian Jungen en novembre 2010 paru dans le journal suisse *Neue Zürcher Zeitung* :

L'expression *politique des auteurs* est une invention des journalistes. Quand François Truffaut écrivait ses premiers articles, il disait uniquement : l'auteur d'un film n'est pas l'auteur du scénario, ce n'est pas celui qui jette une histoire sur le papier qui importe le plus, mais celui qui la met en scène⁸⁴³.

La formule « politique des auteurs » que Godard relègue au rang de légende médiatique est pourtant bien une phrase de Truffaut, dont l'enjeu est développé dans un article-manifeste de février 1955, paru dans les *Cahiers du cinéma*, défense du film de Jacques Becker et titré « Ali Baba et la Politique des Auteurs ». En revanche, comme Godard le souligne, l'enjeu central de ce slogan esthétique est la politique à suivre par la nouvelle critique de cinéma des années 1950 et 60. Il s'agit de lui donner une nouvelle direction, celle qui s'exerce tout particulièrement dans la revue des *Cahiers du cinéma* : son objet critique n'est pas le contenu narratif ou idéologique du film, ni les forces ou les faiblesses d'un scénario, mais la mise en scène qui s'y élève, marque du style et donc également de la politique esthétique de l'auteur-metteur en scène. Ce que Truffaut défend dans le film *Ali Baba et les quarante voleurs* de Jacques Becker⁸⁴⁴, ce sont « ces instants, un peu éparpillés dans *Ali Baba*, [qui] nous restituent par bribes, l'étourdissante et continuelle richesse de ton et d'invention dans le détail de la mise en scène du meilleur film de Jacques Becker : *Casque d'or*⁸⁴⁵. » Truffaut poursuit :

Ali Baba eut-il été raté que je l'eusse quand même défendu en vertu de la *Politique des Auteurs* que mes congénères en critique et moi-même pratiquons. Toute basée sur la belle formule de Giraudoux : « Il n'y a pas d'œuvre, il n'y a que des auteurs », elle consiste à nier l'axiome cher à nos aînés, selon quoi il en va des films comme des mayonnaises, cela rate ou cela réussit. [...] En dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, *Ali Baba* est le film d'un *auteur*, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un *auteur de films*. Ainsi la réussite technique d'*Ali Baba* confirme le bien-fondé de notre politique, la *Politique des Auteurs*⁸⁴⁶.

Aussi le critique du cinéma doit-il s'effacer devant l'auteur, car il peut fourvoyer son jugement porté sur un film, en oubliant le génie du metteur en scène, ce dernier étant en

⁸⁴³ « Der Ausdruck *politique des auteurs* stammt von Journalisten. Als François Truffaut seine ersten Grundsatzartikel schrieb, sagte er nur: Der auteur eines Films ist nicht der Drehbuchautor; nicht derjenige, der die Geschichte zu Papier bringt, ist wichtig, sondern derjenige, der sie in Szene setzt » (Jean-Luc Godard, « Ich werde nicht gern mit Picasso verglichen – er malte zu viele Teller » [« Je n'aime la comparaison avec Picasso – il a peint trop d'assiettes »], Entretien avec Jean-Luc Godard de Christian Jungen, *Neue Zürcher Zeitung*, 7 novembre 2010). Nous traduisons.

⁸⁴⁴ Jacques Becker, *Ali Baba et les 40 voleurs*, France, 92', 35 mm, couleur, 1954.

⁸⁴⁵ François Truffaut, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955, p. 46.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

avance d'un temps sur la critique, élaborant son propre style par-delà un seul long métrage, dans une œuvre qui se construit de film en film. Godard a participé à cette politique des Auteurs, qui reposait sur la formule giralducienne, « Il n'y a pas d'œuvre, il n'y a que des auteurs ». Le cinéaste l'inverse volontairement, alors même qu'elle a présidé à sa propre critique cinéophile et à la défense de la mise en scène qui l'accompagnait, qui redonnait au cinéma sa spécificité, sa grammaire visuelle et qui s'exemplifiait dans le style d'un cinéaste, pleinement auteur de son œuvre. La politique des Auteurs a donc été un éloge de la création purement filmique et un refus de ce qui relie le cinéma à l'écriture, le scénario. Alors nulle mise en cause de l'auteur en tant que tel, mais plutôt une invitation à reconsidérer le metteur en scène comme seul propriétaire de l'œuvre, comme seul créateur. C'est ainsi que Godard consent au scénario dans la mesure où il se produit en aval du plateau de tournage, dans la salle de montage, et non dans une origine littéraire, pure hypothèse contrariée, qui n'a pas encore rencontré la matérialité du film et ne ferait que l'imaginer sans les outils du cinéma, à commencer par la caméra. Godard le rappelle ainsi dans un entretien récent accordé à la revue *So Film* :

Pour moi, le montage, c'est le scénario. C'est après que l'on peut écrire : « Il entra dans la pièce. Il jeta un regard un peu désabusé... » Décrire avant, c'est ridicule. Si les scénaristes le disaient à haute voix, ils ne pourraient pas continuer, ça les ferait trop rire. Celui qui met encore : « Écrit et réalisé »... Bon, pauvre garçon, si ça lui plaît⁸⁴⁷.

Le scénario manque le film, quand la mise en scène et le montage le font naître matériellement et par-delà même sa matérialité, affirmant ainsi une politique du montage qui repose sur un travail de déconstruction et de recomposition.

Cette réflexion sur le véritable créateur du film rencontre également une réalité juridique fluctuante. Elle se devine dans la dernière formule railleuse de cette réponse de Godard à la revue *So Film* et relève de la vaste histoire du statut juridique et institutionnel de l'auteur et de la question du droit de propriété, déjà à l'œuvre dans l'histoire du texte imprimé et de la reconnaissance juridique et institutionnelle de l'auteur d'une œuvre littéraire. Signalons que le terme littérature est d'acception récente et s'épanouit pleinement au XIXe siècle, ce qui est également vrai du droit d'auteur et de l'autonomie de l'écrivain. Cette codification de la propriété du texte s'élabore cependant dès le XVIIe siècle, et trouvera une spécificité nouvelle dans le cadre d'un art mécanique et industriel comme le cinéma qui suppose une multiplicité d'acteurs dans sa création et son exploitation. C'est la

⁸⁴⁷ « L'entretien hirsute. "Les gens n'ont pas le courage d'imaginer leur vie" », Entretien avec Jean-Luc Godard par Thierry Lounas, *So Film*, n° 30, mai 2015, p. 60.

loi du 11 mars 1957 qui détermine en France jusqu'à aujourd'hui les titulaires effectifs des droits d'auteur, en établissant, entre autres, la coexistence de plusieurs auteurs dans une œuvre audiovisuelle (l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales, l'auteur de l'œuvre littéraire, le réalisateur), et en offrant un statut à part au réalisateur. Lorsque Godard reprend la formule « politique des Auteurs » dans son discours allemand et dans plusieurs entretiens depuis les années 1990 pour en effacer l'auteur et n'en conserver que le premier terme, il s'agit encore de défendre la direction d'une œuvre, sa « politique », c'est-à-dire le gouvernement d'un style, la direction d'acteurs, la mise en scène et la « mise au point » de la caméra du tournage des années 1960, mais également la *direction* du regard qui s'instaure dans la salle de montage, digne du laboratoire de Frankenstein assemblant des membres disparates pour donner vie à sa créature, dans laquelle Godard travaille souvent seul. Il s'agit également de mettre en cause radicalement la notion juridique de l'auteur, celle même du réalisateur, pour élaborer un *partage politique des images* qui passe par la disparition de la signature, par le droit à la citation et le devoir de reconnaître les droits des sujets anonymes représentés dans les images médiatiques en circulation. En ce sens, Godard fait une proposition politique et met en cause le principe même du droit de propriété pour en faire un devoir de partage.

Cette position de Godard participe d'un ample mouvement à la fois esthétique et politique propre à l'histoire de son cinéma : dès 1960, Godard ne signe pas *À bout de souffle* ; de même, en 1991, le nom du cinéaste disparaît du générique d'*Allemagne 90 neuf zéro*. Entre-temps l'entreprise de disparition et d'effacement de la signature est enclenchée sous différentes formes et en fonction de différentes intentions. Le livre *Journal d'une femme mariée*⁸⁴⁸, présenté comme la mémoire du tournage du film éponyme rapporté du point de vue de son actrice, présente côte à côte sur sa couverture les noms de Macha Méril et de Jean-Luc Godard comme formant un seul auteur et une seule conscience critique du film. Cette association créative anticipe la formation du duo Godard-Gorin sous l'appellation collective du Groupe Dziga Vertov et celle que Godard continue de former avec Anne-Marie Miéville – non seulement un nombre important de moyens et longs métrages sont co-signés par le couple artistique⁸⁴⁹, mais leur dimension dialogique repose aussi sur l'entrelacement des voix féminine et masculine de Miéville et Godard en *off*, commentant et légendant les images, quand les deux auteurs ne s'incarnent pas eux-mêmes à l'écran (*Soft and Hard*).

⁸⁴⁸ Cf. Macha Méril et Jean-Luc Godard, *Journal d'une femme mariée*, Paris, Denoël, 1965.

⁸⁴⁹ *Ici et ailleurs* (1974) ; *Numéro deux* (1975) ; *Comment ça va*, (1976) ; *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976) ; *France tour détour deux enfants* (1979) ; *Soft and Hard. Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends* (1985) ; *Deux fois cinquante ans de cinéma* (1995) ; *The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at fall of 20th Century* (1998) ; *Liberté et patrie* (2002).

Cette association d'auteurs préside également aux génériques godardiens où le nom du cinéaste n'est pas distingué graphiquement de l'identité des auteurs cités dans le films (écrivains, cinéastes, peintres ou compositeurs), dont les œuvres constituent l'épaisseur créatrice et l'hybridité des films de Godard. La pluralité citationnelle et archiviste que confirme le cinéma récent de Godard engage la disparition d'une « unité » du créateur. Dans *Hélas pour moi*, l'entrelacement des citations de Pessoa et de Blanchot que nous avons évoquées dans le chapitre précédent, sont énoncées par des acteurs dont le montage sépare constamment les corps et les voix. Ce montage est emblématique d'un cinéma qui réassemble toutes les voix autoriales qui l'ont précédé.

Enfin, l'effacement de l'auteur s'impose devant les paroles des *anonymes* que collecte et recompose le cinéma militant de Godard. Les films du Groupe Dziga Vertov donnaient toute sa plénitude à la forme de l'entretien dont les interlocuteurs étaient issus du prolétariat, mais aussi de la jeunesse étudiante militante et de certains représentants des médias. Il s'agit donc de distinguer, comme le rappelle justement David Faroult, les conditions spécifiques et les enjeux portés par l'effacement du nom de l'auteur, selon des époques qui en modifient l'intention :

La dissolution de la signature de Godard dans celle du Groupe Dziga Vertov n'a donc pas le même caractère que son absence dans *À bout de souffle* et quelques autres films, où elle suggérait une attitude d'auto-effacement éminemment mélancolique, voire une forme discrète de désespoir, un mal de vivre, une « difficulté à être. » Ou bien une ambition formaliste affirmée : le style devra tenir lieu, dorénavant, de signature.

Le geste [au sein du Groupe Dziga Vertov] est tout autre : il ne s'agit plus de soustraire, mais de se fondre dans une signature collective qui remplace le nom d'auteur, contesté dans sa valeur d'emblème⁸⁵⁰.

Faroult isole ainsi une première posture déjà ambivalente, entre fêlure mélancolique de l'auteur et affirmation du style avant tout. En ce sens, Godard et certainement la Nouvelle Vague ne pouvaient échapper au mouvement d'hostilité grandissant dans la théorie littéraire à l'égard d'une certaine vulgate, dominante dans les études universitaires, qui reposait sur l'analyse de l'œuvre comme expression d'un auteur, méthode biographique que Proust mettait déjà radicalement en cause dans son *Contre Sainte-Beuve*⁸⁵¹ et que les avant-gardes

⁸⁵⁰ David Faroult, « Never more Godard, Le groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁵¹ Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust exauce l'instance créatrice, responsable de l'œuvre, par opposition à l'auteur, homme dans le monde, dont le *moi* sociable n'est plus celui de l'écriture. Nous rappelons

artistiques et littéraires avaient dissous dans la célébration d'une forme de neutralité de l'écriture. Ce premier mouvement s'inscrit dans certains gestes godardiens, comme l'effacement de la signature d'*A bout de souffle*, qui rejoue au cinéma le conflit des théoriciens du texte et de l'œuvre : refuser de réduire l'œuvre à son auteur biographique et accorder une attention à l'écriture et au style, marque de cet autre auteur qui s'élève dans le processus de la fiction uniquement, comme l'évoque Roland Barthes dans le domaine des écritures. Dans le *Degré zéro de l'écriture*, entre la langue et le style, se loge un moyen, un intermédiaire, l'écriture, qui est une Valeur et dont la destination et l'intention échappent à l'auteur et ramènent son œuvre même à une inscription sociale, qui n'est plus l'expression de l'écrivain habité par sa chair, mais une impression du signe social dans l'œuvre même⁸⁵². Si l'auteur transcende l'objet littéraire par le style, il est soumis à un matérialisme qui dépasse son intention consciente dans l'écriture, nouvel objet d'analyse et d'interprétation, hors du biographique, pour la critique structuraliste et poststructuraliste qui s'élabore dans les années 1960 en France. Nous retrouvons alors dans le domaine de la littérature, presque davantage affirmé que dans l'ensemble des arts ou des productions culturelles, ce qu'Adorno développait comme la saillie de la société qui détermine nécessairement le matériau filmique, dans le cadre d'une pensée critique de l'industrie culturelle et d'une approche globale de la société moderne capitaliste. L'enchaînement de l'œuvre littéraire à l'intention auctoriale est ainsi rompue par Roland Barthes dans l'article « La Mort de l'auteur », mais également par Foucault dans un texte intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur⁸⁵³ ? ». C'est une vaste remise en cause de l'étude d'une œuvre par la seule intention de l'auteur, une mise en critique qui s'est élaborée aussi bien chez les formalistes russes dès la première partie du XXe siècle que dans la Nouvelle Critique américaine de l'entre-deux guerres.

Le cinéma dont l'historicité diffère radicalement de celle de la littérature, emprunte à son tour, dans une forme d'accélération du temps, ces questionnements que la critique littéraire engage dans un temps long et dans un temps politique auquel Godard est particulièrement sensible. Godard n'entre pas explicitement dans ce débat de l'autonomie

ce célèbre passage : « un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (*Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard, 1954, p. 137).

⁸⁵² « Or toute Forme est aussi une Valeur : c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a une place pour une autre réalité formelle : l'écriture. [...] Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de la société : d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création. » (Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, 1972, p. 14-16)

⁸⁵³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits*, t.1, 1954-1975, 2^e éd., Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.

illusoire de l'auteur, ni celui de l'absence d'une causalité individuelle de l'auteur dans les produits et les œuvres qu'il génère, pour la simple raison que ce phénomène est l'une des évidences du cinéma, de son enchevêtrement avec le réel exécuté et enregistré par la caméra ; et ce, depuis sa naissance. Le cinéma, et tout particulièrement celui de Godard qui en fait un processus conscient, ne peut que consentir à cette réflexion de Roland Barthes : « un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation⁸⁵⁴. »

3.1.3 Le projet de film *Moi Je* (1973) : « je est un autre »

Cette *disparition de l'auteur* n'interdit pas son intervention dans les films comme conscience critique, subjectivité pensante, qui commente et met en perspective son propre geste créatif. C'est le sujet de son autoportrait, le film *JLG/JLG*, sous-titré *Autoportrait de décembre*, réalisé en 1995. Le projet du film *Moi Je* dans les années 1970 peut être considéré comme une première intention d'autoportrait filmique inachevé, une ébauche, vingt ans plus tôt, de *JLG/JLG - Autoportrait de décembre*. *Moi Je*, métrage resté à son état d'intention, jamais réalisé, est ainsi l'objet d'un ample document, daté de janvier 1973⁸⁵⁵ : Godard y expose les grandes lignes du film à venir et met en jeu explicitement la question de l'autonomie du créateur, de l'inscription de l'œuvre dans un ordre immanent et de la relation entre l'homme et la machine, dont l'ouverture de *Numéro deux* sera le dépositaire⁸⁵⁶. C'est l'un des documents les plus ambitieux de Godard qui affronte les penseurs représentatifs de son époque et rappelle combien le cinéaste s'approprie les théories qui lui sont contemporaines pour les mettre en *pratique*, pour les rendre *opératoires* dans ses films. Cette présentation d'un projet de film, à la manière d'un petit essai illustré, qui s'adresse directement à la Commission d'avances sur recette, est aussi un des premiers exemples des ébauches de film que Godard propose tout particulièrement depuis les années 1980. Les *Histoire(s) du cinéma*, à l'apparence testamentaire et à l'ambition *a priori* totalisante, n'ont pas interrompu ces œuvres singulières, conçues comme des explorations ou des genèses critiques d'un film en cours d'élaboration dans une volontaire rupture avec la pratique descriptive et presque « officielle » du scénario. Au contraire, les *Histoire(s)* qui élèvent cette méthode à la dimension d'une œuvre déployée en huit épisodes, ont presque relancé

⁸⁵⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵⁵ « *Moi Je*, projet de film » est entièrement reproduit dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Documents*, *op. cit.*, p. 195-245.

⁸⁵⁶ Dans ce document, Godard dessine un plan dans lequel sa propre image est mise en abyme par une sur-présence et un sur-cadrage des écrans de moniteurs vidéo. Ce dessin met déjà en scène le deuxième prologue de *Numéro deux* que nous avons analysé dans la première partie (*ibid.*, p. 212).

une pratique dont la dimension critique relève certes de la forme fragmentaire de l'essai, mais dont la construction évoque aussi le procédé du recyclage d'images et notamment du *found footage*, et dont la création procède d'une forme multimédiatique. L'installation au Centre Pompidou et son inachèvement, *Voyage(s) en utopie*, synthétisent et symbolisent en 2006, sous la forme de l'expérience muséale, la pratique multimodale et réflexive de ces ouvrages godardiens : citations murales, projection de vidéos sur plusieurs écrans, maquettes, reproduction d'œuvres d'art ou de plans de films, citations. Que la forme de ces ébauches exploratoires relève de l'image en mouvement, de la pratique scripturale, voire de l'installation muséale, nous retrouvons la même hybridation formelle, cette pluralité générique et quasiment génétique à l'œuvre dans les différents *textes* de Godard. Faute d'un terme qui puisse englober cette diversité formelle, nous utilisons ici le mot « texte » dans son sens étymologique, comme un « tissu » d'objets et de matériaux divers, un « entrelacement » qui repose sur un enchaînement audiovisuel (par exemple, le *Scénario de Sauve qui peut la vie* en 1979 ou le *Scénario du film Passion* en 1982) ou livresque (comme le collage de six pages publié par Godard dans les *Cahiers du cinéma* en décembre 1987 sous le titre de « Colles et ciseaux⁸⁵⁷ », le numéro spécial des *Cahiers* dont il est le rédacteur en chef invité en 1979⁸⁵⁸ ou encore le scénario d'*Histoire(s) du cinéma* illustré d'une soixantaine de pages d'images choisies et de textes).

Ces différents collages multimédias forment le vaste ensemble d'une œuvre graphique et méta-critique dont le projet *Moi Je* est emblématique dans sa forme « écrite », en employant sur le papier des techniques analogues à celles qu'autorise la vidéo : la reproduction des œuvres devient photocopiage, la surimpression devient collage, l'écriture à l'écran devient variation typographique sur le texte dactylographié, raturé et corrigé. De même, la citation circule de la *voix off* des œuvres vidéo de Godard à sa forme détournée à l'écrit ; le montage par glissement de signifiants iconiques, le faux raccord ou l'association d'images éloignées devient ici désordre volontaire de la pagination, intrusion de pages bis ou encore d'une page zéro dans un document qui commence par une numérotation négative. Ainsi, dans « *Moi Je*, projet de film », Godard nous propose de suivre le mouvement de sa pensée à l'œuvre, dans une tension entre recherche d'une structure (« le plan du film est élaboré (engineered) à partir de la notion de plan⁸⁵⁹ », écrit Godard en introduction de sa présentation, avant de citer les « trois plans » du comportement opératoire de l'homme tels

⁸⁵⁷ Cf. Jean-Luc Godard, « Colles et ciseaux », *Cahiers du cinéma* n° 402, décembre 1987, p. 14-19.

⁸⁵⁸ Cf. Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial entièrement conçu et réalisé par Godard, n° 300, *op. cit.*.

⁸⁵⁹ Jean-Luc Godard, « *Moi Je*, projet de film », *op. cit.*, p. 197.

que Leroi-Gourhan les distingue dans *La Mémoire et les Rythmes*⁸⁶⁰, référence pleinement explicitée par Godard qui se rapporte à la pagination de la publication du texte paru chez Albin Michel), mais également perturbation de toute forme d'ordonnement par le coq-à-l'âne visuel et l'intrusion de pages qui ne se ploient à aucune forme de logique (la dernière page numérotée « 19 » referme asymétriquement le document commencé avec la page négative « - 20 »).

Dans une forme d'équivalence théorique de cette perturbation formelle, Godard met en perspective de nombreux filtres méthodologiques, se référant à l'anthropologie, à l'électronique ou la psychanalyse, tout en les annulant par le jeu volontaire de confusions, de contradictions et de faux-sens. Comme le précise Michael Temple, qui analyse « la tentation créative entre l'ordre, la séquence et la symétrie, d'une part, et la déconstruction, l'inversion et la perturbation, d'autre part⁸⁶¹ », propre à ce document de présentation de film, Godard propose dans *Moi Je. Projet de film* une « expérimentation, pour repenser les questions de subjectivité politique et de responsabilité artistique en France⁸⁶². » C'est ainsi que le « texte » de Godard se dénoue dans une saisie de l'instant politique, mis en résonance avec un projet esthétique, et signifie ainsi une volonté d'ancrer le geste filmique dans l'actualité :

Utiliser la vidéo, aujourd'hui, pour moi, quatre ans après mai 68, pendant qu'Hanoï est bombardé, que ceux chez Berliet essaient toujours d'assembler ces lettres pour écrire liberté, ce n'est pas une plaisanterie quoique je me réjouisse beaucoup et donc que je tiens à dire comment fonctionne cette (re)jouissance. C'est sortir de la platitude où la société telle qu'elle fonctionne me rabat (et pas que les oreilles, la queue aussi comme les taureaux, après cette corrida où je m'épuise sans comprendre d'où vient toute cette lumière et cette musique). D'autres cinéastes trouveront à leur façon d'autres techniques pour se sortir du même isolement, tant il est vrai qu'il n'y a pas de technique pure, mais seulement utilisation de cette technique. Bref encore, si je tiens à entendre le son ma propre voix, c'est que c'est celle des autres⁸⁶³.

La vidéo (nouvelle technique qu'emprunte Godard et qui s'insinue dans la fabrication en partie mécanique et en partie manuelle du document de présentation du film lui-même), la

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 197-198. La longue citation de Leroi-Gourhan est extraite du deuxième tome du *Geste et la Parole, La Mémoire et les Rythmes* (Paris, Albin Michel, 1977, p. 27-28). Cette citation remet en cause la datation du document de Jean-Luc Godard daté de 1973.

⁸⁶¹ Michael Temple, « Inventer un film. Présentation de *Moi Je* », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Documents, op. cit.*, p. 190.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ Jean-Luc Godard, « *Moi Je, projet de film* », *op. cit.*, p. 240. L'italique signale une lettre ajoutée à la main sur le manuscrit dactylographié.

guerre du Vietnam (l'évocation de bombardements de Hanoï et la datation par Godard de son document, au mois de « janvier 1973⁸⁶⁴ », est aussi celle de la signature des accords de paix à Paris mettant un terme à l'intervention militaire des États-Unis au Vietnam), la référence à l'industrie automobile du constructeur français Berliet, alors en pleine mutation, rachetée par Citroën et bientôt rattachée à la Régie Renault, qui autorise Godard à évoquer un anagramme impossible (la société Berliet ne peut se transformer en liberté, malgré les mouvements sociaux qu'elle a connus) : ces trois éléments placent le document de Godard dans une actualité sociale, politique, économique et esthétique, et rappellent son désir faussement contradictoire de s'extraire de l'« isolement » artistique, comme de la « platitude⁸⁶⁵ » sociétale et politique qui l'environne médiatiquement. Le jeu de mot autour de la tauromachie permet d'évoquer cette scène intime et sociétale sur laquelle le cinéaste se débat et continue une lutte qu'il engage en faveur d'une fusion de voix opprimées et collectives dont il se fait le porte-parole.

C'est ainsi que Godard corrige le *lapsus* de son texte dactylographié, en ajoutant le « t », dont la restauration *a posteriori* signale la difficulté de cette altérité fondatrice du projet de Godard, dans une formule que l'on peut relire sous la forme d'un jeu de signifiants (« je tiens ») et qui fait pendant au titre même du film. Le titre « Moi, je » associe deux formes grammaticales de la première personne, la forme tonique du pronom personnel objet associée au pronom personnel sujet. Cette insistance grammaticale signale *a contrario* une feinte réassurance d'un *sujet* mal assuré, qui va se scinder au cours de la présentation du film et s'ouvrir à l'altérité que comporte toute création. Ce redoublement est utilisé dans la structure même du film, imaginé en deux parties, chacune convoquant un ordre d'existence de l'homme, auquel le sujet artistique est à chaque fois associé et qui ouvre la forme rhématique et familière « moi, je » à une dimension universelle et plurielle : « première partie : MOI, JE SUIS UN HOMME POLITIQUE⁸⁶⁶ » (de la page -16 à la page -5 dans le document de Godard), « deuxième partie : MOI, JE SUIS UNE MACHINE⁸⁶⁷ » (de la page -4 à la page 19). Le texte de Leroi-Gourhan cité en introduction par le cinéaste, annonce une troisième partie, celle du « comportement lucide⁸⁶⁸ » de l'homme, qui succède à son comportement automatique (comportement opératoire de l'homme que Godard associe à la définition politique de l'homme par Aristote) et au comportement machinal (les « programmes ordinaires » que forge l'homme et qui « assurent la liberté de son

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 198.

comportement extraordinaire⁸⁶⁹ »). Ce troisième « plan⁸⁷⁰ » se révélera dans l'en-dehors du montage, dans la projection et la réception du film, « lors de son exploitation sociale, lors de la projection du film sous des formes diverses et dans des endroits spécifiques, et elle ne pourra avoir lieu que là, dans un temps et un espace déterminés socialement⁸⁷¹. » Godard poursuit en rappelant la réflexivité nécessaire du film, le temps de la pensée d'une pensée, qui réside dans la part créative et l'éveil conscient du spectateur, élevé au rang de co-créateur d'une œuvre ouverte :

La (*sic*) seulement, la troisième partie pourra voir le jour et jouer son rôle, pourra fonctionner puisque cette fonction sera en train de se réaliser, fonction qui est de faire éclore un ou des embryons nouveaux de lucidité⁸⁷².

Cette présentation de la composition interne et externe du film débouche sur une série de références à des régimes de pensée qu'égrène Godard jouant des structures tripartites que convoquent différentes disciplines qu'il renomme : la « biologie moderne » ou la génétique, la « psycho-analyse » ou la critique psychanalytique, la « philosophie la plus moderne » ou le matérialisme historique et son application politique (pour ces trois domaines Godard cite respectivement François Jacob, Gilles Deleuze et Mao Tsé-Toung – « après Marx et Lénine » précise-t-il pour la référence au marxisme chinois). Enfin, le dernier champ d'illustration épistémique de la dimension ternaire du film relève du « vocabulaire du radio-amateur⁸⁷³ », il s'agit de l'électronique et des communications qu'elle établit. Cette hybridation de différentes sources d'influences, qui permettent un déplacement permanent du contenu théorique du film, produit alors une image qui *confond* toutes les structures, dans un exercice ironique très duchampien : Godard conclut l'introduction de ce document avec l'image de la « guêpe mâle » attirée par la « guêpe femelle⁸⁷⁴ » cette dernière apparaissant dans une forme de disparition sur l'orchidée, fleur générique de la catleya proustienne, celle du transport de Swann pour Odette, celle encore qui se loge dans la structure du grand verre de Duchamp et que Godard présente comme la fleur qui intercepte « l'image et l'odeur de la guêpe femelle⁸⁷⁵. »

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ *Idem*, p. 197

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 199.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

Difficile de ne pas lire le document de Godard comme un miroir tendu aux photographies, dessins et notes rassemblés de la fameuse *Boîte verte* de Duchamp qui contient le travail préparatoire de la « sculpture » ironique de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, combinant plusieurs matériaux, procédures et sources d'inspiration pour donner à voir la « mécanique viscérale » et l'« inconscient organique⁸⁷⁶ » d'une mariée tentatrice et résistante. Duchamp convoque l'art du vitrail, les arts du rouage et de la rouerie, le cinétisme des objets mécaniques, l'interrogation scientiste sur une quatrième dimension, la question de la mode, de l'uniforme et de son inquiétant mimétisme, la ruse que suppose un piège tendu aux célibataires qui avancent en se déroband, dans une confrontation duelle et duale, du féminin et du masculin, qui se rejouent dans l'intitulé d'un nombre important de films de Godard – *Charlotte et son Jules*, *Masculin féminin*, *Ici et ailleurs*, *Numéro deux*, *JLG/JLG* et bien sûr *Moi Je*. C'est par cette référence duchampienne (mais aussi deleuzienne comme nous le verrons dans la suite de notre propos), omise parmi les nombreuses références explicites de Godard, que le cinéaste conclut l'introduction générale et exploratoire de son projet de film :

Bref, le sens du montage, de l'accouplement de la première partie et de la deuxième partie, ne se verra que dans la troisième partie : enfant né d'un montage d'un spermatozoïde sur un ovaire, et qui *ne* se forme que dans des endroits hautement socialisés : tubes à brillance variable des postes de télévision en face de qui l'on est seul à être plusieurs, ou toile blanche des salles obscures où l'on est plusieurs à être seul ; double registre d'inscription qui se différencient (*sic*) en se répétant autant qu'ils se répètent en différant : deux spectateurs-machines dans un corps sans organe supérieurement organisé, attirés par leur propre image et leur propre son, comme l'orchidée et la guêpe male qu'elle attire, qu'elle intercepte en portant sur sa fleur l'image et l'odeur de la guêpe-femelle⁸⁷⁷.

Le film de Godard se présente ainsi comme résolument dialectique et synthétique, tout en portant ses propres contradictions et confusions volontaires. Se devine l'attention portée par Godard à l'égard de la réception de son objet filmique par le spectateur, ce dernier étant pris lui-même dans la mécanique complexe du regard spectral, que Godard présente comme une nécessaire attention réflexive. Le spectateur est également confronté à deux processus de projection-réception, celui de la télévision et celui du cinéma, deux appareils de projection à la puissance antagoniste, la télévision étant le vecteur d'une solitude, reproduite et répétée, alors que le cinéma permet le partage de cette même solitude dans une communion des *regardeurs*.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ Jean-Luc Godard, « *Moi Je*, projet de film », *op. cit.*, p. 200.

Le projet de film *Moi Je* s'inscrit ainsi dans une ambition, celle du cinéaste, d'incarner par sa voix singulière une pluralité, une collectivité qui ne peut s'exprimer que dans cette machine individuelle et anonyme qu'est le film – pour la télévision et le cinéma – et qui présuppose un *sujet* politique et mécanique que le cinéma peut engendrer dans la communauté politique. L'*ici* et le *maintenant* du film sont les conditions d'une émergence de cette relation de *réflexion* entre l'auteur et le spectateur. Ce « degré zéro » de la stratégie énonciative filmique que Godard pose comme horizon de l'œuvre se déguise sous un titre qui convoque, pour mieux le refuser, l'art de l'autoportrait, alors même que le film, tel qu'il est décrit dans le document, prend la forme d'une mécanique autonome que le cinéaste construit et déconstruit. Comme le souligne Philippe Dubois dans des pages consacrées aux œuvres vidéo de Jean-Luc Godard, « Avec la vidéo godardienne, penser, voir, entendre et écrire ne font plus qu'un seul et même geste. Et cela ne va aller qu'en s'exacerbant, dans une entreprise qui s'ouvre de plus en plus sur l'infini et où Godard lui-même tend de plus à s'effacer comme Sujet⁸⁷⁸. » La relation que Godard pose comme métonymique entre le *je* et le *il*, avant de céder la place à la relation d'altérité du *je* et du *tu*, procède nécessairement de cet effacement de l'auteur en faveur d'un anonymat collectif qui donne tout pouvoir au film, œuvre autonome, à tel point qu'elle se passera d'un achèvement audiovisuel (à moins que *Numéro deux* et *JLG/JLG* en soient finalement les objets audiovisuels aboutis dans la présentation du cinéaste en homme à la caméra, sujet au dédoublement de l'autoréflexion, que mettent en exergue ces deux films) :

Dire que ce que l'on vient de voir dans la première partie de *MOI JE* sont aussi mes fantasmes et produits par eux, c'est dire que c'est parce que je suis groupé avec la représentation de ces fantasmes, parce qu'il y a une filiation directe entre le « je » et le « il » qui l'objective par ce que « je est un autre » (un autre je comme un autre il ou elle et il et elle comme un autre nous comme des autres ils comme des autres elles) que je puis enfin critiquer réellement cet « il » dont « je » fais partie, et que c'est parce que j'en fais partie et que je ne cache plus que j'ai maintenant réellement de le droit de critiquer ce régime (social) où « il » fait s'emballer « mon » moteur (désir)⁸⁷⁹.

La mise en critique politique du régime social qui est désigné par la troisième personne est alors présentée comme légitime, car elle inclut le cinéaste dans son mouvement critique. Le *je* godardien s'inclut dans un *il*, une troisième personne grammaticale dont la valeur indéfinie la rapproche de l'usage du *nous* ou du *on* (ou du *ça* freudien), objet de critique pour l'œuvre à venir, dont le cinéaste devient juge et partie. Godard justifie sa dissidence critique par

⁸⁷⁸ Philippe Dubois, « Jean-Luc Godard », *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, op. cit., p. 237.

⁸⁷⁹ Jean-Luc Godard, « *Moi Je*, projet de film », op. cit., p. 213.

l'inclusion nécessaire des fantasmes du « moi » dans l'imaginaire collectif que produit la société qui lui est contemporaine, imaginaire collectif qu'il faut démystifier par le cinéma.

Ce détour permet au cinéaste d'atteindre une expression universelle dans cette rencontre entre le *moi* de l'artiste et la *mythologie* que produit la société actuelle et ses médias. Que le *moi* prenne la forme du sujet grammatical présent dans le titre ou qu'il s'exprime à travers l'individu-Godard et ses fantasmes présentés comme solidaires de ceux que génère le contexte culturel et social dans lequel tout sujet est ancré, cette « première personne » porte en elle le cortège des voix anonymes et opprimées tapies dans la société et introduit également l'étrangeté du *ça* freudien au cœur du sujet. Godard hésite alors entre le pronom personnel sujet *je*, qui isole et affirme l'auteur dans sa singularité, par la prise en compte de son intériorité, et un *je* métaphysique et indéfini qui informe sur le monde actuel et témoigne de la nature humaine. Plus généralement, Godard hésite également entre deux formes de *résistance* contradictoires : refuser la dissolution de l'auteur, par un appel à l'autonomie du créateur sous la forme d'un certain exil institutionnel et d'une autonomie de production (ce qu'incarne le désir de mutation technologique affirmée par Godard dans ce projet de film sous la forme de l'abandon de la pellicule traditionnelle pour un tournage entièrement réalisé en vidéo), et offrir une *résistance* à l'extension du capitalisme, du pouvoir de l'argent et des droits qui l'accompagnent, sur le terrain de l'œuvre d'art, qui réduisent l'auteur à la figure du *propriétaire*.

3.1.4 Entre théorie distanciée et objective du sujet et expression intime et romantique du « moi »

Ces deux aspects dominant progressivement l'œuvre de Godard. Ainsi, outre sa disposition à fondre son identité dans une collectivité anonyme mais signifiante, acte que fonde sur le plan théorique le projet du film *Moi Je*, Godard met en accusation et en procès la figure de l'*auteur bourgeois*, de celui qui oublie la dimension universalisante de sa création, qui se constitue en sujet juridique et s'octroie un pouvoir sous la forme d'une violation de la générosité qui doit présider à toute création :

Que les auteurs qui veulent des droits deviennent producteurs, qu'ils fondent leur société ! [...] Il faut chercher à être son propre producteur, un producteur de légumes bio va vendre sur son marché. Il ne faut pas chercher à être universel. Il y a très peu de gens indépendants, du coup il n'y a quasiment pas d'auteurs de films, comme on peut dire d'Erich von Stroheim qu'il était un auteur de films, ou même

certains hollywoodiens, John Ford ou d'autres. Ou Jean-Marie Straub aujourd'hui. [...] Qu'il y ait un droit à la propriété intellectuelle, qu'il y ait même des brevets, cela me dépasse⁸⁸⁰.

Le rejet radical de l'intention de l'auteur n'a pas comme seule finalité la constitution d'une science objective de l'œuvre, elle repose également sur la défiance à l'égard de l'auteur, tout du moins de celui qui s'affirme comme individu et revendique des droits de propriété de son œuvre, incarnation de l'idéologie capitaliste et « produit » de la société bourgeoise. Cet aspect est très puissant dans le cinéma de Godard qui se radicalise et se politise à la fin des années 1960.

La refondation presque juridique de la notion d'auteur est ainsi au centre d'une réflexion que Godard initie et met en pratique avec Gorin : « C'est une tentative de rompre avec la dictature habituelle du metteur en scène. D'essayer d'être avec les gens sur un film sur une base un peu plus égale que juste des techniciens ou des esclaves. D'essayer de ne pas faire de hiérarchie⁸⁸¹. » Godard et Gorin condamnent la notion d'auteur accolée au régime capitaliste et individualiste qu'emprunte le cinéma institutionnel, et proposent une lecture critique de l'auteur-créateur, pris dans les rouages internes et externes des *machines du désir* que Godard introduit dans le document préparatoire au film *Moi Je*. Ils promeuvent ainsi la figure de l'auteur-producteur, très imprégné de la réflexion de Walter Benjamin sur Brecht et la polytechnique de l'auteur comme producteur, qui trouve également son extension dans la pratique multimodale que déploie Godard et dans une « solidarité directe avec certains auteurs producteurs⁸⁸² ». En effet, le travail citationnel de Godard, le *collage* de plusieurs prises de vue (comme le signale la coprésence de plans produits par la caméra numérique du tournage, par l'appareil photographique numérique ou les téléphones portables intra-diégétiques, dans *Film Socialisme*), participe de cette finalité participative et socialiste du montage de Godard : « convoquer toute l'exubérance des images et des langages possibles – écrits et parlés, peints et mimés, sémites et indo-européens, que sais-je encore – pour provoquer quelque chose comme la sidération ou l'effusion, ou l'acceptation, ou la distance, que sais-je encore, du *No comment*⁸⁸³. » Il s'agit également de reprendre le cinéma depuis son origine, en retrouver la forme primitive et lui donner une puissance didactique qui éveillera chez le spectateur le créateur qui sommeille en lui, comme

⁸⁸⁰ Jean-Luc Godard, « L'entretien hirsute », *op. cit.*, p. 55-56.

⁸⁸¹ Entretien avec le Groupe Dziga Vertov en avril 1970 à New York cité dans David Faroult, « Never more Godard, Le groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature », *op. cit.*, p. 125.

⁸⁸² Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934, repris dans *Essais sur Brecht*, trad. par P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 135.

⁸⁸³ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 37. L'auteur souligne. Le carton noir de l'émission emblématique d'Euronews avec la formule « No comment » est inséré en conclusion de *Film Socialisme*.

anesthésié par les autres productions filmiques. Ainsi Godard et Gorin confient à une revue américaine ce désir de « recommencer » le cinéma :

Nous essayons de faire des choses pour que les gens les plus ordinaires puissent tenir un discours sur les techniques. Par exemple, c'est pour cette raison que nous avons choisi délibérément et presque arbitrairement de revenir au plan fixe, au plan moyen et fixe, parce que c'est le plan que les gens ordinaires font avec leurs appareils Kodak instantanés, quand ils sont juste en train de photographier leur fille, ou leurs enfants, ou les vacances. Et à partir de là, peut-être pourrions-nous repenser comment, à partir d'un plan fixe, il nous faut un travelling ou un panoramique ou un nouvel angle⁸⁸⁴.

La volonté de renouer le lien presque artisanal du cinéma avec le regard simple, premier, libéré d'un auteur *ordinaire*, la fonction didactique des créations audiovisuelles signées Dziga Vertov et la critique radicale de l'auteur et de la puissance auratique qu'il continue de générer artificiellement par les droits de propriété qui lui sont accordés (cette trace de l'*aura* que Benjamin identifie dans les nouveaux régimes artistiques et leur quête illusoire d'*authenticité*) : ces trois aspects fondateurs du cinéma militant de Godard sont continués dans le cinéma récent sous des formes qui varient, mais restent néanmoins centrales.

Dans l'entretien donné à la revue *So Film* en mai 2015, Godard condamne les droits d'auteur et plaide pour la figure de l'artiste-producteur, dont l'autonomie est un rempart contre les différentes formes de pouvoir qui s'exercent dans la création : « Ceux qui s'appellent "auteurs" devraient appliquer la phrase de Marx : "Producteurs soyez vous-mêmes." C'est à dire qu'ils deviennent leur propre producteur et qu'ils se payent avec leur œuvre⁸⁸⁵. » Cette injonction est reprise dans un entretien avec Juan Branco, édité en 2010 comme une suite dialoguée qui donne une autorité au texte engagé de Branco, *Réponses à Hadopi*, plaidoirie pour une *économie du partage*. Godard y développe trois axes : celui des devoirs et non du droit des auteurs (devoir de création, mais aussi devoirs étendus à toutes les sphères des désirs, besoins et expressions de l'homme, avec des formules et des exemples provocateurs et récurrents dans les entretiens de Godard – « j'entends parfois des mendiants dire : "J'ai le droit de manger" ... Mais non, ils ont le devoir de manger. Pour vivre. On n'a

⁸⁸⁴ « We are trying to do things so that very ordinary people can speak of the techniques. For example, that's why we chose purposely and quite arbitrarily to start again from the steady shot, from the medium and steady shot, because this is the shot ordinary people are doing with their instamatic Kodaks when they are just shooting their girl, or kids, or holiday. And from this maybe we can rethink how from a steady shot we need a tracking shot or we need a pan or we need a new angle » (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, « Let's see where we are : Jean-Luc Godard Jean-Pierre Gorin » (« Voyons où nous en sommes », Entretien avec Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin par Ken Mate, Russe Campbell, Louis Alvarez et Maureen Turim, *Velvet Light Trap. A Critical Journal of Film & Television*, n° 9, été 73, p. 31).

⁸⁸⁵ Jean-Luc Godard, « L'entretien hirsute », *op. cit.*, p. 54.

pas le droit de vivre, on a le devoir de vivre⁸⁸⁶ »), celui du devoir de rendre leurs droits aux auteurs effacés (les manifestants en Égypte, qui participent de la mise en scène, ne touchent aucun droit, comme le rappelle Godard dans son entretien) et, enfin, le *désintéret* pour les processus de diffusion de l'œuvre :

On me donne de l'argent, ou j'en trouve, je fais le film, je me débrouille pour être payé. Ensuite, le distributeur a tous les droits juridiques pour en faire ce qu'il veut. Cela ne me regarde plus, ne m'intéresse pas du tout. À la rigueur, suivant le film que je fais, s'il ne coûte pas trop cher, je pense qu'il pourrait être diffusé gratuitement sur Internet et dans une salle, simultanément⁸⁸⁷.

Au-delà de cette mise en question du droit d'auteur, dans une forme d'exécution contestataire et marxienne de l'auteur qui tire bénéfice de son œuvre de son vivant, au-delà de la crainte que réfute radicalement Godard, celle d'un prétendu anéantissement de l'auteur par les modes de diffusion électronique qu'autorise aujourd'hui Internet, au-delà de ce qui pourrait être perçu comme l'avènement de l'artiste prolétaire, sont en jeu chez Godard une *ressuscitation presque romantique de l'art et de l'artiste*, dans la lignée d'une vocation prophétique de l'œuvre d'art et d'un dépassement du créateur vers ce qui serait la mission de l'art, et notamment du cinéma : un partage de l'imaginaire et un regard engagé et désintéressé sur le monde. Cet aspect est également présent dans le film *Moi Je*, tel qu'il est présenté, signé par le seul auteur Godard, dont une courte biographie est ajoutée en annexes. *Moi Je* est un projet comme tiraillé entre, d'une part, une démonstration structuraliste et presque mécanique des relations entre le « moi » et l'autre et, d'autre part, la nécessité pour Godard de se représenter en créateur dont la conscience historique et universalisante (non pas universelle, ce sera faire trop de cas d'une transcendance perdue) guide le monde – entre théorie distanciée et objective du *sujet* et expression intime et romantique d'un moi, témoin de l'histoire et guide éclairé de l'humanité, de la tradition romantique du poète hugolien.

⁸⁸⁶ Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco, Propos recueillis le 12 février 2011, dans Juan Branco, *Réponses à Hadopi. Suivi d'un entretien avec Jean-Luc Godard*, Nantes, Capricci, 2011, p. 80.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

3.2 DIVISION(S) DE JLG

Ainsi, plusieurs remises en cause de l'intention de l'auteur sont également en jeu. Elles trouvent une origine dans *Igitur*⁸⁸⁸ et les questionnements esthétiques de la modernité, la quête d'un langage impersonnel, symboliste, indirect, méta-textuel, qui s'élève depuis l'œuvre mallarméenne et trouve son répondant dans la *défiguration* de la peinture moderne. Cette « disparition » de l'auteur signale trois événements, nous semble-t-il, fondamentaux pour l'œuvre d'art et la pratique godardienne qui trouvent leur ampleur dans les temps actuels : le moi divisé, la démocratie des images et la machine désirante deleuzienne.

3.2.1 Autoportrait : l'égotisme godardien

Commandé par la société Gaumont en 1993, achevé en 1995, *JLG/JLG*, sous-titré *Autoportrait de décembre* pose en exergue la confrontation du cinéaste avec son propre portrait. Dédouplements, reflets du moi, contradictions génèrent un film qui refuse radicalement l'écriture autobiographique mais qui interroge la question de l'altérité dans l'identité, la confrontation du *moi* et des *autres*, selon le principe d'un miroir énigmatique, mais également didactique, tendu au spectateur.

- Contexte(s) : le Moi divisé

L'homme du XXe siècle s'appréhende par une conscience qui s'échappe à elle-même. Depuis Kant jusqu'aux philosophies remettant radicalement en cause l'essentialisme, il y a une fêlure qui s'instaure dans cette entité du *Sujet*, que la philosophie avait pourtant posé comme une conscience souveraine, notamment dans l'énoncé cartésien de sa réassurance par l'entendement, avec le *cogito* qui s'énonce après la mise en doute hyperbolique de toutes nos certitudes, le fameux « Je pense donc je suis ». On peut objecter, comme le fait Antoine Compagnon⁸⁸⁹, que l'intention de l'auteur, comme but cohérent de l'interprétation, ne doit pas être confondue avec l'intention claire et lucide de l'auteur qui

⁸⁸⁸ *Igitur*, conte inachevé de Mallarmé, dont l'édition posthume par Bonniot en 1925 ne présente que les fragments, dessine le portrait d'un Hamlet moderne qui voit progressivement son personnage se fondre dans l'ombre de la Nuit et faire l'expérience de la disparition et du néant : « Et quand je rouvrais les yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d'horreur, le fantôme de l'horreur absorber peu à peu ce qui était de sentiment et de douleur dans la glace » (Stéphane Mallarmé, *Igitur*, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 53). Ce texte scénarise l'expérience de la disparition élocutoire du poète dans « Crise de vers ».

⁸⁸⁹ Cf. la onzième leçon sur « L'illusion de l'intention » du cours de *Théorie de la littérature*, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », d'Antoine Compagnon à l'Université Paris IV Sorbonne, partagé sur le site *Fabula.org*. [En ligne], <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, *consulté le 8 août 2016.

préméditerait son œuvre, aisément mise en cause par la contradiction entre le conscient et l'inconscient. En effet, révéler l'inconscient à l'œuvre dans l'acte de création ne revient pas pour autant à nier l'intention de l'auteur, mais bien plutôt à la révéler par ce qui lui échappe. Cependant, la déconstruction du Moi, comme l'interrogation inquiète sur le fondement de nos perceptions, de nos connaissances et de nos croyances, sont nécessairement attachées à cet ébranlement du Sujet, qui se manifeste comme un affaiblissement de la conscience, comme un moi qui *ne va plus de soi* : l'autre m'échappe comme je m'échappe à moi-même. De fait, la figure de l'auteur perd de son autorité. Le « je » comme le « tu » deviennent un « cela », ou tout du moins, un « il y a », un « ça », qui vient saper les fondements de l'évidence du Sujet. Rappelons que c'est en 1906 que Aloïs Alzheimer commence à poser les premiers symptômes de la maladie qui portera son nom. Jean Clair dans un article intitulé « L'autoportrait au miroir absent » met ainsi en perspective les cas de déficits neurologiques que la médecine commence à étudier, le vertige de l'identification qui s'expose en 1902 dans *La Lettre de Lord Chandos*⁸⁹⁰ écrite par Hugo von Hofmannsthal, expérience fondatrice de la séparation des mots et des choses, de la dépossession du sujet, mais également les œuvres singulières, rencontrant le surréalisme français, de René Magritte ou de Max Ernst⁸⁹¹. Cette mise à l'épreuve de la faillite du *moi* coïncide chronologiquement avec la naissance et l'expansion du cinématographe qui entretient, comme nous l'avons vu chez ses premiers théoriciens, une relation singulière à la rêverie, aux mouvements syncopés d'une imagination – celle du cinéaste comme celle du spectateur – que le cinéma met au jour, que Jean-Luc Godard analyse dans la part d'immatérialité qui constitue la pellicule cinématographique et que Roland Barthes convoque dans « En sortant du cinéma » en 1975 :

Il y a une « situation de cinéma », et cette situation est pré-hypnotique. Suivant une métonymie vraie, le noir de la salle est préfiguré par la « rêverie crépusculaire » (préalable à l'hypnose, au dire de Breuer-Freud) qui précède ce noir et conduit le sujet, de rue en rue, d'affiche en affiche, à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film⁸⁹².

La coïncidence entre le vacillement du Moi, tel qu'il s'étudie dans les prémisses de la médecine mentale et tel qu'il se manifeste dans les bouleversements introduits par la

⁸⁹⁰ Dans cette lettre fictive, datée du 22 août 1603, Philipp Lord Chandos expose à Francis Bacon le mal qu'il connaît et qui lui interdit toute activité littéraire : « Mon cas, en bref, est celui-ci : j'ai complètement perdu la faculté de méditer ou de parler sur n'importe quoi avec cohérence » (Hugo von Hofmannsthal, *Une lettre. Lettre de Lord Chandos* (1902), traduit par J.-C. Schneider, dans *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 42).

⁸⁹¹ Cf. Jean Clair, « L'autoportrait au miroir absent », *Les cahiers de médiologie*, n°15, 2003/1, p. 163-171.

⁸⁹² Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, p. 104.

psychanalyse et la naissance du cinématographe, comme expérience d'une rêverie projetée à l'écran, remettent nécessairement en cause la figure de l'auteur, notamment quand il s'exerce au geste vertigineux de l'autoportrait. Il est intéressant de noter comment Godard a conjugué l'exercice de la citation, du plagiat, du détournement, de la parodie – plusieurs formes de transgressions de la notion d'auteur, qui la réaffirment dans un même mouvement et qui naissent historiquement, et nécessairement dirait Michel Foucault, quand s'élabore l'institution juridique des droits de la propriété intellectuelle – et l'exercice de l'autoportrait – qui est aussi un exercice de la frontière et de la limite du Moi, puisque Godard rappelle que l'autoportrait cinématographique n'est pas et ne peut être une autobiographie.

Le long métrage *JLG/JLG – Autoportrait de décembre*, est explicitement présenté dans son titre même comme un autoportrait du cinéaste : Godard en regrette la déformation du titre en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, qu'il interprète comme la trahison d'un projet qui ne prétend pas offrir une biographie du moi par lui-même, mais une mise en miroir de soi, à la manière du peintre, qui symbolise une des frontières du cinéaste⁸⁹³. Cet autoportrait est l'aboutissement d'une mise en scène de Godard par lui-même tout au long de son cinéma, comme le signale Didier Coureau, qui démontre que l'autoportrait parcourt l'œuvre du cinéaste, à la manière d'un « autoportrait de la pensée⁸⁹⁴ » qui se manifesterait dans la multiplicité d'expression du cinéma, comme art de l'image et du son. La première forme d'apparition de Godard dans son cinéma repose sur des seconds rôles marginaux, à la manière des premières formes d'autoportrait que délivre la peinture, quand le peintre se représentait dans les marges du tableau ou de la fresque. Nous pensons à van Eyck figurant sa silhouette dans le miroir incurvé des *Époux Arnolfini* ou Botticelli observant le spectateur depuis la frange droite de *L'Adoration des mages* pour ne citer que deux occurrences parmi les plus célèbres de ces autoportraits discrets du XVe siècle, animés par la conscience du peintre de déplacer la signature graphique dans la figuration de ses propres traits. Empruntant également ce geste restauré au cinéma par Hitchcock, Godard s'octroie le rôle furtif, à la dérobée, presque une silhouette, de l'assistant fictif de Fritz Lang dans *Le Mépris*, celui d'un délateur dans *À bout de souffle* ou celui d'un homme en gare dans *Le Petit soldat*, et peut-être dans un long plan fixe sur un couple d'amoureux assis sur un banc parisien, filmé dans la nuit d'*Eloge de l'amour*, dont Godard serait, de dos, le témoin indiscret. Ses silhouettes visuelles ont leurs pendants sonores : dans le court métrage *Charlotte et son Jules*, tourné

⁸⁹³ Romain Goupil témoigne de cette héritage de la figure du peintre dans la pratique cinématographique de Godard : « L'approche de Godard sur un film ressemble tout à fait à celle d'un peintre qui accepte l'idée qu'on puisse lui présenter des esquisses, qu'il rectifie, enrichit ou intègre » (Romain Goupil, *op. cit.*, p. 110).

⁸⁹⁴ Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : autoportrait(s) d'un cinéaste », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, [En ligne], <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/382#quotation>, *consulté le 10 août 2016.

sans matériel sonore, c'est Godard qui remplace Jean-Paul Belmondo, alors incorporé dans un régiment de cavalerie en Algérie, en lui prêtant sa voix lors de la postsynchronisation. Godard reproduira cette expérience avec *Vivre sa vie*, lorsque sa voix se substitue à celle de Peter Kassovitz, lisant la nouvelle d'Edgar Poe, *Le Miroir ovale*⁸⁹⁵, et dans *Made in USA* quand il prête sa voix à Richard Politzer. Ce jeu du double, qui travestit la voix d'un autre, trouve également son pendant plus assuré dans les nombreuses voix de narrateur que Godard prend en charge dans ses films (*Bande à part*, *Une femme mariée*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Le Gai savoir*). C'est également la voix de l'auteur qui entre en dialogue avec d'autres voix pour constituer un *texte* choral et dialogique qui s'énonce dans *Histoire(s) du cinéma*, mais également dans les films de montage de Godard où la voix de l'auteur devient commentaire et dans les séries produites pour la télévision, *Six fois deux*, *Tour et détour*, qui reposent sur la forme du dialogue et de l'entretien.

Ces apparitions sonores et visuelles se poursuivent sous différentes formes : celle d'un Godard comédien incarnant des rôles burlesques (tout particulièrement dans le duo comique et politique que forment à l'image Godard-Vladimir Lenin et Gorin-Karl Rosa dans *Vladimir et Rosa*, film allemand réalisé par le Groupe Dziga Vertov, sorti en 1970 sur la chaîne de télévision allemande de Munich Tele-Pool, revendiquant l'outrage à la cour, la satire et la bouffonnerie, comme seules postures révolutionnaires), celle des personnages qui prêtent leur corps et leur voix au cinéaste, comme des autoportraits *in absentia* (Paul Godard dans *Sauve qui peut*, Vicky Vitalis dans *For Ever Mozart*), celle très présente de l'autoportrait du cinéaste en homme à la caméra (*Caméra-Œil*, épisode du film collectif *Loin du Vietnam* en 1967, le prélude de *Numéro deux*, les premiers plans de *JLG/JLG* où l'ombre de Godard filmant son propre portrait photographique se place entre le centre du plan et le spectateur), celles des autres hommes ou femmes à la caméra, alter-ego de Godard (le plan du *Prisonnier* de Bergman où deux visages encadrent le projecteur de film, analysé dans la première partie, qui revient de manière récurrente dans *Histoire(s) du cinéma*, comme un rappel de la dimension doublement mécanique et humaine de la caméra mais aussi du cadre générique dans lequel s'insère ce film-essai, celui de l'art de l'enregistrement qu'est le cinéma) ou encore celle du cinéaste enchaîné à la création, devant la feuille blanche de l'écrivain, qui nous fait partager ces montages intérieurs et imagés par les mots (*Changer d'image* en 1982, *l'Autoportrait de décembre* en 1993) ou tapant à la machine à écrire qui est aussi une machine à monter (*Histoire(s)*, l'ouverture de *Prénom Carmen*).

⁸⁹⁵ Edgar Allan Poe, « Le portait ovale » (1842), trad. par C. Baudelaire (1857), dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, précédées de *Notes nouvelles sur Edgar Poe* par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p. 319-323.

- JLG/JLG. Autoportrait de décembre (1993) : éclats du moi

Nous nous arrêtons dans ce chapitre sur les différents éclats du moi que Godard propose dans cette impossible saisie de soi-même et qui prennent une force singulière dans *JLG/JLG*, sous-titré *Autoportrait de décembre*. Ce long métrage, commandé par la société de production Gaumont au printemps de l'année 1993, assume pleinement les paradoxes de la représentation de soi-même et rejoint une réflexion plus vaste sur l'expérience de la création et du regard, que le cinéaste ramène généralement à une connaissance par la main, comme si nous étions dans un monde sans réflexivité, sans miroir, où nous percevions nos paumes uniquement, qui elles-mêmes nous offriraient le monde en partage. La séquence autour de la machine de montage et de la figure de la monteuse aveugle, évoquée au chapitre précédent, en témoigne. Le cinéma de Godard est une lutte entre l'œil et la main, la vue et le toucher, la caméra et le montage, la *nature optique* et la *nature haptique* de l'appareil cinématographique. Il propose aussi une réflexion intense sur l'expérience concentrationnaire (présente depuis *Une femme mariée* et centrale dans la dimension historique des *Histoire(s)*) comme lieu de disparition de la *persona*, comme moment de corruption des traits de la face de l'homme, comme défiguration que le cinéma a comme devoir de réparer, en redonnant un texte et une image à cette expérience de l'effacement radical du Moi et de l'Autre. C'est cette réflexion éthique et esthétique qu'interroge le cinéma de Godard, notamment par le retour tourmenté de la question de la représentation de la part spirituelle et de la part animale de l'homme. Leur rencontre conflictuelle et violente s'éprouve dans les séquences filmiques de *Hélas pour moi* et *Adieu au langage* qui rejouent la formule latine *aut vultus aut vulva*. Nous avons déjà abordé cette question et nous la poursuivrons dans la troisième partie. Nous la rappelons dans ce vaste questionnement sur l'auteur et sur la notion de sujet, car elle témoigne des difficultés modernes et contemporaines à poser les frontières d'une identité, d'un corps, d'un être et d'une œuvre.

C'est ainsi que l'*Autoportrait de décembre* pose en son seuil l'apparition-disparition de Jean-Luc Godard. Aucun générique, mais cette formule ironique, « les successeurs de Léon Gaumont présentent », inscrite en lettres liées sur la couverture d'un cahier dont les pages vont être dépliées les unes après les autres pour battre la mesure d'un autoportrait qui se refuse explicitement à l'autobiographie⁸⁹⁶, mais qui s'origine pourtant dans l'enfance. « JLG » est inscrit sur première page du cahier et doublé sur deux lignes. « Exercice 174 » : dans une voix volontairement modifiée, grave et essoufflée, Godard numérote cette nouvelle création qui se présente sous la forme de l'essai et de l'expérience – un *projet* auquel s'exerce

⁸⁹⁶ « Autoportrait, pas autobiographie » énonce Godard aux deux tiers du film.

le créateur. La problématique de l'être, de son unité, de la perception de lui-même est posée d'entrée de jeu : les deux JLG s'observent. Au seuil du film, le spectateur découvre la première occurrence d'une photographie de Godard enfant, posée sur une cheminée. Cette photographie est le tirage en négatif d'un portrait de Godard à l'âge de dix ans environ. Ce portrait connaît trois spectateurs. Un canard en peluche, dont le bec est tourné vers la photographie, lui fait pendant. Ce signe ironique issu de l'enfance, qui sera substitué par son modèle *naturel* filmé sur les rives du lac Léman, introduit une dimension presque farcesque à ce premier autoportrait pourtant environné par le deuil. Le déguisement de Godard en Jeannot poursuivra cette ligne relevant du burlesque, qui permet de transcender l'inquiétude du face-à-face avec soi-même. Deuxième spectateur : Godard lui-même en homme à la caméra dont l'ombre s'interpose entre le portrait et le regard de l'ultime spectateur du film, celui de sa projection, auquel Godard indique la direction que sa vision doit emprunter en se plaçant dans son axe.

Nous assistons au face-à-face de deux ombres : celle du créateur derrière l'objectif et celle de l'enfant éduqué au deuil, comme le souligne la voix hors champ de Godard citant *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad qui ouvre à la troisième apparition de Godard, par le biais d'une présence sonore, avec une voix modifiée : « L'espoir lui appartenait, mais voilà, le garçon ignorait que l'important est de savoir à qui il appartenait, lui. Quelles puissances ténébreuses étaient en droit de le réclamer lui⁸⁹⁷. » Godard présente ainsi un portrait *au noir* d'un enfant comme dépossédé de lui-même, déjà condamné à mourir, rongé par le temps. Charles Marlow, le marin narrateur du récit de Conrad, évoque avec cette formule l'étrangeté, la sauvagerie et la fascination qu'exerce Kurtz, le directeur d'un comptoir belge, dont la trace a été perdue. Au seuil de son film, Jean-Luc Godard convoque une œuvre qui fait le récit d'une désinhibition progressive de nos émotions primitives, soulevées par une figure absente qui exerce son pouvoir outre-tombe.

Par ailleurs, le roman *Au cœur des ténèbres* a été l'objet d'un projet d'adaptation d'Orson Welles, manière d'intégrer le cinéaste dans le musée imaginaire « portatif » que propose *JLG/JLG*. En effet, le film fonctionne comme l'extension d'un chapitre des *Histoire(s) du cinéma* et c'est dans l'appartement où travaille Godard que se déclinent les références au cinéma (les dialogues hors champ des *Dernières vacances* réalisé par Roger Leenhardt en 1948 et des *Anges du péché* réalisé par Robert Bresson en 1943, les prénoms

⁸⁹⁷ Voici la traduction proposée par Jean Deubergue de l'extrait d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad dans la collection La Pléiade : « Tout lui appartenait, – mais ce n'était qu'une vétille. L'important était de savoir à qui il appartenait, lui, combien, parmi les puissances des ténèbres, prétendaient qu'il leur appartenait » (dans Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, trad. par J. Deubergue dans *Au cœur des ténèbres et autres écrits*, Paris, Gallimard 2017, p. 694).

des cinéastes aimés inscrits sur les feuilles du cahier qui font office d'intertitres – Roberto, Jacques, Boris, Nicholas –, l'affiche de *L'Avventura* d'Antonioni placée dans la perspective d'un couloir éclairé par une lumière naturelle) et aux auteurs de textes, qu'ils soient poètes, philosophes ou scientifiques (les pages d'*Entre le cristal et la fumée* d'Henri Atlan, le dialogue de *La lettre aux aveugles* de Denis Diderot, les fragments de *De la certitude* de Wittgenstein, la convocation du titre de *l'Être et Temps* de Heidegger, les paragraphes de *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty, les leçons prophétiques de *De la démocratie en Amérique* d'Alexis de Tocqueville, etc.). *Le moi* de Godard présenté dès le premier plan sous de multiples facettes (la photographie, la voix modifiée, l'homme à la caméra) va étendre son *existence* à celui des autres *moi* dans un film qui célèbre le flux qui relie les êtres, le flux-amour, sur lequel nous reviendrons, tant il est central dans une filmographie paradoxale, qui met en scène tout à la fois une distance avec le spectateur et une intimité jamais autant atteinte que dans cet autoportrait.

Godard poursuit hors champ : « D'habitude, cela commence comme cela : il y a la mort qui arrive et puis on se met à porter le deuil. Je ne sais exactement pourquoi mais j'ai fait l'inverse. » Godard, comme le cinéma auquel il s'associe dans ce premier montage en homme à la caméra, observant une reproduction de lui-même, porte le deuil dès sa naissance. Comment introduire la couleur dans le noir et blanc d'une enfance présentée comme une prémonition funèbre ? Cet autoportrait est placé sous le signe de la faute, du remords et du passé, de la négativité, comme le souligne Godard dans la première version du scénario : « Voici donc l'originalité de l'origine de la cinématographie : faire le négatif d'abord⁸⁹⁸. » Et de tendre à la transposition du « Négatif en être (*Sein*)⁸⁹⁹ » répondrait Hegel. Le chant funèbre et le poids du souvenir sont présents au seuil d'un film qui démontre progressivement comment cette culpabilité se sublime en création. La solitude godardienne est ainsi la continuité d'une solitude dont les variations se déclinaient dans les deux Allemagne réunifiées d'*Allemagne 90 neuf zéro*, auxquelles répondent ces deux autres *patries* du moi reconquises dans *JLG/JLG*, « une patrie donnée / puis une patrie conquise... » – par le montage, ajoutons-nous. La maison du cinéaste est visitée, des êtres circulent. Nous imaginons également la présence d'un enfant avec la figure hors champ de la nourrice dans la scène du coucher aux échos proustiens – Godard se représente dans sa chambre lisant des lignes et s'interrogeant sur le monde qui l'environne, comme cette chaise qu'il observe comme une possible fiction, dans un détour presque sémioticien. La chambre et l'heure du coucher viennent réveiller les souvenirs de l'enfance avec une figure maternelle absente.

⁸⁹⁸ Jean-Luc Godard, « JLG/JLG autoportrait de décembre. Scénario 1 », dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 286.

⁸⁹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit* A. Kojève (trad.), *op. cit.*, p. 29.

Le deuil qui parcourt le film trouve son ancrage biographique dans le décès de la sœur de Godard en mars 1993, dont l'ombre plane sur l'ensemble du film et qui a peut-être comme conséquence l'absence d'Anne-Marie Miéville, « remplacée » par une actrice qui vient postuler comme monteuse dans le dernier quart du long métrage – cependant, une voix venue d'un film remployé énonce au creux d'une séquence « Je suis Anne-Marie ». Le deuil fraternel semble produire une zone de présence obscure avec des figures féminines qui traversent le film comme des figures marginales mais nécessaires, qui viennent combler un manque.

Ainsi, après le préambule du tête-à-tête du cinéaste avec lui-même, des seuils s'ouvrent avec un Godard qui s'absente également de son autoportrait pour céder la place à des paysages solitaires d'un territoire intime, miroirs révélés de l'imaginaire et de la mémoire du cinéaste. Les premiers plans tournés dans la maison de Godard indiquent modestement une présence hors champ : une paire de chaussures abîmées, placée ironiquement et humblement dans la marge d'un plan qui filme le sol du salon recouvert d'un tapis, désigne la présence-absence Godard et nous invite à franchir le seuil d'un espace sacré et préservé. De même, les paysages vaudois, privés de présence humaine, déclinent l'éternel retour des saisons au rythme des mois du calendrier révolutionnaire qui font office d'intertitres. Se filmer soi-même impose une révolution qui fasse table rase d'une temporalité commune. Les mois sont inventoriés dans une chronologie inversée : « frimaire », « brumaire », « vendémiaire », « nivôse ». Le cinéaste se défait des mythes qui *originent* le monde dans les calendriers institués et présente au spectateur un *moi* singulier, saisi dans l'instant de la création et non dans le flux d'une écriture biographique. Comme l'indique Godard dans le second scénario du film dont il reprend les mots en voix off dans le film : « il s'agira de paysages d'enfance et d'autrefois sans personne dedans et aussi de paysages plus récents où ont eu lieu les prises de vues⁹⁰⁰. » le montage de *JLG/JLG* est ainsi troué de plans inhumains ou pré-humains qui offrent en contemplation un monde choisi par le cinéaste, sans qu'aucune trace de l'homme n'en vienne interrompre la splendeur : plans fixes ou vastes panoramiques sur la nature vaudoise. A la manière de l'arrière-plan de la Joconde, dont Daniel Arasse souligne le caractère pré-humain, celui d'un paysage qui précéderait la civilisation, Godard travaille la présence et l'absence de l'homme, du personnage, de l'acteur dans son autoportrait.

⁹⁰⁰ Jean-Luc Godard, « JLG/JLG autoportrait de décembre. Scénario 2 », dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, *op. cit.*, p. 287.

Ainsi, Daniel Arasse décrit et interprète l'un des portraits les plus célèbres de la Renaissance, objet de multiples détournements artistiques, reproduit et médiatisé jusqu'à l'outrance, associée au Musée du Louvre comme une marque de fabrique française, la *Joconde* de Léonard de Vinci⁹⁰¹. Son attention va se porter sur le *punctum* de cette œuvre – Arasse procède en effet selon la méthode que Roland Barthes développe dans son essai sur la photographie et s'attarde sur le détail qui éveillera l'étonnement du spectateur heurté par une antithèse ou une incohérence. Il s'agit alors du contraste entre un paysage monstrueux, déserté par l'homme, et le portrait de Lisa del Giocondo, dont l'absence de rampe, réelle ou symbolique, au premier plan du tableau en fait une figure qui introduit une intimité troublante avec son spectateur, que seul le bras, parallèle au bord horizontal du cadre, semble interdire. La trace d'un pont laisse imaginer une présence humaine dans un paysage que Daniel Arasse rapprochera d'une carte de la Toscane, hypothèse cartographique d'une époque immémoriale, que Vinci réalise comme une enquête : comprendre par l'exercice de la pensée et de l'imagination comment le lac Trasimène a pu engendrer dans un temps primitif les marécages du val d'Arno. Ce pont, reflet dans l'arrière-plan du tableau du sourire de la Joconde, permet de contenir et supporter un paysage asymétrique et improbable, tel le cours d'eau que le peintre trace sur la carte de la Toscane pour combler les incohérences de la géographie de cette région au sud d'Arezzo. Daniel Arasse verra dans ce tracé une figuration du temps qui passe, le symbole de la fulgurance de l'instant qui s'incarne dans le mouvement giratoire que peut connaître la figure de Mona Lisa si le spectateur tente de capter son regard en se mouvant dans l'espace offert au spectateur et notamment dans ses marges. Jean-Luc Godard met en œuvre cet événement fantastique qui relie l'être et le non-être, l'inhumain et l'humain, la nature et l'habitat, les plans cosmologiques et la grâce/disgrâce de l'acteur, le portrait de soi au négatif et l'affirmation du moi, dans la prise en compte d'un doute qui menace à tout instant l'identité du cinéma comme celui du Sujet. Il en va de même d'un cinéma que l'on pourrait *a priori* identifier comme reposant sur une construction dialectique mais qui en révèle essentiellement l'irrésolution conflictuelle. *JLG/JLG* est le plus probant exemple d'une réflexion sur la puissance de la Négativité que l'être doit absorber, supporter et contraindre – l'autoportrait d'outre-tombe et les plans désertés par l'homme –, même si le cinéaste tente de maintenir ces plans en se tenant « entre » eux, en allant au bout de sa réflexion sur le choc de la rencontre métaphorique entre deux images contraires (celle de la définition de l'image de Pierre Reverdy que Godard

⁹⁰¹ Cf. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004, p. 31-43.

reprend dans ce film⁹⁰²) et la puissance du coordonnant « et » que Deleuze a longuement commenté dans son analyse du cinéma godardien⁹⁰³.

C'est ainsi que ces premiers plans diffractant le *moi* du cinéaste convoquent la question de la fiction (fiction du *moi*, fiction de la fabrique cinématographique et le souvenir lui-même comme processus fictionnel) et du Négatif : Godard isole plein cadre la photographie de l'enfance et l'associe plus tard dans le film à la négativité qui doit être dialectiquement surmontée et qui est comme arrêtée dans son mouvement. Tout d'abord, la voix de Godard énonce les difficultés du metteur en scène et plus précisément les difficultés du jeu de l'acteur :

procéder
la distribution des rôles
commencer
les répétitions
résoudre
les problèmes de mise en scène
régler soigneusement
les entrées et les sorties
apprendre son rôle
par cœur
travailler
à améliorer
son interprétation
entrer dans la peau
de son personnage⁹⁰⁴

Nous reprenons ici la présentation des « phrases » de *JLG/JLG* dans l'édition papier que Godard propose aux éditions P.O.L. Ces vers libres qui ponctuent les pages blanches isolent les termes comme des segments de plans que l'on peut lire séparément ou selon une cohérence grammaticale volontairement malmenée (le verbe « procéder » est isolé dans une forme d'a-signifiante syntaxique). C'est donc un *processus* qui s'élabore, au centre duquel se loge le « cœur ». En amont, les entrées et les sorties convoquent la puissance du montage, mais également la présence et de l'absence de JLG dans les plans filmés ; en aval, c'est la

⁹⁰² « 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 » L'aphorisme de Pierre Reverdy extrait d'« Essai d'esthétique littéraire » paru dans la revue *Nord-Sud* (n° 4-5, 1917) est repris dans le premier manifeste du surréalisme d'André Breton (*Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31).

⁹⁰³ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, op. cit., p. 234-235.

⁹⁰⁴ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, op. cit., p. 6-7.

question de la sincérité et de l'adéquation à soi-même qui est interrogée. La cinématographie de Godard est celle d'un cinéaste qui lève le masque progressivement, dans un jeu de séduction, entre mensonge et transparence, duplicité et unité. Godard fait de l'obligation de déplaire la condition d'une sincérité, de l'opacité du montage une étape nécessaire à la réflexion : le négatif avant le positif. Dans son *Autoportrait de décembre*, Godard interroge ainsi la possibilité de se connaître soi-même, mais également la puissance impersonnelle et universalisante du cinéma. A la manière du livre X des *Confessions* d'Augustin, qui invitait le lecteur à une ascension au cœur des méandres de la mémoire, cartographiant l'infinie possibilité tout à la fois de l'entendement et de la puissance d'imager, pour approcher au plus près le mystère d'une présence divine qui ne se présente à nous qu'à travers des voiles successifs, comme une intuition que l'on ne peut affronter⁹⁰⁵, Godard nous fait participer à l'étrange expérience qui consiste à se regarder soi-même comme un autre, avec une zone obscure, celle de cet enfant, dont la photographie reprise dans *Histoire(s)*, repose sur une ressemblance avec celle, célèbre, dite de « l'enfant juif de Varsovie », prise par les S.S. lors de la répression de l'insurrection juive qui se déroula du 19 avril au 16 mai 1943, comme le souligne justement Georges Didi-Huberman. Godard observe depuis le passé et la tombe cette tentative au présent de saisie de *soi* qui participe de l'élan créateur.

Plusieurs séquences nous invitent à cette traversée d'un *moi* invisible autour du motif central du film, celui de l'aveugle. La finalité de cette enquête spirituelle et immatérielle est d'assurer un socle stable au *moi* insaisissable. Un fragment séquentiel se déroule autour de la lecture d'un extrait du fragment 125 du livre de Ludwig Wittgenstein, *De la certitude* : « Si un aveugle me demandait as-tu deux mains, ce n'est pas en regardant que je m'en assurerais. [Oui], je ne sais pas pourquoi j'irais faire confiance à mes yeux si j'en étais à douter. [Oui], pourquoi ne serait-ce pas mes yeux que j'irais vérifier en regardant si je vois mes deux mains⁹⁰⁶. » La mise en doute de nos perceptions s'étend au corps, mais également aux objets : le plan d'une chaise est soumis aux interrogations qui sous-tendent la citation par Godard d'un passage de roman de science-fiction, *La Maison éternelle*, d'A. E. van Vogt, qui puise son inspiration dans la sémantique générale proposée par Alfred Korzybski et interroge l'identification entre le mot et la chose sous l'angle du non-sens et de la tyrannie du monde. Interrogeant la chaise de sa chambre, la représentant par une caméra subjective

⁹⁰⁵ Cf. le livre X des *Confessions* d'Augustin, intitulé « Temps présent, mémoire et désir » (Augustin d'Hippone, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993, trad. par A. D'Andilly et O. Barenne, p. 331-403).

⁹⁰⁶ Dans la traduction proposée par Danièle Moyal-Sharrock, le texte de Ludwig Wittgenstein est le suivant : « Si un aveugle me demandait : « As-tu deux mains ? », je ne m'en assurerais pas en regardant. Si je devais avoir un doute quelconque, pourquoi ferais-je confiance à mes yeux ? Car ne devrais-je pas alors faire vérifier mes yeux pour savoir si je vois mains ? » (Ludwig Wittgenstein, Fragment 125, dans *De la certitude*, trad. par D. Moyal-Sharrock, Paris, Gallimard, 2006, p. 48).

et énonçant sa « structure d'une complexité inconcevable », Godard tend un miroir inquiet à l'assurance ironique de la célèbre installation de l'artiste Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, qui présente le concept de chaise dans une triple représentation du signe, du signifié et de sa signification. Ainsi, interroger ses propres perceptions aboutit à une réflexion sur le langage, comme *medium* symbolique et collectif de représentation du monde. Comme nous le verrons dans la suite de notre propos, la sur-présence de Brice Parain dans le jeu citationnel d'*Autoportrait de décembre* permet à Godard de poursuivre une réflexion sur la langue et sa prétendue transparence et interroge ainsi la présence de l'être par les mots qu'il habite. Une singularité toutefois dans la démarche godardienne : Brice Parain est cité à travers la lecture qu'en propose Jean-Paul Sartre, qui analyse dans le chapitre « Aller et retour » de *Situation I* le texte *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* publié en 1942. Sartre évoque l'inquiétude de Parain sur l'adéquation précaire entre les mots, les choses et l'être même qui s'exprime. Il conclut sur une fausse issue à ce doute généralisé, celle du pour-Autrui, l'autre qui vient par son regard créer une scission entre *moi* et *moi-même*, tout en me confortant dans mon *être-là*⁹⁰⁷. L'Autre de Brice Parain est Dieu, celui de Sartre relève de l'obstacle essentiel que forme *autrui*, celui de Godard est incarné par le Spectateur.

Ainsi, *JLG/JLG* propose des *regards caméra* du cinéaste lui-même, engageant un dialogue souterrain avec celui qui reçoit son film. Ce regard dirigé à l'attention du spectateur intervient notamment dans une scène à la fois sérieuse et burlesque : le regard-caméra y devient l'équivalent des apartés de comédie, qui engagent une complicité par le rire entre le spectateur et un personnage qui suscite son empathie. Ce dernier se fait l'intermédiaire entre la situation scénique et nous-mêmes et autorise de lever, le temps du rire, l'illusion du spectacle. De même, Godard se tient sur une frontière, celle de la France et de la Suisse, celle de la fiction et du réel, celle de la caméra qui suscite un va-et-vient entre le spectacle, le cinéaste et le spectateur. Arrêtons-nous sur cette séquence au milieu du film: Godard marche sur la grève, le lac Léman l'encerclant. Il se dirige vers le spectateur par une marche circulaire et indirecte, accentué par la fixité d'un plan d'ensemble : Godard se tient à hauteur du point de fuite, au centre du cadre dont le premier plan n'est atteint que par le contournement obsédant d'un obstacle invisible. Comment se dévoiler progressivement au spectateur qui attend Godard ? Disparaissant hors champ, réapparaissant dans le champ, Godard accède progressivement au premier plan. Alors filmé en plan rapproché, le cinéaste occupe toute la partie gauche du cadre. Après que l'une des pages du cahier a annoncé son entrée avec le diminutif « Jeannot » à l'écran, Godard note sur un calepin et récite à haute

⁹⁰⁷ Cf. Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », À propos de *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* (1942) de Brice Parain, dans *Situations*, t.1, *Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 175-225.

voix les mots de la préface de la *Phénoménologie de l'Esprit* en s'inspirant de la traduction d'Alexandre Kojève dans son *Introduction à la lecture de Hegel* : « L'esprit n'est cette puissance que dans la mesure où il contemple le négatif en face⁹⁰⁸ ». Ce passage suit l'évocation du « cercle⁹⁰⁹ » que produit l'entendement et dont le mouvement de Godard mime la figure devant la caméra. Il regarde alors directement la caméra : le dernier obstacle est levé par l'injonction hégélienne. L'index pointé vers le spectateur assimilé à la puissance du négatif lève immédiatement l'ambiguïté, Godard nous indique une autre direction, l'arrière-plan : « the Kingdom of France ! ». L'index revient vers nous. Dans de ce jeu avec le spectateur, Godard rappelle son statut d'exilé, tout en plaçant ponctuellement le spectateur lui-même dans un exil similaire, et emprunte la langue anglaise pour désigner une patrie lointaine mais familière. Godard reprend ses notes et énonce la suite du texte de Hegel : « et séjourne⁹¹⁰ ».

C'est alors la voix d'Eddie Constantine qui s'entrelace aux mots récités par Godard. Il s'agit alors de la reprise de la fin d'*Hespérus* de Jean Paul Richter, roman de la variation des identités d'un héros en quête de ses origines, composé des digressions de l'auteur qui environnent cette quête, la commentent et la déploient dans une construction volontairement fragmentaire. Eddie Constantine en récitait les mêmes mots sur la frontière fluviale qui le menait à Berlin Ouest dans *Allemagne 90 neuf zéro*. Godard remploie son propre film dans un montage sonore qui fait dialoguer l'écrivain et le philosophe allemands : « Ma patrie⁹¹¹ – et séjourne auprès de lui⁹¹² – C'est ainsi que je t'ai imaginé depuis longtemps, pays heureux, magique, éblouissant [...] ... Ô Terre aimée ! où donc es-tu⁹¹³ ? » Ce sont donc les frontières, celles qui séparent et attachent tout à la fois la France et la Suisse, l'ancien Berlin-Est et l'ancien Berlin-Ouest, le film et le spectateur, Godard et son autre moi – Eddie Constantine –, la dialectique hégélienne et le romantisme de Jean Paul qui sont convoquées dans cette adresse aux *happy few*, les rares spectateurs, ces « 10 000 personnes », dont Godard « se

⁹⁰⁸ Passage de la Préface de *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel traduit par Alexandre Kojève (*Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 541). Alexandre Kojève se réfère à la pagination de *La Phénoménologie de l'Esprit* traduite par Jean Hyppolite (G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, Paris, Aubier, 1941, p. 29) et en reformule la traduction : « L'Esprit n'est cette puissance que dans la mesure où il contemple le Négatif bien-en-face (ins Angesicht schaut). »

⁹⁰⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit* cité et traduit dans Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, op. cit., p. 541 : « [et] séjourne (*verweilt*) auprès de lui. »

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 540.

⁹¹¹ Jean Paul Richter, *Hespérus* ou *Quarante-cinq jours de la poste au chien. Biographie*, traduit par A. Béguin, Paris, Léo Sheer, 2007, p. 496.

⁹¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, cité et traduit dans Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, op. cit., p. 541.

⁹¹³ Jean Paul Richter, op. cit., p. 496.

satisferait si elles aimaient vraiment son travail⁹¹⁴ ». Ces autres *moi* convoqués dans une symphonie qui interroge l'identité, celle de Godard cinéaste suisse et français, cinéaste de la solitude et cinéaste médiatique, cinéaste sans spectateur, mais comblé d'admirateurs, participe de la réassurance du sujet dans les liens qui se tissent avec autrui, cet autre qui permet également de compléter l'incomplétude de tout être dans le cinéma de Godard.

La mise en doute de nos perceptions et de la saisie de nous-mêmes se poursuit autour de la figure de la monteuse aveugle, dont nous avons analysé la scène en conclusion du précédent chapitre. Godard propose une démonstration de la puissance de la pensée comme étape nécessaire à la maîtrise du montage. Ainsi la réflexion de Godard s'ancre-t-elle autour de deux citations de la *Lettre sur les aveugles* de Denis Diderot. La première est énoncée dans les premières séquences du film, à la suite de la citation de Wittgenstein :

Elle disait qu'il n'y avait que les qualités du cœur et de l'esprit qui fussent à redouter pour elle. C'était encore un des avantages de la privation de la vue, surtout pour les femmes. Jamais, disait-elle, un bel homme ne me fera tourner la tête. Et elle ajoutait, le géomètre passe presque toute sa vie les yeux fermés⁹¹⁵.

Lors de la séquence autour de la monteuse aveugle, aux deux tiers du film environ, Godard interroge cette dernière en poursuivant un dialogue qui interroge alors la puissance de la géométrie, forme élevée et spirituelle de l'imagination, quand le regard se détache des perceptions pour contempler la puissance d'imager, hors la perception immédiate du monde sensible :

Je lui disais un jour : "mademoiselle, figurez-vous un cube. – Je le vois. – Imaginez au centre du cube un point. – C'est fait. – De ce point tirez des lignes droites aux angles ; eh bien, vous avez divisé le cube... – ...en six pyramides égales, ayant chacune les mêmes faces, la base du cube et la moitié de sa hauteur. – Cela est vrai, mais où voyez-vous cela ? – Dans ma tête, comme vous"⁹¹⁶.

Après cette mise en œuvre de la maïeutique socratique, s'ouvre la scène de montage, où la jeune aveugle se réassure de son existence et de celle d'autrui par la palpation des mains, sous la dictée de Merleau-Ponty. Cette réassurance du *moi* repose certes sur l'art du toucher, mais essentiellement sur une vision qui déborde la perception, qui géométrise le monde, qui procède ainsi par imagination, qui se nourrit de l'invisible et de l'*invu*. Godard aboutit à un

⁹¹⁴ Rob Tregenza, « Godard comme caméra », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents, op. cit.*, p. 380.

⁹¹⁵ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Gallimard, 1951, p. 108.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

faux *cogito cartésien* : c'est dans le collage des images, à l'ombre de la puissance de la pensée, que je m'incarne en tant qu'être cinématographique.

C'est ainsi que le cinéaste s'expose de différentes manières, offrant une démultiplication des points de vue qui permettront au spectateur d'opérer son propre montage : le regard mélancolique posé sur une image du passé en ouverture du film, les plans dont Godard s'absente, ceux où il se présente au travail (nous y reviendrons), ceux où il est évoqué à la troisième personne (toute la séquence avec les contrôleurs de cinéma se fait en présence de Godard et chacun lui prête des mots et des pensées comme s'il était absent), ceux où il affronte le dédoublement, et ceux où il tend à une forme d'impersonnalité universelle, rejoignant dans une chair commune les autres *moi*.

Dans le dénouement du film, à la suite de la scène autour de la monteuse aveugle, Godard affronte l'autoportrait et sa dimension infinie que rappelle Merleau-Ponty quand il décrit la vision plurielle et polyscopique que nous avons de nous-même :

Je peux bien voir mes yeux dans une glace à trois faces, mais ce sont les yeux de quelqu'un qui observe, et c'est à peine si je peux surprendre mon regard vivant quand une glace dans la rue me renvoie inopinément mon image. Mon corps dans la glace ne cesse pas de suivre mes intentions comme leur ombre et si l'observation consiste à faire varier le point de vue en maintenant fixe l'objet, il se dérobe à l'observation et se donne comme un simulacre de mon corps tactile puisqu'il en mime les initiatives au lieu de leur répondre par un déroulement libre de perspectives. Mon corps visuel est bien objet dans les parties éloignées de ma tête, mais à mesure qu'on approche des yeux, il se sépare des objets, il ménage au milieu d'eux un quasi-espace où ils n'ont pas d'accès, et quand je veux combler ce vide en recourant à l'image du miroir, elle me renvoie encore à un original du corps qui n'est pas là-bas, parmi les choses, mais de mon côté, en-deçà de toute vision⁹¹⁷.

Surprendre mon propre regard est impossible, quels que soient les reflets qui intercèdent en faveur de mon désir d'appréhension de moi-même. De même, le corps en tant qu'objet séparé de ceux qui me sont extérieurs, qui s'offrent certes à mon regard, mais ne me constituent pas, est inobservable. Cependant, une possibilité est ici affirmée, celle d'entrevoir mon corps comme un objet distant, dans la marge qui s'instaure entre ce corps et moi-même dans l'exercice du miroir placé au plus près de moi-même. Cependant, cette appréhension de mon corps passe par une nécessaire dépossession et repose sur une illusion.

⁹¹⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 120-121.

- « *J'ai dit que j'aime* » : *théorème de l'inter-dit et autoportrait*

C'est à cet exercice que Godard se prête à l'ombre de la pensée de Merleau-Ponty et dans un syncrétisme de références philosophiques et littéraires qui font se rejoindre la phénoménologie merleau-pontienne, l'existentialisme de Sartre⁹¹⁸, la pensée du langage selon Brice Parain et un texte exogène, un roman de science-fiction, de l'auteur largement cité par Godard ces vingt dernières années, A. E. van Vogt, dont l'imaginaire entre sciences exactes, sémantique générale, politique et irréel, ne peut que séduire le cinéaste. La séquence de *JLG/JLG* autour du motif du *miroir* (le miroir est ici le moniteur vidéo d'une caméra) propose une expérience de l'œil qui se construit sur des citations qui en sont la glose digressive. Les extraits du commentaire sartrien de la pensée du langage forgée par Brice Parain interrogent cette non-saisie de soi-même qui est également une ouverture aux autres (dans la lignée de la conclusion du projet de film *Moi Je*) :

Lorsqu'on s'exprime, on dit toujours plus qu'on ne veut, puisqu'on croit exprimer l'individuel et qu'on dit l'universel : « J'ai faim. — C'est moi qui dis : j'ai faim ; mais ce n'est pas moi que l'on entend. J'ai disparu entre ces deux moments de ma parole. Aussitôt que je l'ai prononcée, il ne reste plus de moi que l'homme qui a faim, et cet homme appartient à tous [...] »

[...] *Où habitez-vous ? [Je suis « situé » dans le langage]* dans le langage, je ne peux pas me taire ; en parlant, je me jette dans cet ordre inconnu, étranger, et j'en deviens soudain responsable ; il faut que je *devienne*⁹¹⁹ universel. Réaliser avec humilité, avec précaution, au moyen de ma propre chair, l'universalité où je me suis jeté d'abord à l'étourdie, voilà mon unique possibilité, voilà l'unique commandement⁹²⁰.

Ces deux paragraphes, l'un citant Brice Parain, l'autre citant le commentaire de Sartre sur cette même citation, introduisent une séquence qui joue de nombreux dédoublements. La bande-son se poursuit sur un jeu d'entrelacs de citations du texte de Sartre et d'un dialogue du roman de science-fiction, *Ténèbres sur Diamondia*, de l'auteur britannique A. E. van Vogt, écrit en 1972. Voici le dialogue *abymé* que nous présente Godard et dont il accentue le caractère polyphonique par la surimpression de sa propre voix provenant de deux sources sonores différentes – la loi de la stéréo énoncée dans ce film avec la figure de l'hexagramme mystique trouve une illustration dans cette polyphonie de voix godardiennes :

⁹¹⁸ Jean-Paul Sartre est présenté comme l'une des sources d'inspiration du film dans le second scénario : « En souvenir de l'auteur de *La Nausée* » (Jean-Luc Godard, « JLG/JLG autoportrait de décembre. Scénario 2 », *op. cit.*, p. 288).

⁹¹⁹ L'auteur souligne.

⁹²⁰ Jean-Paul Sartre, « Aller et retour. Sur Brice Parain », *op. cit.*, p. 208. Les modifications de Godard sont signalées par des italiques. Entre crochets et en italique est signalé un passage supprimé par Godard.

- Qu’avez-vous perdu ?
- Qu’est-ce que cette obscurité ?
- Demandez plutôt : qu’est-ce qu’un gouvernement ?
- *J’ai dit que j’aime.*
- C’est un ensemble de personnes qui gouvernent.
- *A présent il faut que je me sacrifie pour le mot d’amour prenne sens.*
- Non, fit-il avec un pâle sourire un gouvernement est votre accord de vous laisser gouverner.
- Mais c’est ridicule ! Cela voudrait dire qu’il n’y a rien là-haut *au terme de cette longue entreprise*
- Vraiment rien.
- *Il m’arrivera d’être celui qui aime, c’est-à-dire de mériter enfin le nom que je m’étais donné.*
- C’est ça, l’obscurité précisément⁹²¹.

L’amour apparaît comme l’issue à l’obscurité. Le passage sera repris dans son intégralité en conclusion du film avec le redoublement de la formule « j’ai dit que j’aime » :

j’ai dit que j’aime
j’ai dit que j’aime
voilà la promesse
à présent
il faut que je me sacrifie
pour que par moi
le mot d’amour
prenne sens
pour qu’il y ait de l’amour
sur terre
en récompense
au terme
de cette longue entreprise
il m’arrivera d’être
celui qui aime
c’est-à-dire de mériter
enfin
le nom
que je m’étais donné⁹²²

⁹²¹ Les passages en italiques sont extraits du texte de Jean-Paul Sartre sur Brice Parain (Jean-Paul Sartre, « Aller et retour. Sur Brice Parain », *op. cit.*, p. 208). Les passages en police normale sont extraits du roman de science-fiction de A. E. van Vogt, *Ténèbres sur Diamondia*, trad. par F.-M. Watkins, Paris, J’ai lu, 1974, p. 182).

⁹²² Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », *op. cit.*, p. 208. Nous reprenons la présentation par Godard des « phrases » de JLG/JLG aux éditions P.O.L (Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, *op. cit.*, p. 74).

Godard ajoute :

un homme
rien qu'un homme
et qui n'en vaut aucun
mais
qu'aucuns ne valent⁹²³

Ce jeu citationnel autour de Brice Parain et de l'expérience de ce qui m'échappe dans le processus de la parole coïncide à l'image avec trois séquences en clair-obscur, séparées par des plans fixes sur la nature enneigée de la région vaudoise. Autour de la formule « j'ai dit que j'aime », Godard développe ce que l'on pourrait nommer un théorème de « l'interdit » en trois fragments séquentiels qui forment le pendant visuel du montage citationnel de la voix hors champ de Godard.

(1) Tout d'abord Godard écrit sur un papier de *Sonimage* quelques lignes à la lueur précaire d'une allumette qui s'éteint : « Combien de fois a-t-il dû rallumer la bougie pour entrevoir avant Einstein... » Le plan se referme comme en iris sur l'allumette dont la flamme s'épuise et introduit l'obscurité. Cette phrase énigmatique, inscrite sur le papier par la main de Godard, est une autocitation du cinéaste. A la demande du *Nouvel Observateur*, paraît le 6 janvier 1984 un texte de Godard, alors en plein tournage de *Je vous salue, Marie*, sur *Le Nouveau-né* de Georges de La Tour. Nous retrouvons dans ce texte l'interrogation partiellement citée dans *l'Autoportrait de décembre* : « Combien de fois a-t-il dû rallumer la bougie pour entrevoir avant Einstein que l'univers est courbe comme le ventre de toutes les mères⁹²⁴ ? » Dans sa célébration du tableau Georges de La Tour, Godard se place du point de vue du bœuf et de l'âne, hors champ, près du peintre : « Il y avait l'âne et le bœuf avec lui. Mais on ne les voit pas car il s'est mis de leur côté pour ne pas déranger⁹²⁵. » Godard évoque alors la scène qui précède celle du tableau, la Nativité, qu'il narre depuis les marges d'une œuvre qui n'est pas faite, mais qui précède en imagination le geste de La Tour : « Il voit les genoux forts et généreux qui s'écartent pour adoucir la chute de l'enfant. Il entend la nuit qui reflue dans ce trou noir que les physiciens et les astronomes ne décriront que dans bien des siècles⁹²⁶. » Mystère de la naissance, mystère de la parole, mystère de l'invisible : Godard imagine ce qui serait « *inter-dit* » entre Marie et Madeleine et renoue le dialogue sur

⁹²³ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases, op. cit.*, p. 79.

⁹²⁴ Jean-Luc Godard, « Vu par le bœuf et l'âne », *Le Nouvel Observateur*, 6 janvier 1984, p. 16., dans Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, op. cit., p. 588-589.

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Ibid.*

le corps de la Vierge, comme source première (« Ceci est mon corps. Ci-gît la source »), figure de l'origine. Le peintre La Tour est alors présenté comme le premier cinéaste muet – si ce n'est le cinéaste qui est le dernier peintre : « Il peint. Il fait de ce cinéma muet que les fabricants d'armes et constructeurs de texte feront tous (*sic*) pour que ça se taise enfin, et le son et l'âme des peuples ou du simple citoyen avec⁹²⁷ ». Godard analyse ainsi le mystère de cette parole qui précède les textes et qui s'élève d'une image pensée et pensante, révolutionnaire, qui donne la parole à ceux qui en sont privés – c'est ainsi que l'interrogation sur le *gouvernement*, introduite au cœur du texte de Parain, comme forme politique de subjectivation des individus, peut être comprise.

(2) Dans un second temps, le montage de la séquence de l'*Autoportrait de décembre* découvre au spectateur, après un plan hivernal, une autre image en clair-obscur qui vient compléter le texte écrit à la main et achever cette convocation du tableau de La Tour. Au premier plan, nous tournant le dos, Godard observe avec une nouvelle allumette non plus le texte qu'il écrit ou écrivait, mais la reproduction elle-même du *Nouveau-né* peint par Georges de La Tour en 1648, comme engendrée par cette autocitation, dans le flux d'une *recherche* qui fait la cohérence de l'œuvre de Godard, ressassant et répétant les mêmes images, tout en les associant à de nouvelles figures, dans une valse ininterrompue. L'article du *Nouvel observateur* commençait par le dialogue *inter-dit* de Madeleine et Marie :

Est-ce que tu as froid ? – Il s'agit bien de cela. – Il s'agit d'autre chose ? – Non, il s'agit bien de cela. – Mais pourquoi ce grand silence, Marie ? – Je le découvre, Madeleine. – De quoi parles-tu ? – De celui qui parle et moi qui l'exprime. – De toi ? Hors de toi ? – de moi qui reçois cette naissance. – Tu reçois, tu ne donnes pas ? – Si j'ai donné mon corps à voir. – Je ne vois pas, Marie. – Madeleine, tu ne vois pas que ceci est mon corps⁹²⁸ ?

Ce dialogue semble déjà être une méditation sur la citation de Brice Parain – le *moi* exprimant la sensation du froid, découvrant l'ambivalence du langage qui me dépossède en partie de moi-même lorsque j'engage une parole. Ou est-ce l'inverse ? Le texte de Parain engendré par le tableau de La Tour ? Remployant les figures et les mots du passé pour les placer en perspective d'autres métaphores, le montage godardien place en exergue une méditation sur le mystère de l'être et de la parole, de « cette âme [qui] avait trébuché sur le corps », comme l'énonce Godard à un autre moment du film. Le montage séquentiel de ces plans prend comme motif principal celui de la flamme. Celle qui jaillit faiblement de

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ Jean-Luc Godard, « Vu par le bœuf et l'âne », *op. cit.*, p. 588.

l'allumette tendue par Godard, comme « la pauvre lumière⁹²⁹ » de La Tour, se dédouble sur la surface miroitante du verre qui protège l'œuvre reproduite, à la manière de La *Madeleine pénitente* (1625-1650) de La Tour, dite Madeleine Wrightsman, conservée à New-York, qui contemple une flamme redoublée dans le miroir métaphysique. La flamme cachée par la main de Madeleine, inaccessible à l'œil du spectateur de l'œuvre picturale, est révélée par le geste de Godard : Godard contourne l'obstacle de la main et révèle la lumière divine. Nous sommes entre Marie et Madeleine, en plein *inter-dit*. Après un second plan enneigé, Godard présente doublement le geste qu'il vient de présenter plein cadre. Un moniteur vidéo reproduit sa main éclairant le tableau de La Tour : nous revoyons Godard éclairer faiblement le tableau, dans un exercice de reproduction démultiplié. Dans cette méditation sur le mystère de la parole et la puissance de la lumière, Godard nous introduit dans le vertige de remploi d'images et d'un montage qu'il élabore sous les yeux du spectateur qui, tels le bœuf et l'âne, accompagne le regard du créateur, se loge au plus près de lui.

(3) Troisième plan d'un paysage vaudois enneigé, et retour dans ce qui est désormais l'atelier de l'artiste : le tableau de la Nativité a disparu, c'est Godard lui-même qui s'observe sur le moniteur qui fait office de miroir. Allumant un cigare, le visage au plus près de la caméra, Godard se présente à nous comme un être qui tente de s'observer au plus près du « miroir » que propose le moniteur de la caméra, répétant l'expérience merleau-pontienne. Comme dans un miroir de sorcière, miroir incurvé, Godard nous apparaît le visage déformé, grotesque, tel l'*Autoportrait au miroir convexe* ((1524-1525) du Parmesan dont la déformation rappelle l'impossible assignation d'une identité : cet autoportrait à la caméra est centré sur la flamme qui allume le cigare, embrase l'écran avant de nous plonger dans l'obscurité (cf. Photogramme 4). L'autoportrait de Godard prend ici le motif de la lumière, de la naissance et de la parole qui se loge dans l'invisible et l'indicible. C'est également à un exercice de montage dont la flamme est le motif structurant que Godard invite le spectateur. Rappelons-nous que l'une des interprétations possibles du célèbre miroir convexe de van Eyck est celle du spectateur se tenant au côté du peintre dans le miroir omniscient, qui fait office d'autoportrait, mais également d'introduction à la réflexivité infinie de la peinture. Le Parmesan dans son autoportrait travaillé par l'anamorphose met en évidence la main du peintre qui occupe tout le premier plan incurvé, main monstrueuse, mais également éloge virtuose de l'outil premier du peintre. Le miroir ou le moniteur vidéo, sa

⁹²⁹ *Ibid.*

version contemporaine, autorise ainsi des images qui réfléchissent le mystère de leur apparition dans un jeu d'anamorphose⁹³⁰.

JLG/JLG est donc une invitation de Godard à l'adresse du spectateur : plusieurs scènes sont formées comme des moments de direction du regard de celui qui reçoit l'image, des séquences de pédagogie de la vision, où le cinéaste nous autorise à observer le processus de création et notamment le processus du montage. Cet autoportrait nous présente le paratexte en images de la création d'une œuvre singulière contemporaine au tournage de *L'Autoportrait de décembre : Je vous salue Sarajevo*, très court métrage réalisé au début de l'année 1993. Ce métrage commenté dans *Autoportrait de décembre* interroge cette autre question qui repose sur la disparition de l'auteur dans une voix devenue impersonnelle et universelle : celle qui échappe au *gouvernement*, comme le signale la citation du roman de science-fiction, et qui s'adonne à l'acte d'aimer. Nous rappellerons dans la troisième partie cette séquence de démonstration de l'acte créatif, nœud central de *JLG/JLG*, établissant une relation étroite entre poétique cinématographique, engagement politique et transgression du cinéma.

3.2.2 Démocratie des images et partage du sensible : *JLG/JLG - Autoportrait de décembre* (1993) et *Je vous salue Sarajevo* (1993)

Le deuxième événement qui participe de l'élévation de l'œuvre aux dépens de l'auteur est celui du régime d'images en partage, que Jacques Rancière, dans *Politique de la littérature*, voit se déployer dans l'œuvre littéraire, qui éprouve au XIX^e siècle son entrée dans un régime de *liberté*, celui de la lettre errante, qui est aussi une écriture de l'*écart critique* et de la promotion d'un « nous » jusqu'alors inaudible qui vient interrompre « l'ordre naturel de la domination (...) par l'institution d'une part des sans-part⁹³¹. » Ainsi, la neutralité de l'écriture du « rien » flaubertien ou l'herméneutique balzacienne expérimentent, nous dit Rancière, selon des angles problématiques différents, l'ambition égalitaire tapie dans la société, dans un en-dehors de l'espace du débat politique et dans une forme de disparition de l'auteur au profit de la naissance du lecteur, cet autre anonyme qui accueille l'œuvre et en achève le régime d'œuvre ouverte, tout particulièrement avec le roman au XIX^{ème} siècle qui témoigne de la démocratisation de l'expérience littéraire, même lorsqu'il combat l'*indifférence* démocratique.

⁹³⁰ Lors du 71^e Festival de Cannes, Godard propose une conférence de presse avec comme support un iPhone. Godard plaçant son visage au plus près de l'appareil produit une anamorphose similaire et se présente ainsi à Cannes dans une volontaire indirection de la voix et des traits de son visage.

⁹³¹ Jacques Rancière, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 31.

La lecture de Rancière renforce l'idée que nous avons déjà évoquée, celle d'un Flaubert auteur paradoxal du tournant de la modernité, qui tient ensemble la promotion des vies indifférentes et le rejet de l'indifférenciation démocratique, et tend un miroir singulier à l'œuvre godardienne et ses propres contradictions. Godard offre différentes places à celui qui reçoit l'œuvre, au lecteur qu'est également l'écrivain, au spectateur qu'est aussi le cinéaste, la première est celle du devoir de se saisir des œuvres *disponibles*, dans une légitimité pleine et entière de la citation, proche du plagiat, comme revendication de la participation des œuvres à la langue commune. Cette position dépasse la question de l'auteur comme figure juridique, pour en faire une figure de l'expérience de la variation du réel, du déchiffrement des paroles muettes et de l'hétérogénéité, mais aussi une figure du don et de la mise en partage de ses œuvres. Rancière rappelle comment le processus politique de l'œuvre d'art, du roman comme du film, suppose de faire place à l'impensé. Dans une perspective assez similaire, il s'agit pour Godard de produire un cinéma qui entre en lutte avec le territoire de l'information, qui s'approprie une démarche documentaire et qui donne une visibilité à l'image invisible. A la manière de Langlois qui donnait à voir des films non vus, Godard rend aux images non vues leur statut de document et célèbre leurs « auteurs » : non pas le photographe, mais le sujet photographié ou filmé. Le cinéma selon Godard aurait comme mission suprême d'investir le champ de l'information. Le cinéaste fait « de sa caméra l'outil qui, dans sa main, inscrit du sens et de l'événement dans le champ de la communauté⁹³² ». Les traces mémorielles, les traces matérielles, les récits intimes reviennent alors au cinéma qui propose de les communiquer, contre ou sous les autres régimes de communication qui ont dévoyé l'œuvre d'art, comme le souligne Marie-José Mondzain au sujet des *Histoire(s)*, « manifeste qui présente le geste cinématographique comme un art manuel au service d'un faire mouvoir, mouvoir la pensée dans un rapport énigmatique avec l'invisible rampant impérieusement avec toutes les industries du faire voir et du tout montrer, servantes fort communicantes de toutes les occultations⁹³³ ». L'enjeu réside dans la poursuite sur le long terme de l'expérience éprouvante de l'information et de la communication. « N'a-t-on pas constaté que les gens revenaient muets des champs de bataille⁹³⁴ ? ». Au cinéaste de dire cette expérience incommunicable. Ce sera l'un des enjeux du diptyque yougoslave, *For Ever Mozart* et *Notre Musique*, que nous analyserons dans la troisième partie.

⁹³² Marie-José Mondzain, « Histoire et passion », *op. cit.*, p. 94.

⁹³³ *Ibid.*, p. 97.

⁹³⁴ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* (1933), dans *Œuvres*, t. 2, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 1933, p. 365.

- *Retour sur le cinéma militant de Godard*

Donner la parole aux présences muettes, donner à voir l'invisible, « observer une grande mutation comme celle que subit aujourd'hui notre civilisation » et « [s']interroger sur les moyens de rendre compte de cette mutation », comme le rappelle Godard dans un long entretien avec le *Nouvel Observateur* en octobre 1966 où il évoque la préparation du long métrage *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : voici les objectifs que se propose Godard dès la fin des années 1960. La figure du cinéaste se forge en rivalité avec celle du journaliste, souhaitant rencontrer le terrain de l'information et de la télévision :

C'est pourquoi je suis tellement attiré par la télévision. C'est une expression parmi les plus intéressantes de la vie moderne. Un journal télévisé qui serait fait de documents soignés, ce serait extraordinaire. Ce qui le serait davantage encore ce serait de charger les directeurs de journaux de faire chacun à leur tour les journaux télévisés. Il y aurait deux heures faites par « France-Soir », et chaque jeudi trois heures du « Nouvel Observateur ». Ce serait formidable. Mais la télévision est, en France, une arme du Pouvoir, comme elle est aux États-Unis une arme des puissances d'argent. Alors, il faut bien se rabattre sur le cinéma, et faire l'impossible pour remplacer d'une manière quelconque le Journal télévisé et les Actualités françaises⁹³⁵.

Se noue dans cette déclaration un des aspects les plus singuliers et les plus novateurs du cinéma de Godard et de la relation qu'il entretient avec son fossyeur, si l'on en croit ses propos plus récents, ceux mêmes du discours allemand : la télévision, comme le lieu contemporain de l'information et de la communication dans les années 1960 et 1970. De même dans le texte évoquant l'œuvre de George de La Tour, Godard met en opposition « le son et l'âme des peuples ou du citoyen⁹³⁶ » éteint par le monde moderne et la télévision : « Il ne fait pas de la télévision. Il peint⁹³⁷. » La carrière de Godard-téléaste n'a pourtant jamais été interrompue. Une grande part de ses longs ou courts métrages a été et est encore produite pour une diffusion télévisuelle, voire numérique. Godard s'est par ailleurs investi dans le projet de création d'une chaîne de télévision au Mozambique et en a proposé le journal de bord, celui d'un projet échoué mais mis en mots et en images dans le numéro des *Cahiers du cinéma* dont on lui confie l'entière fabrication en 1979. Il y a continement chez Godard un désir d'extension de son cinéma à cet objet médiatique qui lui résiste, un désir de prise de pouvoir et de changement d'image. Il s'agit d'un travail de réappropriation de l'actualité

⁹³⁵ Jean-Luc Godard, « La vie moderne », Entretien avec Jean-Luc Godard par Sylvain Regard, *Le Nouvel Observateur*, n° 100, 12-18 octobre 1966.

⁹³⁶ Jean-Luc Godard, « Vu par le bœuf et l'âne », *op. cit.*, p. 589.

⁹³⁷ *Ibid.*

et de sa démonstration par le cinéma, qui passe également par la parole rendue aux anonymes et qui légitime pleinement la disparition de l'auteur à leur profit.

Ce sera l'enjeu premier du cinéma militant de Godard, accompagné de Jean-Pierre Gorin et Jean-Henri Roger, sous l'appellation du Groupe Dziga Vertov, qui est aussi une volonté de repartir à zéro, comme nous l'avons signalé précédemment et comme la dernière phrase de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* y invite : « J'ai tout oublié, sauf que puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faut repartir. » Repartir à zéro : devenir invisible pour le grand public, fabriquer des petits films muets de 3 à 5 minutes qui circulent en mai et juin 1968 dans les comités d'action et les usines en grève, puis produire des films, indépendamment de leur diffusion, avec les autres, « ceux qui sont opprimés, qui subissent la répression et combattent la répression⁹³⁸. » Godard poursuit :

Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Abandonner de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire⁹³⁹.

Cet enjeu se retrouve dans les œuvres relevant du cinéma institutionnel. *La Chinoise* présente ainsi ces personnages « comme cinq niveaux particuliers de la société⁹⁴⁰ », dépersonnalisant l'individu au profit des idées qu'ils incarnent et de la sociologie qui les déterminent. Cet exercice de redéfinition de la communauté et de sa parole politique se poursuit dans *Week-end* avec la longue scène où Sanvi Alfred Panou, incarnant l'éboueur noir anonyme, fait tonner au cœur du film une plaidoirie de Malcom X. C'est une parole rendue à ceux qui sont privés du discours médiatique. Elle relève cependant de la citation de textes antérieurs, contestataires certes, mais ayant leur propre communication. Ce paradoxe s'étend aux interventions publiques de Godard, dont d'autres se font les passeurs et les porte-parole : on retrouve une large partie des discours de Godard, ceux de la fin des années 1960 et du début de son militantisme, sous une forme ramassée, traduite et synthétisée par David C. Degener (alias Jack Flash), mise en page dans une revue-affiche proche du tract politique que forme le n° 0 de *Kinopraxis* qui paraît à Los Angeles en 1970⁹⁴¹. David C. Degener y reprend notamment les propos radicaux de Godard dans l'émission de la série « Cinéma six » qui ne sera jamais diffusée. Le cinéaste y invite au sabotage, au vol et au partage. Il s'agit

⁹³⁸ Entretien avec Jean-Luc Godard, *Tribune socialiste*, janvier 1969, cité dans *Spécial Godard, L'Avant-Scène*, n° 171-172, juillet-sept. 1976, p. 49.

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*

⁹⁴¹ Cf. Jean-Luc Godard, *Kinopraxis*, n° 0, édité et traduit par David C. Degener (alias Jack Flash), Los Angeles, 1970.

peut-être d'un des prises de parole les plus contestataires de Godard dans l'espace public et, de fait, restée inaudible. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des personnages principaux de *l'Autoportrait de décembre*, autorisé à citer les propos de Godard – notamment ses sombres prophéties politiques –, porte-parole du cinéaste, Cassandre du malheur de l'Europe et du naufrage des démocraties, est une « bonne » dépoussiérant les livres, ne se laissant pas intimider par les « Contrôleurs du cinéma » qui interpellent à l'envi « cet imbécile de J.L.G. » et intime à la jeune femme l'ordre de se taire, dans une scène placée au centre du film. En utilisant le terme de Jean Genet, celui de « bonne⁹⁴² », nous reprenons le mot même dont Godard fait usage pour intituler un court métrage, dont il présente la dernière variation au journal *Mediapart* en 2010 : *Une bonne à tout faire*. Ce titre reprend le jeu de signifiants déjà convoqué au sujet du *Nouveau-Né* de La Tour :

Il y a là, devant nous, peut-être qu'une bonne. A tout faire. Ce sera laquelle des deux femmes ? Peu importe. Elle porte. Sans doute qu'elle est nouvelle dans la région. Alors, elle apporte sa nouvelle. Une bonne. Une nouvelle que ne diront jamais les télex de Reuters, de l'Agence France-Presse⁹⁴³.

Cette « nouvelle » est celle du « moi qui [reçoit] la naissance », celle de la « Sœur la Nuit [qui] abandonne dans sa course immobile une tendre auréole⁹⁴⁴ ». Les bonnes (souvenons-nous de la jeune femme de chambre interrogée par Eddie Constantine dans le dénouement d'*Allemagne 90 neuf zéro*) représentent chez Godard « le son et l'âme des peuples ou du simple citoyen⁹⁴⁵ » que les démocraties actuelles font taire. Godard poursuit ainsi son évocation de la Nativité de La Tour : « Rien n'est défendu de dire. Simplement interdit, étymologiquement⁹⁴⁶. »

L'expression rendue à ceux qui sont dans une invisibilité publique, est l'une des lignes directrices de *Communications*⁹⁴⁷, projet de long métrage de 24 heures coordonné par Godard, imaginé avec la société productrice de *La Chinoise*, où seraient données la parole, sinon la caméra, à des personnes qui en sont privées. Ce film ne verra pas le jour, mais irrigue le travail de Godard à la fin des années 1960 : filmer les travailleurs, les ouvriers, les étudiants, les conflits révolutionnaires, dans une dimension internationaliste. Autre projet

⁹⁴² La pièce de théâtre, *Les Bonnes*, de Jean Genet a été mise en scène pour la première fois en 1947.

⁹⁴³ Jean-Luc Godard, « Vu par le bœuf et l'âne », *op. cit.*, p. 588.

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ Après la réalisation de *La Chinoise*, avec la même société productrice, Godard et Gorin envisagent un projet commun, *Communications*, long métrage de 24 heures, qui est abandonné (cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire des passions*, *op. cit.*, p. 171).

échoué de celui qui milite avec Gorin « dans le domaine de l'information anti-impérialiste⁹⁴⁸ », le film *Jusqu'à la Victoire*⁹⁴⁹, commande de la Ligue arabe qui invite Godard et Gorin (ainsi qu'Armand Marco, chef opérateur, qui a rejoint le groupe Dziga Vertov), à filmer les camps palestiniens en Jordanie, en Cisjordanie et au Liban, sous la protection du Fatah, avec comme cicérone Élias Sanbar, alors jeune intellectuel et militant palestinien francophone, vivant à Paris. Il s'agit d'un des tournages les plus préparés et pensés en amont par Godard et Gorin, qui structurent un quasi story-board du film à venir, qui tient presque lieu de création multimodale autonome, telle que la pratique Godard de manière récurrente, et proche du document de présentation de *Moi Je* : une première structure du film, non pas sous la forme d'un scénario, mais d'un enchâssement de plusieurs formes d'expression – scènes dessinées, citations, slogans, emblèmes, photographies.

Ce premier « film » entre en confrontation permanente avec les images filmées lors des six séjours que le groupe Dziga Vertov effectue au Moyen-Orient, dans un souci de déplacement du regard et de recréation pour atteindre une image juste et mettre en place des « rapports d'image⁹⁵⁰ », les « rapports politiques entre une image et un son⁹⁵¹. » Le montage des rushes prend une forme de *work in progress* permanent jusqu'à être abandonné puis repris selon une dimension critique et dialogique avec Anne-Marie Miéville, dans un long métrage très éloigné du projet initial, qui s'intitule *Ici et ailleurs*. Ce travail de l'information sera aussi le socle des émissions *Six fois deux (Sur et sous la communication)*, diffusée en 1976 sur France 3, qui offre comme une taxinomie de la société et des différentes paroles qui y circulent. Les deux premiers épisodes 1a et 1b, respectivement « Y'a personne » et « Louison », interrogent cette parole et ces conditions d'existence. Dans le premier épisode, Godard fait passer des entretiens à un groupe de chômeurs et amène progressivement une femme de ménage et un jeune soudeur à parler de leur savoir-faire et à exprimer leur révolte, quand dans la seconde partie Louison, paysan de la Loire, expose ses théories politiques et milite pour la non-propriété des sols – le plan est fixe, la voix de Godard quasi-absente. Dans ce diptyque, Godard donne à lire l'avènement d'une parole contestataire. Chacun des épisodes fonctionne selon une thématique qui interroge les conditions d'émergence d'une parole. L'épisode 2a « Leçons de choses » est une proposition jusqu'au-boutiste de relecture des signifiants visuels : une ampoule électrique est identifiée comme un rêve, deux tasses de

⁹⁴⁸ Jean-Luc Godard, « Manifeste », *El Fatah*, 1970, dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Documents*, *op. cit.*, p. 140.

⁹⁴⁹ *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin), 1970, 16 mm, couleur, inachevé. Rushes utilisés dans *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville.

⁹⁵⁰ Jean-Luc Godard, « Manifeste », *op. cit.*, p. 140.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 139.

café deviennent un système de communication, un plan d'usine est revu et corrigé en film pornographique. Godard et son interlocuteur procèdent ainsi à une séparation des mots et de choses pour en révéler les fonctionnements sous-jacents, les principes premiers qui échappent au regard innocent et les structures internes qui les meuvent.

Dire le monde suppose alors de reclasser les catégories des *choses* selon leur être-même : le mouvement des machines de l'usine devient ainsi le mouvement de deux corps enchâssés, le merlan qui se dévore la queue devient la métaphore de la circulation du capital. Cet exercice n'est pas sans faire songer aux mécanismes qui structurent les ready-made duchampiens ou le *Grand Verre* déjà évoqué : l'ironie et le déplacement sémantique permettent de saisir une mécanique cachée, ici revue à l'aune de la théorie marxiste et ancrée dans une structure dialogique, forme de maïeutique qui repose sur les glissements de signifiants. Chaque épisode fonctionne alors comme un révélateur : les réponses de René Tom en équations et en mots aux questions de Godard sur la théorie de la catastrophe dont le mathématicien est le fondateur (l'épisode 5b) ; l'analyse critique de la série dans son ensemble par un porte-parole de Godard qui semble répéter un discours qui lui serait dicté dans son casque audio (l'épisode 6a) ; le commentaire, par l'un de ses auteurs non reconnus, de la photographie des soldats indiens embrochant à la baïonnette les collaborateurs du pouvoir pakistanais dans le stade de Bacca le 16 décembre 1971, cliché dont la technique, le point de vue, deviennent progressivement une position morale, ou amoral, qui se résout dans le silence coupable et traumatique du photographe (l'épisode 3a)⁹⁵². En mai 2004, le quotidien *Libération* propose un dialogue avec Godard à partir d'images d'actualité, des photographies, commentées dans le cadre de la chronique hebdomadaire « Regarder voir » proposé par le quotidien⁹⁵³. S'en dégage un regard exigeant sur la qualité de l'information et la nécessité de représenter la guerre, la violence qui se creuse dans le réel et qui prend la forme d'un événement.

Ces exemples permettent de rappeler comment le cinéma doit s'élever depuis cet anonymat qui tient en réserve une collectivité de voix que le cinéma énonce. L'épisode 4a de *Six fois deux* intitulé « Pas d'histoire » repose sur l'analyse de la relation du nouveau-né et de sa mère : séparation et réconciliation, altérité et conquête de soi-même, unité et dualité. Dans ce récit des commencements (qui décidément revient constamment chez Godard, penseur et mythographe des origines du cinéma, de l'histoire, de l'art et de l'homme) Godard met à l'épreuve du montage l'être même et ses relations. Godard repensera cette relation de l'enfant à la mère avec l'image-même de l'enfance du cinéma qui informe aussi sur cette

⁹⁵² Nous analyserons les enjeux soulevés par Godard au sujet de la photographie de reportage, notamment les questions éthiques qui la sous-tendent, dans la troisième partie.

⁹⁵³ Gérard Lefort et Jean-Luc Godard, « Regarder voir, Godard », *Libération*, 12 mai 2004.

enfance de l'homme. En effet, le « cinéma », art de l'écart et de la coïncidence, peut montrer et démontrer le flux qui circule entre le nouveau-né et sa mère par le seul montage qui symbolise et reprend le même principe de désir, séparation et relation. C'est également la question de l'amour qui est posée dans cet épisode ; la relation d'amour émane d'entre les corps (rappelons que Godard est hanté par cette impossibilité qu'il souhaite pourtant actualiser : filmer l'amour) et peut être démontrée dans et par le cinéma. La répétition de la formule « j'ai dit que j'aime » dans *JLG/JLG* impose comme issue à la « longue entreprise⁹⁵⁴ » d'une œuvre filmique l'entrappartenance du créateur, du film et de ses spectateurs.

- *Analyse séquentielle d'une leçon de cinéma dans JLG/JLG - Autoportrait de décembre (1993) : l'« inter-dit » et l'intertexte de Je vous salue Sarajevo (1993)*

Cette ouverture à l'autre, qui repose sur l'« inter-dit », ce qui s'exprime d'entre les images, peut sembler en opposition avec ce que nous pouvons nommer l'incommunication godardienne, le cryptage du montage et l'herméneutique à laquelle il invite le spectateur dans le dédale des associations de plans et de sons. Cependant, *JLG/JLG* est l'occasion pour Godard de présenter au spectateur la fabrique de son œuvre qui repose sur la relation entre les images et les mots, sur leur séparation et leur congruence, et ce à travers des séquences poético-didactiques : après l'ouverture de cet autoportrait filmique dans une confrontation avec le portrait photographique de Godard enfant, une scène est consacrée à l'écriture du texte qui commente en voix-off le court métrage *Je vous salue Sarajevo*, réalisé au début de l'année 1993. Une autre scène propose l'explication de la projection stéréo par la figuration de l'hexagramme mystique qui introduit une réflexion de Godard sur Israël et la Palestine. Enfin, une autre scène repose sur un lent travelling qui dévoile les images classées par Godard pour un futur montage autour du motif de la femme et de la dénudation.

Nous nous arrêterons sur la première leçon de cinéma, la plus transparente, la plus accueillante pour le spectateur, avec en son centre un mystère qui n'est pas révélé, selon la règle d'une anamorphose de la pensée. Dans cette scène, l'une des toutes premières du film, Godard nous présente le processus même de création du texte de *Je vous salue Sarajevo*, court métrage de trois minutes, plainte presque hugolienne, entre lyrisme, prophétie et condamnation politique, qui s'élève à l'encontre des gouvernements responsables d'une Europe meurtrie dont la Yougoslavie est le territoire emblématique. Godard nous demande

⁹⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », *loc. cit.* et Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases, loc. cit.*

d'être au plus près de lui et de participer au remontage de l'œuvre. Le réel et l'imaginaire, ce que Godard nomme également le document et la fiction, nouent un dialogue dans ce tract politique, dont le programme esthétique, reposant sur un montage singulier et mystérieux, en partie dévoilé dans l'*Autoportrait de décembre*. Le cinéaste « nous [donne] à voir », comme le signale l'intertitre qui ouvre cette séquence, l'*invu* de toute création.

JLG/JLG s'ouvre sur un plan noir et une sonnerie au téléphone : la conversation téléphonique, celle qui relie également les premiers plans de *Puissance de la parole*⁹⁵⁵, est introduite par ce motif sonore, plusieurs fois inséré dans le film, emblématique de la communication entre les êtres. Il faut attendre plusieurs plans, ceux du portrait de Godard enfant en négatif, puis les plans de la maison du cinéaste désertée, pour que l'on entende de nouveau cette sonnerie et que Godard fasse son apparition dans la diégèse du film en répondant au téléphone – son qui n'est pas désynchronisé des images mais qui relève toutefois du hors champ. C'est avec un ton affectueux et complice que Godard exprime à un interlocuteur gardé secret le désir d'exprimer une idée par le cinéma, en distinguant par le montage (à défaut de la langue latine) ce que le langage commun *confond* :

écoute, oui
mais c'est difficile
cette histoire de culture
ils mélangent tous
avec l'art
et faudrait
je regrette de ne pas savoir
le latin
pour être clair
écoute
on s'appelle ce soir
voilà
ce soir⁹⁵⁶

Plusieurs plans de l'appartement se poursuivent avant que l'on n'entrevoie sur la surface réfléchissante d'une vitre, en arrière-plan, la silhouette de Godard de dos regardant par une fenêtre, dans une illusion de perspective : apparition indirecte et voilée de Jean-Luc Godard qui se prépare à entrer en scène, dans le plan, en cinéaste-artisan. Deuxième sonnerie de téléphone, un croassement de corbeau – celui qui rythme les séquences d'*Histoires du*

⁹⁵⁵ Nous proposons une analyse de ce moyen métrage dans la troisième partie.

⁹⁵⁶ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases, op. cit.*, p. 13.

cinéma –, Godard s’installe devant son bureau, échange, dans un geste burlesque, la paire de lunettes qu’il porte contre une autre paire identique, et se met au travail :

bon, alors
il y a la règle
ça va
il y a
l’exception
ça va
la règle c’est la culture
non
il y a la culture
qui est de la règle
qui fait partie de la règle
il y a l’exception
qui est de l’art
tous disent la règle
cigarettes
ordinateurs
t-shirts
télévision
tourisme
guerre
et, voilà
personne
ne dit⁹⁵⁷

Godard s’interrompt et maintient dans le silence le terme qui sera choisi pour le texte de *Je vous salue Sarajevo* : « l’exception ». Godard compose le paragraphe central de *Je vous salue Sarajevo* dont la formulation ne relève pas de la citation. *L’exception* et *la règle* sont placées en exergue comme des catégories qui vont générer le court-métrage, dans une filiation certaine avec la pensée nietzschéenne qui proclame la puissance de l’exception. Godard s’inspire également de la pièce de Bertolt Brecht, étude de psychologie politique, *L’Exception et la Règle*, qui démontre en 1930 la dialectique de la terreur sur laquelle repose une société divisée par des rapports d’exploitation et de violence. Le marchand et le coolie de la pièce politique de Brecht – l’exploiteur et l’exploité, le bourreau et la victime, le maître et l’esclave – trouvent une correspondance visuelle dans *Je vous salue Sarajevo*. La quasi

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.14-15.

intégralité du court métrage est occupée par la photographie de guerre de Ron Haviv, prise le 31 mars 1992, premier jour de la guerre en Bosnie, dans les rues de Bijeljina. Il s'agit de la plus célèbre d'une série de photographies témoignant du dénouement barbare d'une exécution : des paramilitaires serbes, trois « Tigres » de la milice dirigée par Zeljko Raznatovic (dit Arkan), rouent de coups les corps de trois civils bosniaques musulmans qu'ils viennent d'exécuter et qui gisent au sol, mourants ou déjà morts, dans une flaque de sang⁹⁵⁸. C'est en rejoignant Brecht que Godard peut en découdre avec ce qu'il nomme au téléphone une « confusion » et démontrer didactiquement la lutte qui s'instaure entre la culture – le pouvoir de l'industrie culturelle – et l'art – puissance et impouvoir de l'œuvre, dont la guerre en Yougoslavie représente la violence même.

Dans cette évocation initiale du conflit entre l'art et la culture, Godard renoue avec la pensée de l'École de Francfort : l'industrie cinématographique impose une *doxa* aux spectateurs partagés entre leur puissance d'imagination et un pouvoir de représentation auquel ils se plient. Cette ambivalence de l'art cinématographique est illustrée par la pensée d'Adorno qui énonce la *liquidation* de l'art absorbé par l'industrie culturelle, mais aussi par les catégories propres au concept de culture qui président à sa propre industrialisation : « Aujourd'hui, la barbarie esthétique réalise la menace qui pèse sur les créations de l'esprit depuis qu'elles ont été réunies et neutralisées comme culture. Parler de culture a toujours été contraire à la culture⁹⁵⁹. » Adorno souligne ainsi l'entrée du XX^e siècle dans le temps du *stéréotype* et de nouvelles modalités de connaissance qui réduisent la valeur culturelle à un succédané de culture, en proposant une vision stylisée et stéréotypée de l'art. Jean Lauxerois relisant *La Dialectique de la raison* à la lumière d'un autre texte d'Adorno, *Du mauvais usage du baroque*, daté de 1966, met ainsi en évidence la standardisation de la pensée qui procède du concept même de *culture*, outil d'objectivation des créations artistiques et de subjectivation des individus⁹⁶⁰. L'industrie culturelle n'en serait pas la cause première mais le prolongement naturel, par sa faculté de reproductibilité et de standardisation des productions. L'ère de la *culture* engendre ainsi un individu qui « s'ouvre à sa standardisation lors même qu'il revendique sa singularité⁹⁶¹ », qu'il est en quête d'une identité singulière, cette dernière s'effaçant au profit d'une identité interchangeable. L'imaginaire, puissance ambivalente de l'imagination, s'insinue dans un sujet assujetti, spectateur et consommateur, programmé à l'image d'une société qui l'abreuve de simulacres. Adorno prophétise ainsi

⁹⁵⁸ Cette image et la série dont elle fait partie ont fait office de preuves lors de l'inculpation et de la condamnation des dirigeants serbes.

⁹⁵⁹ Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, trad. par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 2000, p. 140.

⁹⁶⁰ Jean Lauxerois, « Adorno – sur écoute », *Revue Lignes* n° 11, mai 2003, p. 226-242.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 230.

l'homme *postmoderne*, hanté par un spectaculaire qui le divertit de son essence tragique comme de son désir d'émancipation. Le spectaculaire devient spéculaire sur l'écran de cinéma et l'individu manque sa rencontre avec cet Autre qu'il pourrait être et qui demeure figé dans une dimension spectrale. A l'instar d'Adorno, Godard observe la dualité qui émerge de la nature industrielle du cinéma. La potentialité de réflexion de l'écran cinématographique, comme pensée agissante, se retourne en pouvoir oppresseur d'une surface réfléchissante et spéculaire qui séduit le spectateur et le détourne de toute action politique libératrice. Nostalgique d'un *avoir été* du cinéma dont il extrait la dimension réflexive ou a-spectaculaire qui correspondrait à une première faculté oubliée de l'art cinématographique, le cinéaste se détourne d'œuvres qu'il considère comme les sous-produits, purs simulacres, d'une culture marchande.

Revenons au cinéaste à sa table de travail poursuivant l'écriture de son texte sous l'œil du spectateur penché sur son épaule dans *L'Autoportrait de décembre*. Deux intertitres à l'écran : « Donner à voir » (singulièrement absent des *phrases* publiées par Godard – mais le cinéaste ne s'était-il pas interrompu après le syntagme « personne ne dit » ?) et la seule occurrence du mois symbolique du titre de l'œuvre, « ventôse », dont les plans d'une nature recouverte de neige ont convoqué l'apparition. Dans la suite de la séquence, Godard nous propose une expérience du regard : donner à voir un plan, celui d'une fenêtre au premier plan donnant sur les fenêtres de la façade en vis-à-vis. La profondeur de champ se réduit jusqu'à ce que n'apparaissent plus que le plan premier de cette image formée par des surfaces réfléchissantes, dans un jeu optique, qui repose sur un aller-retour du regard entre l'avant-plan et l'arrière-plan : Godard introduit *le plat dans la profondeur*, inversant le mot d'ordre d'*Adieu au langage*. Dans *Je vous salue Sarajevo*, cette expérience est proposée à partir de la photographie de Ron Haviv que Godard découpe en 19 fragments, le dernier plan octroyant une vue d'ensemble sur l'acte de barbarie que le court métrage dénonce en préservant l'intégrité de la photographie. La photographie de Ron Haviv et son découpage n'apparaissent pas dans *JLG/JLG*, mais en constituent le hors champ référentiel pour l'œil intérieur du spectateur. Godard nous informe davantage sur la nécessité de capter le flux de pensée qui circule dans l'image, dans une propédeutique visuelle éduquant le spectateur à diriger son regard au-delà des surfaces, dans la profondeur du *entre*, de ce qui est *inter-dit* – un *flux*. C'est ainsi que Godard énonce dans la suite du film, sous le patronage d'*Entre le cristal et la fumée* d'Henri Atlan, l'opposition de l'image-cristal et de l'image-fumée, opposition esthétique, au centre de laquelle peut se dire le « tragique des morts » :

Ah combien sont émouvants les cheminements de l'inconscient, quand on sait que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, cristal et fumée, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération de mes parents, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition. La nuit de cristal et le brouillard de la fumée⁹⁶².

Cette convocation du texte d'Henri Atlan permet d'introduire une pensée d'une cinématographie des flux à laquelle l'œuvre de Godard participe de manière exemplaire et que commente Didier Coureau :

En retenant ce titre et son explicitation empruntée au biologiste qu'est Atlan, Godard a en effet une intuition fondamentale, celle que le cinéma peut être concerné par la réunion de ces deux termes contradictoires, et comprendre ce troisième terme, le « entre », qui a toujours été au cœur de ses propres recherches, jusque dans *JLG/JLG*, ce film manifeste esthétique où il ne cesse d'apparaître entre les plans non figurés de vagues au bord du lac Léman, sous le souffle de la tempête, et les chemins cristallisés, verglacés, bordés d'arbres givrés. Ce « entre », bien plus que la réflexion quelque peu arbitraire sur l'« intervalle » qui existerait entre deux images, peut être peuplé par un courant d'intensité, d'une certaine densité ou viscosité, qui pourrait être placé entre la matière et la presque immatérialité⁹⁶³.

Coureau évoque successivement dans son introduction *Pierrot le fou*, puis le film mythique, *La Coquille et le Clergyman* (1927) de Germaine Dulac et Antonin Artaud, ou encore *India Song* (1975) de Marguerite Duras et *La Jetée* (1962) de Chris Marker, autant d'œuvres emblématiques de cette lutte du cinéma entre sa fixité matérielle et le mouvement qui l'anime au risque de son propre anéantissement. Ces images *mentales* – véritables traversées du mouvement et du temps, catégories constitutives du réel, par la *sensibilité* de l'appareil cinématographique, dans la lignée de la pensée de Gilles Deleuze – nourrissent le cinéma d'auteurs aussi divers que Jean-Daniel Pollet, Andreï Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Abbas Kiarostami, Alain Resnais, qui ont poursuivi dans un cinéma essayiste une enquête visuelle sur le flux qui traverse les images pensantes. Cette thèse de Didier Coureau relance une réflexion sur la pensée des images et les images de la pensée que Godard produit dans une esthétique de transgression des frontières du plan et des jeux de diffraction qu'incarnent les vitres aux nombreux reflets qui découpent les scènes de *JLG/JLG*. Cette réflexion permet également d'interroger le montage de *Je vous salue Sarajevo*, certes centré principalement

⁹⁶² Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, 1979, p. 9. Les phrases réellement écrites par Atlan sont : « Combien sont surprenants les cheminements de l'inconscient, quand on saisit que les deux formes d'existence entre lesquelles navigue le vivant, cristal et fumée, qui se sont imposées comme titre à cet ouvrage, désignent aussi le tragique des morts qui, dans la génération précédente, se sont abattues sur les individus véhicules de cette tradition : la Nuit de cristal et le brouillard de la fumée. »

⁹⁶³ Didier Coureau, *Flux cinématographiques. Cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 8.

sur la décomposition/recomposition de la photographie de Ron Haviv, mais qui adjoint à ce document une image de fiction en noir et blanc, que nous éluciderons dans la suite de notre propos et qui ouvre une réflexion intense sur la puissance d'expression des images et des mots, mais également du mouvement dans l'image.

L'intermède visuel autour des vitres et de la fenêtre permet à Godard de retrouver le fil de son inspiration : un dessin encadré représentant le mouvement d'une danseuse, obstrué en partie par le tenant d'une fenêtre au premier plan qui introduit une ligne verticale, est le fond visuel sur lequel la voix de Godard, emploi de la voix off de *Je vous salue Sarajevo*, récite le premier paragraphe qui ouvre le commentaire de la photographie de Ron Haviv. Godard n'explicite pas la source de sa récitation, même s'il la distingue sur le plan sonore de ce qui précède. Il s'agit par ailleurs d'une double citation. L'œuvre théâtrale et posthume de Georges Bernanos, *Dialogues de Carmélites*, retraçant l'histoire des seize carmélites de Compiègne guillotonnées pendant la Terreur, s'ouvre avec en épigraphe une autocitation de *La Joie* :

En un sens, voyez-vous, la peur est tout de même la fille de Dieu, rachetée la nuit du Vendredi saint. Elle n'est pas belle à voir – non ! – tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous... Et cependant, ne vous y trompez pas : elle est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour l'homme⁹⁶⁴.

Dans *Je vous salue Sarajevo*, Godard reprend à l'identique cette citation, sans rien en modifier, fait suffisamment rare pour être souligné. Elle introduit le conflit des Balkans sous le signe d'une double terreur, celle de la violence populaire qui sévit de 1792 à 1794 en France, celle qui motive la barbarie des « Tigres » participant au génocide bosniaque, et celle de la victime au seuil de la mort, confrontée à l'angoisse métaphysique de la disparition. Ce texte est lu comme une prière. Dans *L'Autoportrait de décembre*, un dialogue de film en arrière-plan sonore laisse entendre deux fois « pardon ». Nous retrouvons Godard au travail lisant dans le champ la suite de son texte rédigé entre-temps, le corrigeant, dans une attention toute particulière au rythme des mots, à une versification tapie sous la prose. Dans un travail de reprise, de reformulation, la main de Godard mime le décompte des syllabes :

ça ne se dit pas
cela ne se dit pas
cela ne se dit pas
cela s'écrit
Flaubert, non

⁹⁶⁴ Georges Bernanos, *La Joie*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 2015, p. 746.

Pouchkine
Flaubert
Dostoïevski
Cela s'écrit Flaubert
Dostoïevski
cela se compose
Gershwin, Mozart
cela se peint
Cézanne, Vermeer
cela s'enregistre
Antonioni (*sic*), Vigo
non
ou cela se vit
ou cela se vit
et c'est alors l'art de vivre
Srebrenica
Mostar
Sarajevo
oui, et
il est de la règle
que vouloir la mort
de l'exception
il est de règle
que vouloir
la mort de l'exception
non
c'est
non
il est donc de la règle de l'Europe de la culture
la règle de l'Europe
de la culture que
d'organiser la mort
de l'art de vivre
qui fleurissait
encore à nos pieds⁹⁶⁵

Le spectateur retrouve progressivement la suite du texte lu dans *Je vous salue Sarajevo*. Cependant la dernière phrase sera remaniée dans la version définitive du court métrage : « Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui *fleurit*

⁹⁶⁵ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases, op. cit.*, p. 16-18.

*encore (au pied)*⁹⁶⁶. » « À nos pieds » disparaît, « au pied » est énoncé de manière étouffée et n'apparaît pas dans la transcription du texte édité de *Je vous salue Sarajevo*⁹⁶⁷, mais est présent dans ce passage de l'*Autoportrait de décembre* où Godard se présente en poète, composant des décasyllabes, au creux desquels s'épanouit la splendeur classique d'un alexandrin auquel Godard s'adonne pleinement dans un texte jouant du rythme ternaire et hugolien, aussi bien dans sa construction d'ensemble, (un paragraphe cité de Bernanos, le texte de Godard écrit à l'ombre de la caméra de *JLG/JLG*, puis un extrait du *Nouveau crève-cœur* d'Aragon que Godard explicite dans la suite de cette scène), que dans l'enchaînement des vers libres et l'énumération des trois villes meurtries qui nomment quasiment les trois civils au sol dans *Je vous salue Sarajevo* : « Srebrenica, Mostar, Sarajevo. » Cinq décasyllabes, respectant rigoureusement la métrique poétique, avec une licence (la diérèse visuelle sur la dernière syllabe de Vermeer), encadre un alexandrin, dans le texte définitif de Godard :

Ce/la/ s'éc/rit/ : Flau/bert/, Dos/to/iev/ski	<i>décasyllabe</i>
Ce/la/ se/ com/po/se/ : Ger/shwin, Mo/zart	<i>décasyllabe</i>
Ce/la/ se/ peint : Cé/zan/ne/, Ver/me/er	<i>décasyllabe</i>
Ce/la/ s'en/re/gistr(e) : An/to/nion/ni (<i>sic</i>), Vi/go	<i>décasyllabe</i>
Ou/ ce/la/ se/ vit/ et/ c'est/ a/lors/ l'art/ de/ vivr(e) :	<i>alexandrin</i>
Sre/bre/ni/ca/, Mos/tar/, Sa/ra/je/vo.	<i>décasyllabe</i>

Le texte se referme alors sur l'art de mourir. Godard se rappelle à voix haute les vers d'Aragon, commençant par corriger « encore à nos pieds » par « en fait, une rime » :

en fait, une rime
y a toujours
trois choses
il l'avait dit
dans la rime
en quarante
le crève-cœur
quand il faudra fermer
le livre
ce sera sans regretter
rien

⁹⁶⁶ Les italiques signalent la modification apportée par Godard à son texte.

⁹⁶⁷ Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, *Je vous salue Sarajevo*, dans *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 89.

j'ai vu tant de gens si mal vivre
et tant de gens
mourir si bien⁹⁶⁸

Deux évocations de Louis Aragon que Godard cite explicitement et dont il ouvre à l'écran le recueil dans la collection de poche de la *nrf* : le quatrain d'octosyllabes de « Le cri du butor⁹⁶⁹ » du *Nouveau Crève-cœur* vient refermer le texte de *Je vous salue Sarajevo*, pendant inversé du paragraphe de Georges Bernanos mis en exergue. Les deux auteurs aux destins politiques divergents sont réunis dans la démocratie des sons poétiques qui s'élèvent contre la barbarie, avec, au centre de ce triptyque, Godard qui s'exerce au vers libre, rejetant hors des marges du visible la métrique qui l'habite, s'exerçant aux homophonies (« Mozart / Mostar », « Vigo / Sarajevo »). Les octosyllabes d'Aragon sont également soumis à une trouée et une décomposition du vers, dans la présentation de phrases aux éditions P.O.L. Les termes qui reposent sur les échos sonores dans le poème d'Aragon sont placés en fin de « phrases » (« livre » et « rien », segmentés et isolés, en attente de « vivre » et « si bien »). Godard met en évidence une rime interne, dont la pauvreté sonore dévoile cependant une richesse de signification : « fermer » / « regretter ». Si Godard évoque le recueil poétique d'Aragon, c'est dans un premier temps par le souvenir du texte qui en accompagne les vingt-deux poèmes, « La Rime en 1940 », rédigé par Aragon entre octobre 1939 et octobre 1940⁹⁷⁰. Le poète y célèbre la rime, puissance de conjonction entre la poésie, la nation et l'histoire : le poète d'avant-garde cède la place au poète national, dans une volonté de produire une expérience poétique qui soit également une réinvention et un dérèglement du langage dans la continuité du *Traité du style* qui affirmait dès 1928 « [fouler] systématiquement aux pieds sur le feuillage noir de tout ce qui est sacré – la syntaxe⁹⁷¹ » et une résistance à l'oppression rappelée dans « Sur une définition de la poésie » : « la rime est venue en Gaule dans le bagage des soldats. C'est là qu'elle a acquis dignité, conquis ses degrés⁹⁷². » Si l'évocation de « La Rime en 1940 » disparaît du texte récité dans la version définitive de *Je vous salue Sarajevo*, elle indique dans l'*Autoportrait de décembre* la règle de composition du court métrage et notamment la coordination singulière du texte et de l'image.

⁹⁶⁸ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases, op. cit.*, p.18-19.

⁹⁶⁹ Louis Aragon, « Le cri du butor », *Le Nouveau Crève-cœur*, dans *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948, p. 155.

⁹⁷⁰ Cf. Louis Aragon, « La rime en 1940 », *Poètes casqués 40*, avril 1940, dans *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948, p. 61-71.

⁹⁷¹ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 27-28.

⁹⁷² Louis Aragon, « Sur une définition de la poésie », *Poésie 41*, n° 4, mai-juin 1941, dans *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942, p. 141-148.

Ainsi, les fragments reproduits de la photographie de Ron Haviv, document extrait de la violence du réel, sont soumis au jeu poétique de rimes visuelles ou figurales dans *Je vous salue Sarajevo*. Ce sont les signifiants des images – peut-être davantage que le signifié littéral – qui rencontrent comme des correspondances formelles les mots de Godard : la fragmentation et l’agrandissement du document de Ron Haviv ont comme effet une déréalisation des figures du réel représentées par la photographie. C’est la vacuité du geste des « Tigres » qui est ici dénoncée, avec une attention toute particulière à certains détails qui heurtent l’œil du spectateur la nonchalance de la main tenant une cigarette (introduite par le terme « cigarette ») et le pied qui s’apprête à frapper, suspendu dans son geste et par le chuchotement de Godard (« au pied », disparu de la version imprimée du texte de *Je vous salue Sarajevo* semble s’évanouir avec ce fragment). Après cette expérience de l’agrandissement de fragments d’une photographie dont est abolie provisoirement la construction d’ensemble, Godard introduit dans son montage la photographie dans son intégrité, alors que la voix off récite le quatrain d’Aragon. Notons que ces vers d’Aragon font écho à Chrétien de Troyes dont le poète cite politiquement les vers de *Lancelot ou Le Chevalier à la charrette* dans l’article « La leçon de Ribérac ou l’Europe française » paru en 1941 et placé en appendice aux *Yeux d’Elsa* : « Se assez miaux morir ne vuel / A enor, que a honte vivre (Il vaut bien mieux mourir / A l’honneur, qu’à honte vivre)⁹⁷³. »

Citations de citations, remplois d’images et de textes : Godard utilise ces vers pour introduire la deuxième et dernière image de *Je vous salue Sarajevo*, une brève apparition qui clôtüre l’évocation du génocide bosniaque et ouvre un dialogue entre Ron Haviv et Samuel Beckett, mais essentiellement entre Godard et le dramaturge irlandais. Dans une fraternité du document (Haviv) et de la fiction (Beckett) s’élève la voix des humiliés. Un ample silence, dramatisé par la musique d’Arvo Pärt, accompagne de deuxième et dernier document de cette oraison funèbre.

- *Godard, Beckett et Sarajevo : la télévision d’auteur par-delà les images et les mots*

En clôture du court métrage *Je vous salue Sarajevo*, Godard introduit un deuxième document visuel qui présente, dans une fermeture, une silhouette vêtue d’un long vêtement en tissu grossier, l’équivalent d’une robe de bure, penchée sur un objet carré tenu fermement des deux mains, le visage caché par des cheveux mi-longs, dans une attitude proche de la prière –quasiment une gèneflexion. Cette image propose un jeu de contraste avec le

⁹⁷³ Citation de la note de la page 133 de « La leçon de Ribérac ou l’Europe française » (*Fontaine*, n° 14, juin 1941, dans *Les yeux d’Elsa*, op. cit., p. 133).

document de Ron Haviv qui la précède : le noir et blanc succède à la couleur ; la fiction tranche avec le caractère documentaire de la photographie de reportage ; l'énigme de ce plan jamais identifié selon nos recherches, affronte la célébrité de la photographie de guerre, aisément déchiffrable pour le spectateur ; l'anonymat d'une silhouette singulière souligne par opposition les deux trios que forment les bourreaux et les victimes ; le geste de la prière semble ainsi recouvrir les corps allongés. Ce plan secret est une photographie prise par Hugo Jehle sur le plateau de tournage à Stuttgart d'une pièce écrite en irlandais pour la télévision par Beckett, en 1975, *Ghost Trio (Trio du Fantôme)*. Le titre fait référence au *Trio* de Beethoven pour piano, violon et violoncelle dit *Le Fantôme* composé en 1808, dont Beckett utilise le deuxième mouvement, *Largo assai ed espressivo*. Cette pièce a été produite pour la première fois par la BBC 2 en 1977 dans la mise en scène, supervisée par Beckett, de Donald McWhinnie. Elle est également mise en scène et réalisée par Beckett, sous le titre de *Geister Trio*, la même année, à Stuttgart pour la télévision allemande. Sa première diffusion en R.F.A. par la chaîne productrice de l'œuvre, Süddeutsche Rundfunk a lieu le 1^{er} novembre 1977. Le plan reproduit par Godard est extrait de cette seconde version allemande.

La réalisation de *Ghost Trio* est préconçue avec une grande précision dans le texte écrit par le dramaturge irlandais. Dans l'édition française de *Trio du Fantôme*, en exergue, Beckett présente les conditions audio-visuelles du tournage : présentation succincte des deux personnages (V Voix féminine et S Silhouette masculine) et des trois actes (intitulés Pré-action, Action et Ré-action), découpage du « Largo » du Cinquième Trio avec piano de Beethoven suivant la numérotation du dialogue et des didascalies – ces dernières précisant les angles, les positions de la caméra comme le travail de découpage et de remontage des plans –, un schéma de la « chambre⁹⁷⁴ » dans laquelle se déroulent les trois actes. Sont numérotés et légendés les éléments d'un décor relevant du dénuement (« 1. Porte, 2. Fenêtre, 3. Miroir, 4. Grabat⁹⁷⁵ »), les emplacements du personnages (« 5. S assis près de la porte, 6. S à la fenêtre et 7. S à la tête du Grabat⁹⁷⁶ ») et les positions de la caméra (« A. Position caméra plan général, B. Position caméra premier plan, C. Position caméra plan rapproché 5 et 1, 2, 6 et 2, 7 et 3⁹⁷⁷ »). Toutes ces précisions de direction de caméra, de déplacement de l'acteur, de géométrisation du décor et de construction en trois actes ouvrent une pièce structurée comme une mécanique audio-visuelle reposant sur des séries, des combinatoires, des algorithmes, une arithmique de la coïncidence des opposés, selon une logique chiffrée,

⁹⁷⁴ Samuel Beckett, *Trio du fantôme*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992, p. 20.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*

très proche de celle qu'adopte Godard et dont le projet de film *Moi Je* est emblématique. Dans le premier acte, la voix féminine présente les éléments qui forment le décor, dicte les gradations de la lumière et du son. Au dénouement de ce premier acte, les didascalies décrivent l'activité de S et la direction de la caméra, correspondant à l'image reproduite par Godard. Il s'agit de l'acteur Klaus Herm tenant fermement un magnétophone :

31. Lent travelling avant de A à B d'où plan moyen de S et de la porte. S est assis sur un tabouret, courbé en avant, le visage caché, les mains crispées sur un petit magnétophone non identifiable comme tel à cette distance. Musique faiblement. 5 secondes.

32. Travelling avant de B à C d'où plan rapproché de S et de la porte. Magnétophone maintenant identifiable. Musique, légèrement plus fort, 5 secondes.

33. Travelling avant à partir de C sur gros plan de la tête, des mains, du magnétophone. Mains crispées, tête penchée, visage caché. Musique, légèrement plus fort. 5 secondes⁹⁷⁸.

Ce travail de découpage donne à voir, selon différentes échelles de plan, le personnage S tenant serré contre lui un appareil de reproduction sonore. Cette technique d'agrandissement progressif du plan évoque le découpage fragmenté de la photographie de Ron Haviv proposé par Godard. Cette citation, la seule de l'œuvre audiovisuelle de Beckett dans l'œuvre de Godard, rejoint les citations du texte beckettien *L'Image*, que Godard introduit à plusieurs reprises dans ses essais filmés. Elle rappelle la dette de Godard à l'égard de l'œuvre de Beckett. Chez le dramaturge comme chez le cinéaste, les calembours, les bizarreries lexicales, le bégaiement, le rythme composé de silences (comme le travail de composition de *Je vous salue Sarajevo* dans *JLG/JLG* le révèle) permettent une trouée du langage, ce lieu d'inadéquation du mot et de la chose, et un travail de dissolution des mots, qui est aussi dépossession des images. C'est ainsi que le plan de Klaus Herm embrassant le magnétophone est plusieurs fois répétés jusqu'à la fin du troisième acte :

37. Accompagnant cette amplification de la musique, lent travelling avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétoscope, à présent serré dans les bras invisibles. Maintenir jusqu'à la fin du largo⁹⁷⁹.

Le fondu en noir qui clôt la pièce de Beckett devient une fermeture en iris chez Godard qui remploie volontairement les techniques filmiques d'une dramaturgie reposant sur une esthétique de la disparition, de l'attente, de *l'épuisé*, pour reprendre la formule de

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

Deleuze⁹⁸⁰. Le personnage, incarné par Klaus Herm pour la télévision allemande, exécute les mouvements que lui dicte la voix féminine, circule dans un espace prédéterminé dont il ne rencontre jamais ni le centre ni la face « Sud », lieux occupés par les différents emplacements de la caméra. Il entrevoit à l'acte 3 un enfant qui lui signifie, dans un mouvement de tête, que la figure féminine attendue n'apparaîtra jamais au seuil de cette chambre. Figure intermédiaire entre le personnage et la *persona*, le mort et le vivant, S symbolise l'immobilité des victimes serbes et convoque à la fin du court métrage de Godard une condition humaine dépossédée et désorientée. Les pièces de Beckett écrites pour la télévision poursuivent le travail de décomposition de la langue déjà orchestré par le basculement du roman au théâtre, par l'abandon de la langue maternelle, anglaise, selon une problématique de l'œuvre dont la ligne directrice est la raréfaction du discours et l'effacement des images.

Le court métrage de trois minutes de Godard ne connaît ni rupture dans la voix hors champ, ni surimpression d'images, ni désordre syntaxique : c'est l'une des bandes-son les plus fluides du cinéaste et le montage visuel lui-même opère selon un certain dénuement puisque seules deux images sont reproduites et montées à l'écran. De même, la fragmentation du document de Ron Haviv s'inspire de la déconstruction de l'espace de *Ghost Trio* : sous la dictée de la Voix féminine, l'espace beckettien est décomposé en plan identiques, en bandes grises égales, dans un travail de fragmentation, similaire à celui de *Je vous salue Sarajevo*, même si Godard ne renonce pas à la figuration et n'affronte pas entièrement l'impersonnalité de l'espace de Beckett « dont toutes [les] parties plongent dans le vide, chacune à sa manière, chacune faisant monter le vide dans lequel elles plongent [...] ». Si bien que le passage et la succession d'une partie à une autre ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides⁹⁸¹. » Cette connexion fantomatique s'orchestre chez Godard par le geste de la fragmentation et le hiatus entre le plan de Ron Haviv et celui de Beckett. À la décomposition de l'espace beckettien répond le morcellement opéré par Godard qui aboutit au même dénouement : l'homme ployé sur le magnétophone, source sonore d'une voix féminine qui exténue tous les possibles et qui jamais ne s'actualise. Dans une autre séquence de *L'Autoportrait de décembre*, Godard écoute sa propre voix sortir d'un magnétophone, dans une posture comparable à celle du personnage de *Ghost Trio*. Ce plan est symptomatique d'un cinéma qui orchestre la séparation des corps et des voix qui en sont

⁹⁸⁰ Il s'agit de l'expression choisie par Gilles Deleuze pour titrer son texte sur les pièces pour la télévision de Samuel Beckett (Gilles Deleuze, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 55-106).

⁹⁸¹ *Ibid*, p. 88.

issus pour accéder à un nouveau langage du montage. Le montage, par le biais d'un plan filmique et par la désarticulation du son et des images, présente les possibles qui nous échappent. Ce remploi de l'image de Beckett et l'infiltration dans *Je vous salue Sarajevo* du dénuement et de l'abstraction beckettienne repose sur une démocratie des images où la voix de Godard accompagne un montage citationnel dont le spectateur de *JLG/JLG* possède un certain nombre de clés. Cette pédagogie de la vision forme certaines séquences de la filmographie de Godard où le cinéaste nous introduit dans son atelier et nous fait participer à la fabrication de l'œuvre. Ce geste relève de l'amour qui hante *JLG/JLG*, du don et d'une ouverture à l'autre. Cette puissance d'amour qu'est le cinéma a partie liée avec la politique des auteurs et avec la disparition de ces derniers, pourtant aimés, au profit d'un anonymat qui ouvre le cinéma au collectif, mais aussi avec l'inspiration deleuzienne que l'on retrouve dans le cinéma de Godard. Ce dernier offre une illustration visuelle au concept du *désir*, moteur de l'homme et de l'artiste créateur.

3.2.3 Éloge du cœur : Godard, lecteur de *L'Anti-Œdipe* (1972) de Deleuze et Guattari

Il y a donc une dialectique de la mort de l'auteur chez Godard que l'on ne peut traiter d'un seul tenant théorique et que l'on ne peut non plus négliger, tant elle engage une pensée de l'œuvre et un déplacement constant du discours de Godard autour de certaines notions, quitte à en éprouver la labilité et à les placer dans un *flou* théorique, ce même flottement sémantique qu'introduit dans le registre de l'image le recours à la surimpression dans les œuvres tournées en vidéo. Ce flottement sémantique est également accentué par le travail de la reprise et de la citation, qui isole sous la forme du fragment l'œuvre citée, défait cette dernière de l'intention de son auteur et entretient par l'art du détournement un contre-sens ou un faux-sens volontaire. Rappelons ainsi que la formule d'Henri Langlois, « d'abord les œuvres, les hommes ensuite » que Godard utilise dans son discours de Francfort, reprise de l'épisode 3b des *Histoire(s)*. Si la figure de Langlois est très présente dans le sous-chapitre intitulé « Une vague nouvelle », Godard s'approprie et fait circuler ses propos dans un dialogue, qui est aussi certainement une citation visuelle et sonore d'un plan filmé sur le tournage de *Nouvelle Vague* et abandonné au montage. Deux jeunes gens, un « garçon » et une « fille », dans une référence explicite à la maïeutique socratique, s'emploient à répondre au jeu de questions auquel les invite Godard, dans un cheminement de la pensée qui passe de contradictions en résolutions provisoires. Godard ouvre ce dialogue, dans un volontaire détournement du modèle socratique, par une question qui relève du jeu de mots, une forme de tautologie, « S'il-vous-plaît, ça vous a plu ? » :

Garçon – oh oui, y a des choses intéressantes

Fille – Je ne suis pas de cet avis, on voit sans arrêt des photos des œuvres mais jamais des gens.

Garçon – C'était ça la nouvelle vague, la politique des auteurs. Pas les auteurs, les œuvres.

Godard – Votre ami a raison, mademoiselle, *d'abord les œuvres, les hommes ensuite*.

Fille – Vous n'avez donc pas de cœur, monsieur

Godard – On peut filmer le travail, mademoiselle, pas les cœurs.

Fille – Je ne sais pas, les temps sont au chômage, monsieur.

Godard – Et qui donc est sans travail, mademoiselle ? Il des temps qui ont trop de mains et pas assez de cœurs, oui des temps sans cœur mais pas sans travail. Lorsqu'une époque est malade et n'a pas de travail pour toutes les mains, c'est une nouvelle exhortation qu'elle nous adresse, l'exhortation à travailler avec nos cœurs au lieu d'y employer nos mains et je ne connais pas d'époque, pas encore, qui n'eût pas d'emploi pour tous les cœurs.

Fille – Quand même ! Becker, Rossellini, Melville, Franju, Jacques Demy, Truffaut, vous les avez connus.

Godard – Oui, c'étaient mes amis⁹⁸².

Dans ce dialogue, la voix féminine fait résonner une mauvaise conscience sociale (le constat du chômage), mais joue aussi des contradictions de Godard qui animent les propos du « garçon » (la politique des Auteurs). Le garçon est en revanche le porte-parole de la relecture godardienne de la formule de Truffaut.

- « *Oui, c'étaient mes amis* »

Les auteurs du film sont donc nécessairement amenés à disparaître dans cette séquence dialoguée sur le travail des cœurs et la politique des auteurs (« Votre ami a raison, mademoiselle, d'abord les œuvres, les hommes ensuite »), nouveau commentaire de la formule de Truffaut. La lecture revendiquée par Godard des thèses de Walter Benjamin et notamment du risque d'une esthétisation du politique au détriment de la politique de l'esthétique permet au cinéaste de nourrir son intuition critique qui hésite dans ses formulations et combine différentes approches critiques. Par conséquent, l'énumération par la jeune fille des auteurs défendus par la Nouvelle Vague provoque dans la séquence du

⁹⁸² Nous soulignons. Il s'agit d'une séquence remployée du film *Nouvelle Vague* (1990), montée en surimpression avec un plan de la forêt du film *The Valley of Giants* (*La Vallée des Géants*) de Charles Brabin (1927), puis un détail de *La Blanchisseuse* de Daumier (vers 1863) – certainement une référence au statut de la « fille », dans une tenue similaire à celle de la gouvernante dans *Nouvelle Vague*. La séquence se poursuit avec la voix de Godard et un montage en alternance d'une séquence qui n'est pas présente dans le montage du film (le dialogue entre le garçon, la fille et Godard) et en surimpression des photographies ou des séquences de films représentant les cinéastes nommés dans le dialogue.

dialogue d'*Histoire(s) du cinéma* la mise en image et en montage des portraits de ces cinéastes qui semblent naître du plan même qui représente à l'image Godard, de profil, tenant un livre.

Cette transfiguration d'un cinéaste en une pluralité de sujets créateurs, rappelant la collégialité à l'œuvre dans l'époque cinéophile des Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, et convoquant l'image liminaire du texte *Rhizome* de Deleuze et Guattari⁹⁸³, se produit en raison de cette inclination du cœur, cette puissance à l'œuvre, qui s'éprouve dans l'amitié (« oui, c'étaient mes amis »). Un lent fondu enchaîné fait apparaître une photographie de Jacques Becker dont le profil se superpose, avant de s'en détacher, à celui de Godard (la caméra dans le champ remplace le livre) et qui confirme l'inscription aristotélicienne du cinéma de Godard, telle qu'elle est formulée par Deleuze⁹⁸⁴ – ce qui est par ailleurs un trait commun et partagé par ces deux auteurs. En effet, dans cette séquence, la *série* des auteurs-producteurs d'œuvres forment une *catégorie*, celle des cinéastes qui ont *agi* par la création filmique et qui ont *formé* un lien d'amitié. C'est alors que Roberto Rossellini apparaît à l'image : il s'agit d'une photographie du tournage d'*India*. Ce film, entre le document et la fiction appartient aux œuvres-frontières qui fascinent Godard⁹⁸⁵ depuis le cinéma de Rouch et qui l'inspirent dans sa propre création. *Inde, terre mère*, long métrage sorti sur les écrans en 1959, repose sur un matériau filmé en 16 mm en janvier et février 1957 qui permet de produire une série documentaire pour la télévision diffusée en 1959, *L'India vista da Rossellini*, esquisse préparatoire au long métrage qui lui a succédé. Rossellini procède ainsi à la technique de remploi dont use également Godard. Alain Bergala précise ainsi comment qu'

... avec les documentaires, apparaît pour la première fois l'idée que les images filmées pourront resservir, être incorporées dans plusieurs films, elles ne sont plus filmées en vue de l'œuvre unique,

⁹⁸³ « Nous avons écrit l'*Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 7).

⁹⁸⁴ Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze définit Jean-Luc Godard comme un cinéaste aristotélicien, qui pense les catégories qui s'établissent par séries : « « Si l'on cherche la formule la plus générale de la série chez Godard, on appellera série toute suite d'images *en tant que réfléchi dans un genre*. [...] Les genres réflexifs de Godard [...] sont de véritables catégories par lesquelles le film passe. Et la table de montage est conçue comme une table des catégories. Il y a quelque chose d'aristotélicien chez Godard. [...] Les catégories chez Godard ne sont pas fixées une fois pour toute. Elles sont redistribuées, remaniées, réinventées pour chaque film. Au découpage des séries correspond un montage de catégories, chaque fois nouveau. » (*op. cit.*, p. 239-241). Par ailleurs, la pensée marxiste qui définit le vivant par l'activité est d'inspiration aristotélicienne, ce qui rend d'autant plus légitime la supériorité de l'acte créatif que pose de Godard dans son discours à Francfort et conforte la filiation soulignée par Gilles Deleuze.

⁹⁸⁵ Jean-Luc Godard présente le long métrage *India* comme « la création du monde » (« *India* », *Cahiers du cinéma*, n°96, juin 1959, dans Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 199).

qui ne pouvait pas être autrement. Avec cette expérience, Rossellini met en pratique un travail de réemploi des images⁹⁸⁶.

Ce film de la tragédie du réel, de la mise en image de l'autre, de l'anthropologie du présent, est aussi une ode aux acteurs non professionnels, à la caméra-vérité et au cinéma qui se pratique comme un exercice. Les autres cinéastes cités par la jeune fille sont convoqués à l'écran, mais le noir vient fendre le raccord des plans : Georges Franju sur le tournage des *Yeux sans visage* (1960) et un plan de Jean-Pierre Melville. Un écran divisé sépare et réunit une photographie de Truffaut et un plan de Jacques Demy et Catherine Deneuve dans le film documentaire d'Agnès Varda, *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993). Godard propose ainsi de retrouver cet élan de la critique des années 1950 et 1960, celle qui dressait une liste, « premier geste positif, même euphorique, comme le précise Jacques Aumont, du critique respectueux de son art, l'art critique⁹⁸⁷. »

Dans ce montage de portraits de cinéastes à l'écran, Godard rejoint également l'histoire apologétique, la commémoration des grands hommes, qui passe par la représentation des cinéastes en action, sur leur plateau de tournage, en hommes à la caméra. Il s'agit également, comme dans toute forme de commémoration, de rappeler l'histoire achevée d'un certain cinéma, d'en proposer un récit mythique et originel. D'où cette communauté de destins que forment les noms et les visages des cinéastes convoqués. Godard introduit en voix off, quelques plans auparavant, cette séquence et la place d'emblée dans une dimension funèbre, celle de l'histoire achevée d'un art en voie de disparition. La cinéphilie de partage, condition du cinéma de la Nouvelle Vague, a disparu et le texte lui-même qu'énonce Godard est hanté par le procès, au sens grammatical, du passé qui s'insinue dans l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait. Godard énonce ainsi la misère du cinéma, tout en rappelant sa grandeur passée, que ce soit par le commentaire ou le travail de l'image. A l'écran, l'autoportrait frontal de Godard à la caméra dans *Camera-Eye* laisse s'épanouir en iris, en son centre, comme engendré par la caméra elle-même, un plan de Charlie Chaplin avec une fleur dans *Les Lumières de la ville* (1931), avant de céder à un autre montage : le combat de deux catcheuses recouvre la référence aux *Feux de la rampe*, alors que s'affiche à l'écran la formule duale « deux filles / deux garçons » et que Chaplin vieillit sous les yeux du spectateur⁹⁸⁸. Apparaît alors progressivement le rire de Jean-Pierre Léaud, rire partagé

⁹⁸⁶ Alain Bergala, « Le cinéma virtuel », Conférence donnée à l'auditorium du Louvre à l'occasion du colloque « L'éducation intégrale » (15-16 juin 2001), cité dans Aurore Renaut, « *L'Inde vue par Rossellini*. Un beau montage », dans Robert Bonamy (dir.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017, p. 48.

⁹⁸⁷ Jacques Aumont, *Amnésies*, op. cit., p. 110.

⁹⁸⁸ La séquence du film *Deux filles au tapis* (1981) de Robert Aldrich est montée en alternance avec un plan

avec François Truffaut se tenant derrière lui, dans un étrange portrait à deux faces redoublé (Chaplin/Léaud, puis Truffaut/Léaud) qu'autorise le lent procès d'apparition de l'iris et le redoublement de la syllabe « toi » détachée du mot « histoire(s) ». À cette double figuration du créateur et de sa créature, mais également de l'amitié créatrice qui apparaît sous le signe de la joie, succède Erich von Stroheim incarnant le réalisateur tyrannique Arthur von Furst en train de crier sur le plateau de tournage du film dans le film de George Archainbaud⁹⁸⁹. Godard scande sur ces images les conditions de la disparition d'un cinéma aimé, entré dans un processus de disparition, bien avant que les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague réalisent leurs premiers films, dans un passé antérieur à leur propre filmographie. L'insouciance que symbolise le portrait de Truffaut et de Léaud relève quasiment d'une composition dont sourd l'ironie tragique d'un destin funèbre déjà en cours de réalisation :

Notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début, que Stroheim n'avait pas été assassiné, que Vigo n'avait pas été couvert de boue, que *les quatre cents coups* continuaient, alors qu'ils faiblissaient. Et trente ans plus tard il fallut avouer que si le courage avait été battu alors qu'ils faiblissaient, il fallut avouer que ce devait être parce que ce n'était pas par courage, mais par faiblesse. Et peut-être, n'est-ce pas, me reste-t-il de savoir enfin que les forces d'interaction faible, le quatrième mur de la maison du monde, que cette force faible est aussi celle de l'art et de son petit dernier selon les physiciens, le cinématographe.

Les exemples que nous proposons supposent d'ores et déjà de rappeler le paradoxe godardien, entre rejet de l'autorité autoriale et pratique de la déférence à l'égard des auteurs, entre citation détournée, pastichée et décontextualisée et, son envers, l'accroissement par l'art du portrait et de sa reproduction de cette cause première de l'œuvre qu'est son auteur, mais accompagné du sentiment d'une époque achevée, celle des derniers auteurs de film, que l'on célèbre dans une messe d'inhumation, qui est aussi une forme d'effacement : cette « vague nouvelle » est ramenée à son historicité. Les « auteurs » que Godard condamne par la reprise corrigée de la formule de Truffaut sont quasiment dans l'ordre du langage des faux-amis ; il s'agit en réalité des faux-auteurs actuels, qui ne créent pas et se désengagent de toute responsabilité politique et éthique dans les films qu'ils proposent et que ne sont pas encore ou plus des œuvres. C'est ainsi que Godard introduit une réflexion sur l'art cinématographique et l'art du montage qui reste encore un exercice en friche et que le cinéaste contemporain et actuel doit poursuivre et révéler.

fixe en noir et blanc de Chaplin, sur le plateau de tournage des *Feux de la rampe* (1952), sifflant avec les doigts dans la bouche.

⁹⁸⁹ Il s'agit d'une séquence du film *Quatre de l'aviation* (1932) de George Archainbaud.

- *La machine désirante et le travail des cœurs*

Le dialogue se dénoue sur l'acquiescement de Godard et la victoire argumentative de la « fille ». Le plus important dans cette séquence des *Histoire(s)* est le détour que permet la réplique de la jeune femme, lorsqu'elle prend la défense des liens du cœur et de l'attachement et qu'elle emploie à cette fin l'indignation morale (« vous n'avez pas de cœur »). Godard se saisit de ce reproche pour introduire un discours sur le *travail des cœurs* qui semble reposer sur le jeu des différents signifiants du mot « cœur » et sur un certain goût pour la provocation, mais qui rejoint une des réflexions fondamentales du cinéaste, formulée et mise en image dans la série télévisée *Six fois deux*.

Dans l'épisode liminaire de cette série diffusée durant l'été 1976, une femme de ménage ne veut pas vendre le moment qu'elle consacre librement au chant de l'Internationale ; dans l'épisode 3b, un horloger, Marcel, ne veut pas être payé pour les films qu'il réalise dans le désintéressement, au nom de la générosité du geste créatif, alors même que dans l'épisode 3a dont il est le pendant, intitulé « Photos et Cie », ni la victime, ni le bourreau ne seront payés par le photographe de guerre qui en fait pourtant ses sujets photographiques. C'est en s'appuyant sur ces exemples de la série *Six fois deux* que Deleuze propose une filiation entre sa propre pensée et celle de Godard :

Je crois que toutes ces questions et beaucoup d'autres, toutes ces images et beaucoup d'autres, tendent à pulvériser la notion de force de travail. D'abord, la notion même de force de travail isole arbitrairement un secteur, coupe le travail de son rapport avec l'amour, la création et même la production. Elle fait du travail une conservation, le contraire d'une création, puisqu'il s'agit pour lui de reproduire des biens consommés, et de reproduire sa propre force à lui dans un échange fermé. De ce point de vue, il importe peu que l'échange soit juste ou injuste, puisqu'il y a toujours violence sélective d'un acte de paiement, et mystification dans le principe même qui nous fait parler d'une force de travail. C'est dans la mesure où le travail serait séparé de sa pseudo-force que les flux de production très différents, non parallèles, de toutes sortes, pourraient être mis en rapport direct avec des flux d'argent, indépendamment de toute médiation par une force abstraite⁹⁹⁰.

Loin de nier « la violence sélective⁹⁹¹ » d'une société qui reposerait sur l'exploitation de la force de travail et qui n'offre plus de réponse économique ou politique au droit au travail – ce que peut laisser entendre le dialogue d'*Histoire(s) du cinéma* entre Godard et la fille –, Godard poursuit une pensée politique que Deleuze convoque avec l'image de la

⁹⁹⁰ Deleuze « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », *op. cit.*, p. 59.

⁹⁹¹ *Ibid.*

« [pulvérisation] de la notion de force de travail⁹⁹² » et qui est l'enjeu d'une création audiovisuelle dont la diffusion hertzienne intéresse Godard. La télévision, comme nous le rappellerons dans la troisième partie, est alors perçue par le cinéaste comme l'endroit même où doit s'engager une dispute sur la puissance d'information de l'art et l'impuissance d'information des nouveaux médias. La télévision est un territoire à conquérir et à occuper. C'est l'une des dimensions du cinéma militant auquel Godard s'adonne pleinement : séjourner dans les lieux détournés de leurs enjeux par le pouvoir installé. Il en va d'un geste révolutionnaire qui suppose un dépassement des frontières du cinéma et également une dénonciation de ce qui n'est pas montré et donc jamais filmé, de ce que les chaînes d'information ne donnent pas à voir.

Godard démontre ainsi, à travers douze épisodes et douze situations, comment le « cœur », son énergie et sa force de création non mesurables, situés hors de la circulation et de la conservation de la marchandise, doivent être repensés, réévalués et interrogés, dans une proximité avec la notion de dépense élaborée par Georges Bataille⁹⁹³. Il offre ainsi un autre éclairage à la question de la politique des Auteurs. Tournés en vidéo, les entretiens que Godard met en scène et retravaille au montage⁹⁹⁴ participent non seulement d'une volonté de donner la parole aux *sans part* ou aux *sans nom* de la société et d'une mise en accusation éthique de tout *traitement* médiatique de l'image, mais également d'une pensée par le montage et l'enregistrement du réel des forces en jeu dans une société aliénante dont la création, ou l'art, serait une dimension oubliée, qu'il faut prendre en compte comme un contre-pouvoir économique. Comme le souligne Deleuze, Godard noue un dialogue avec la pensée marxiste et son dépassement par une promotion de la création comme lieu de l'émancipation de l'homme. Au mouvement d'abstraction de l'argent, à la force de travail abstraite et spoliée par les sociétés industrialisées, s'ajoute un autre « flux » qui est encore de l'ordre de l'invisible : ce flux produit par le *cœur* permet un dépassement dialectique du conflit inégal, dénoncé par la pensée marxiste, qui se jouerait entre le *surtravail* du prolétaire et la *survaleur* de la marchandise, dont la valeur ajoutée, la *plus-value*, participe à la thésaurisation bourgeoise et au réinvestissement capitaliste.

Deleuze place cette analyse au centre de la pensée politique de Godard et de son injonction : réévaluer la force qui préside à toute création, qui n'est pas estimée à sa juste *valeur*, qui relève même, dans l'imaginaire collectif et la réalité matérialiste de la société

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ Cf. Georges Bataille, *La notion de dépense* (1933), Paris, Lignes, 2011.

⁹⁹⁴ Certains épisodes prennent la forme d'un plan-séquence non monté (par exemple la tirade de l'agriculteur Marcel dans l'épisode 2b), d'autres reposent en revanche sur un travail de montage vidéographique texte/image (par exemple l'entretien du mathématicien René Thom dans l'épisode 5b).

capitaliste, de ce qui se situe hors de toute valeur. Il s'agit d'accorder à la production du *cœur* ou de l'*amour*, comme le reformule Deleuze, une *mesure* dans le circuit fermé de l'échange argent/ force de travail, dont la relecture critique, postmarxiste pourrait-on dire, est posée comme nécessaire. C'est toujours l'un des enjeux du cinéma récent de Godard et notamment de *Film Socialisme*⁹⁹⁵ : donner à voir, par-delà la surface du monde actuel et des images en mouvement médiatiques et aveuglantes, cet autre flux qui rivalise avec le flux monétaire et remet en cause l'idée même de « force de travail ». La force qui préside à l'acte créatif se situe dans un ailleurs économique et critique du monde actuel et concourt nécessairement à la faiblesse de la création cinématographique que Godard dénonce dans les temps présents, et ce, avec une certaine originalité critique, qui ne pouvait que séduire Deleuze et la pensée qu'il élaborait avec Félix Guattari – une théorie anti-idéaliste du désir comme processus et puissance de production :

Homme et nature ne sont pas comme deux termes l'un en face de l'autre, même pris dans un rapport de causation, de compréhension ou d'expression (cause-effet, sujet-objet, etc.), mais une seule et même réalité essentielle du producteur et du produit. La production comme processus déborde toutes les catégories idéales et forme un cycle qui se rapporte au désir en tant que principe immanent⁹⁹⁶.

Guattari et Deleuze énoncent ici une pensée qui puise son inspiration dans la position que l'on peut qualifier de naturaliste du premier Marx, ce dernier définissant la nature comme ce « qui n'est pas [...] le corps humain », comme ce qui est « le corps non-organique de l'homme⁹⁹⁷ » et qui forme avec l'homme « une seule et même réalité essentielle du producteur et du produit⁹⁹⁸. » Marx propose dans ses *Manuscrits de 1844* une définition de l'homme par son activité à affronter, presque génériquement, grâce à une conscience émancipatrice. L'homme doit expérimenter avec lucidité le lien qui l'unit étroitement aux produits même de son travail. Cette conscience lucide suppose que soit remise en cause la pensée idéaliste et métaphysique telle qu'elle a été pleinement établie par Descartes, celle qui reposait sur une distinction du Sujet et de l'Objet, de l'individu et de la *nature*⁹⁹⁹.

⁹⁹⁵ Nous pensons tout particulièrement au second volet du film, construit autour d'une « sainte famille » abritée dans le garage des Martin : les enfants dénouent le lien de l'amour filial pour être entendus politiquement, alors même que la chaîne de télévision France 3 souhaite les filmer. À la fin de ce chapitre, nous en proposerons une analyse. Nous ferons de même pour la première partie du film, qui se déroule sur un paquebot traversant la Méditerranée, où sont interrogés le destin de l'Europe, la puissance de l'image et le pouvoir de l'argent – sa place, sa fonction, son mouvement immatériel.

⁹⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 10-11.

⁹⁹⁷ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 114.

⁹⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁹⁹⁹ Ces lignes sont inspirés par l'analyse de Guillaume Mejat sur « Gilles Deleuze et Félix Guattari lecteurs de Marx : l'inspiration marxiste de la conception du désir développée dans l'*Anti-Œdipe* » (*Philosophique* n° 15, 2012, [En ligne], <http://philosophique.revues.org/693>, *consulté le 19 octobre 2015).

La conscience désaliénante à laquelle invite Marx procède d'un double dépassement critique : s'affranchir de la distinction entre ces deux termes (l'individu et la nature non-organique de l'homme), mais s'affranchir également de l'idée d'un *rapport* qui s'établirait entre eux pour poursuivre et achever le dépassement fondamental mais incomplet qu'élabore la pensée de Feuerbach dont Marx est le lecteur critique. Dans son analyse de la lecture de Marx par les auteurs de *L'Anti-Œdipe*, Guillaume Méjat souligne la dette de Deleuze et de Guattari à l'égard du premier moment théorique du jeune Marx qui campe l'homme en producteur. Les *Manuscrits de 1844* sont essentiels à l'approfondissement que proposent Deleuze et Guattari : reformuler la théorie de l'union de l'homme au sensible, encore tributaire de la métaphysique moderne, et introduire l'Industrie, prise dans son rapport intrinsèque, « dans son identité fondamentale », comme le précisent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, « avec la nature comme production de l'homme par l'homme. Non pas l'homme en tant que roi de la création mais celui qui est touché par la vie profonde de toutes les formes ou de tous les genres [...] éternel préposé aux machines de l'univers¹⁰⁰⁰. » *L'Anti-Œdipe* pose alors le concept du *désir* comme essentiel au processus de production, ce qui permet à ses auteurs de rompre avec le modèle cartésien du Sujet animé pour produire le modèle conceptuel de la *machine désirante*, et de poser ainsi une forme d'agencement, sous le signe de la multiplicité, entre la nature, telle qu'elle est définie par Marx, comme corps sans organe, prolongement de l'homme, l'Industrie qui procède de l'identité productrice de l'homme, et l'Histoire, que le procès même du désir permet d'introduire dans la mécanique matérialiste de Marx et qui trouve une perspective originale dans le cinéma contemporain de Godard, celui qui s'inscrit dans une dimension historique.

Ce dépassement critique permet à Deleuze et Guattari de prolonger certains aspects de la pensée de Marx, en accordant au *désir* et à la *praxis* une place centrale comme modalités mêmes de l'existence de l'homme, dans l'entrappartenance générique et première de l'être désirant et des conditions objectives de son existence. Deleuze et Guattari proposent ainsi une définition de l'être objectif de l'homme, dont le désir est force de production et qui n'est encore qu'un projet (l'homme est pris dans une relation d'aliénation ; son émancipation est posée comme un avenir dont l'homme devra se saisir). On peut considérer l'exhortation de Godard à *mesurer la valeur* de cet autre flux qu'est le travail produit par le cœur, comme ce qui rejoint, reprend ou intuitionne la notion de désir qu'élaborent Deleuze et Guattari. Pour que l'homme ressaisisse son être objectif, il lui faut *re-posséder* son désir et son unité perdue, ou plutôt son hétérogénéité perdue qui se manifeste sous la forme du rhizome et dont

¹⁰⁰⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 10.

le sujet, entité labile, fait l'expérience avec le résidu de conscience qui s'établit dans un décalage faible mais constant avec l'activité productrice¹⁰⁰¹. Il y a aura donc une étude à mener, sur cette question de la dépossession et de la repossession de l'être dans la filmographie récente de Godard, qui réinterroge, dans une perspective actuelle, certes moins tributaire de la critique marxiste que son cinéma militant, les conditions d'une réhabilitation de l'identité par un désir qui s'affirmerait, qui dénouerait son lien étymologique et métaphysique qui l'enchaîne encore à la notion de manque.

Le désir restauré dans son affirmation, qui procède de l'expérience et de l'enregistrement de cette expérience (et quel meilleur outil d'enregistrement que le cinéma ?), permet également de penser comment l'œuvre, lorsqu'elle est le produit d'une conscience désirante désaliénée, détourne l'homme de tout processus de réification ou de mécanisation, contrairement à ce que pourrait laisser entendre une lecture rapide de Marx, voire de Deleuze et Guattari ; bien au contraire, le désir, comme le soulignent les auteurs de *l'Anti-Œdipe*, permet à l'homme d'accéder à son identité objective. Cette réflexion convoque un autre aspect de l'idée d'une « mort du cinéma » et de la disparition de ses auteurs. Godard énonce cette réhabilitation de l'homme par le désir et l'insertion lucide au sein des machines, à commencer par la machine cinématographique, dans une œuvre audiovisuelle qui élabore une pensée politique *par l'image*, puisque le *logos* est un langage aliéné. Cette pensée s'exprime à travers les puissances de « la mise en image », de l'imagination, cette forme de production de la pensée, souvent contestée, qui s'émancipe du discours et affronte l'ambiguïté des icônes visuelles. La parole lucide et juste dont nous sommes dépossédés est l'un des enjeux du titre du film *Adieu au langage* ; elle parcourt l'ensemble de l'œuvre de Godard et justifie l'éloge du cinéma et l'éloge de l'amour qui forme le titre d'un long métrage, seules expressions ou forces d'expression qui transcendent par l'art du montage et la *praxis esthétique* l'impossible saisie du monde par le seul *logos*. Le cinéma est également la forme artistique unique qui non seulement procède de l'industrie, qui est donc duplice (le cinéma est aussi une machine à fantasmes, thésaurisant le manque et dépossédant l'homme du désir), mais qui permet en retour de penser les limites aliénantes

¹⁰⁰¹ Florence Andoka souligne cette entorse de Deleuze et Guattari au *tout immanent* que décrit *l'Anti-Œdipe* : « Néanmoins, si le sujet est un sujet d'expérience, s'il est bien un "je sens", il existe un décalage par rapport à l'activité productrice, un surplus, un résidu qui fonde la conscience d'un sentir. On pourrait alors se demander si l'existence même d'un sujet n'est pas déjà une forme de transcendance dans la mesure où il se démarque de la matière même. Ainsi même si le sujet se forme, dans la relation du corps plein sans organes, aux machines désirants, il leur est attaché par ce qu'il est leur produit mais il s'en détache parce qu'il est un centre d'enregistrement. Le sujet semble alors être un dépassement de la matière remettant peut-être en question le caractère absolument immanent du monde décrit par *l'Anti-Œdipe* » (Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, n° 15, 2012, [En ligne], <http://philosophique.revues.org/659>, *consulté le 26 octobre 2016).

de l'appareil industriel et de ses produits : le cinéma, comme *remède dans le mal* « capitaliste », comme projet politique et esthétique. C'est ainsi que Godard creuse, entre autres, une pensée postmoderne de la faillite actuelle de l'image en mouvement, selon différentes grilles de lecture certes, mais notamment avec le filtre de la pensée marxiste.

Le projet de film *Moi Je* peut ainsi être également lu comme une volonté de transposition cinématographique de l'*Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari publié en 1972, soit un an avant la date qui figure sur le document de Godard¹⁰⁰². C'est cette congruence de pensée qui autorise Deleuze à inscrire l'œuvre de Godard dans le projet politique d'un individu total, celui que le philosophe forme avec Guattari et auquel participe l'ouvrier gréviste de 1968. En effet, l'activité révolutionnaire s'éprouve nécessairement comme *passion*, terreur et angoisse de mort que ne peut connaître l'individu bourgeois, ce dernier étant saisi par une intranquillité diffuse, celle du seul souci comptable qui masque l'inquiétude objective et bien plus puissante de l'être-même désirant. C'est donc l'individu aliéné, le prolétaire, qui peut faire l'expérience de l'agencement multiple des machines désirantes et donc de l'unité plurielle qu'elles produisent. Le cinéma militant de Godard en appelle ainsi à une prise de parole, prise de conscience, du *manque à gagner*, qui passe par un cinéma collectiviste – collectivité des auteurs et collecte des images et des sons de l'individu pris dans une relation d'aliénation et luttant pour son émancipation. C'est dans cette perspective vitaliste, celle de la pensée deleuzienne des années 1960, mais aussi celle de l'anthropologie technique refondée par Simondon, que s'inscrivent la disparition de l'auteur et la promotion du politique telles que les défend Godard dans son discours de Francfort : Godard assied sa lecture marxienne de l'être objectif et politique, dans un anachronisme et une hétérodoxie volontaires, sur la citation de Langlois promouvant les œuvres et la double référence à Goethe (la formule « au commencement était l'action¹⁰⁰³ » reprise du premier *Faust* et l'allusion au héros gothéen, Wilhelm Meister).

Comment l'allusion faustienne dialogue-t-elle avec cette lecture de l'homme, de ses outils et des productions qu'il génère ? La première étape de l'itinéraire de Faust, dont on connaît la relecture hégélienne par Lukács, dans ses *Études sur Faust*, qui en fait ce moment négatif mais nécessaire au champ de l'activité humaine, entre en résonance avec la *passion*, comme la définit le premier Marx¹⁰⁰⁴, avec le *désir* que convoquent Deleuze et Guattari au

¹⁰⁰² Michael Temple précise dans une note renvoyant à la page -17 du document de Godard la référence du cinéaste à *L'Anti-Œdipe* (Michael Temple, « Notes sur *Moi Je* », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents, op. cit.*, p. 244).

¹⁰⁰³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *loc. cit.*

¹⁰⁰⁴ Dans ses *Manuscrits de 1844*, Karl Marx définit la passion comme l'envers du manque : « La domination de l'être objectif en moi, le jaillissement sensible de mon activité essentielle est la passion qui devient par là l'activité de mon être » (Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. par J.-P. Gougeon, Paris, Flammarion, 1996, p. 155).

centre de l'*Anti-Œdipe* et enfin avec le *cœur*, cette inclination aimante et désintéressée que Godard présente comme le seul lieu d'exercice d'une création véritable, d'une *praxis* esthétique nécessairement engagée dans la relation d'identité de l'être et du monde, de l'être et de ses produits, lorsque ces termes procèdent d'une tension lucide. Dans le dénouement du premier *Faust*, la *chute* du personnage éponyme, qui est aussi une saisie par la force de la négation de l'individu par lui-même, s'énonce dans l'exercice de la traduction du *Nouveau Testament* dont un exemplaire tombe entre les mains de Faust et qu'il ouvre selon les lois du hasard – dans une image que semble rejouer Godard quand il se présente à l'image feuilletant les livres de sa bibliothèque selon un apparent coup de dés dans *Histoire(s)*. Cet exercice de traduction fait l'objet d'une série de vers très précis dans le premier *Faust* de Goethe :

Il est écrit : « Au commencement était le Verbe ! »
 Je butte ici déjà ! Qui m'aidera à poursuivre ?
 Je ne peux nullement porter si haut le Verbe,
 Je dois traduire autrement,
 Si l'Esprit justement m'illumine.
 Il est écrit : Au commencement était le Sens.
 Songe bien à la première ligne,
 Que ta plume point ne se précipite !
 Est-ce le sens partout qui agit et crée ?
 Il faut mettre : Au commencement était la force !
 Mais, même quand je couche cela sur le papier,
 Quelque chose m'alarme, et je n'y demeure pas.
 M'aide l'Esprit ! J'y vois clair soudain !
 Et écris confiant : au commencement était l'action¹⁰⁰⁵ !

La difficulté de traduction qu'éprouve Faust fait entrer le terme grec *logos* dans une variation d'interprétations : d'une version idéaliste et théologique (la « pensée » ou le « sens » sont issus du « verbe »), à la négation sacrilège, matérialiste, peut-être vitaliste, du commencement de l'*Évangile selon Jean* et de cet autre commencement théologique qu'incarne le récit de la *Genèse* (l'« action » ou l'« acte » procèdent de la « force »). Faust incarne donc cette figure de l'homme ayant reconquis son *intégrité* par la garantie de l'action reposant sur une force immanente. Il représente l'homme qui expérimente dans l'immanence de son action l'infini divin ou cette vertu prométhéenne avec laquelle l'auteur du film, son spectateur et la collectivité à laquelle tous deux participent doivent entrer en rivalité. L'action repose sur l'intranquillité du personnage faustien et le cœur tiraillé qu'éprouve tout

¹⁰⁰⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, op. cit.*, p. 984.

auteur d'un acte créatif, tel que l'entend Godard et quel qu'en soit le produit créé. L'auteur ou le créateur devient le modèle de l'homme libre qui se confond avec sa création, de l'individu entré dans un processus de réconciliation avec lui-même. Cette émancipation suppose donc, dans l'œuvre marxiste mais également dans la réflexion de Deleuze et de Guattari, que l'être se réaffirme dans son désir et devienne l'homme révolutionnaire. Le cinéma n'a pas su servir une entreprise désaliénante et a même suscité son envers, la production de fantasmes reposant sur le seul manque comptable qui domine l'individu ployé sous la toise de la *plus-value* capitaliste. C'est de ce constat que se nourrit le devoir-être esthétique et politique du cinéma, exigence entrevue dans les commencements du cinéma, mais jamais appliquée, nous dit Godard et qui reste donc à mettre en œuvre.

3.2.4 *Film Socialisme* (2010) ou les flux contradictoires : circulation monétaire, désir socialiste et puissance de l'amour

Film Socialisme, avant-dernier long métrage de Jean-Luc Godard réalisé en 2010, a comme principal objet les différentes possibilités ou impossibilités d'un film politique : qu'en est-il de *cette force de production du cœur et du désir* que nous venons de convoquer, cette puissance dissidente de création et cette force de production invisible qui apparaissent comme absentes du capitalisme culturel et qui envahit le présent ? *Film Socialisme*, à l'instar de *Notre Musique*, présente une construction sous la forme d'un triptyque. Les trois pans du film donnent à lire trois situations : le présent saturé d'images produites par les industries culturelles et les technologies qui lui sont afférentes, dont la télévision ; puis l'avenir entrevu dans la résistance des enfants de la famille Martin qui mettent en question la démocratie et à l'épreuve les mots qui la symbolisent ; et enfin le passé qui hante le présent, celui d'une Europe emportée dans le mouvement tragique des catastrophes, que l'ère du visuel a rendue aveugle à sa propre dérélition et que le film révèle au spectateur.

Film Socialisme est ainsi un film incarnant une forme de résistance cinématographique ; il est également un avertissement sur le néant contemporain qui nous menace. La première partie du film présente l'échec et le danger des techniques audiovisuelles prétendument émancipatrices : les passagers d'une croisière en Méditerranée sont filmés comme une foule en mouvement aliénée par les écrans. Les soirées dansantes ou les séances de gymnastique aquatique organisées à bord du Costa Concordia sont tournées avec un téléphone portable produisant des images dont la faible qualité est similaire à celles des caméras de surveillance. Ces images à la qualité dégradée tranchent avec les plans nocturnes tournés par Godard sur le pont du bateau qui nous présente une explosion de

couleurs obtenues par une saturation des images numériques en haute définition, qui relèvent d'une technique presque picturale et encadrent les autres images qui s'y abîment littéralement. Le tourisme est ainsi présenté comme le produit d'une économie de marché qui a absorbé les nouvelles images pour les asservir et dans un même temps pour mettre en échec la démocratie qui devient le lieu de partage d'une idéologie de la seule consommation et du divertissement (cf. Photogramme 8). Le paquebot est alors un *non-lieu*, celui de l'anonymat et de la solitude, qui n'engendre que la pure réflexion de soi-même, une forme médiatique de l'amour-propre et un spectacle qui relève d'un mouvement tautologique, ne désignant rien d'autre que les regards dispersés de la surmodernité : la société se « regarde », c'est-à-dire se « garde deux fois¹⁰⁰⁶ », pour reprendre la formule du discours de Godard à Francfort.

La seconde partie du film présente en revanche une expérience de résistance et de prise de parole politique au sein de la famille Martin, lieu où les regards se répondent et la communication est rétablie. Les enfants, Florine et Lucien, ne veulent plus faire partie du tiers exclu de la démocratie et incarnent une révolte politique possible pour l'avenir, ils engagent ainsi une discussion avec leurs parents, qui souhaitent se présenter aux élections cantonales, et leur demandent de redéfinir les termes de liberté, égalité et fraternité, de renouer le lien perdu entre les mots et les choses. Le garage Martin, qui se situe en Savoie, fait référence à un réseau de résistance de la région de Colmar, la « Famille Martin », comme le suggère explicitement Godard. Dans la dernière partie du film, Godard fait également allusion à un autre groupe de résistance toulousain dont la devise était « Libérer et Fédérer », deux verbes mis en acte dans le montage des images qui s'élaborent dans ce troisième pan du triptyque : coupure des images fixes ou en mouvement avec leur référent et réinscription de ces images à la recherche d'une signification dans un ensemble d'images hétérogènes que le montage fédère. À travers les images et les textes comme ressoudés, *a contrario* de l'Europe que Godard présente comme un ensemble atomisé, cette dernière partie du film énonce la menace d'une corruption originelle de la démocratie, rappelle le lien esthétique et politique de la démocratie et de la tragédie dans la Grèce antique – renommée « Hellas » pour réinscrire la Grèce moderne et l'Europe actuelle dans leur héritage antique et une défaite préméditée dans une homonymie significative.

Le *montage* que propose Godard entre la démocratie et la tragédie, deux inventions concomitantes, engendre une troisième notion, la guerre civile, qui en serait comme l'enfant naturel. La guerre civile est ainsi présentée comme le péché originel de l'Occident qui a rompu avec l'Orient : Godard convoque dans ce film l'idée d'une Afrique oubliée et spoliée

¹⁰⁰⁶ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

et ouvre son montage avec la convocation de l'Égypte ancienne, présentée comme le berceau de la civilisation contemporaine. La guerre civile est également la ligne de fuite d'une Europe condamnée à la division. Le terme grec Hellas est ainsi rapidement transformée par le jeu des signifiants en « Hell as », « tel l'enfer » en anglais, et fait sourdre la plainte d'une Europe emportée dans une destruction qui trouve son origine, sa cause, dans un passé dont nous serions amnésiques et dont Godard propose l'anamnèse dans la troisième partie du film, selon un mouvement dialectique et critique.

Godard propose ainsi une variation en trois temps du *socialisme* et questionne le régime démocratique. Le premier pan de ce triptyque propose ainsi le portrait de la *faillite du socialisme démocratique* et d'une Europe soumise au pouvoir de l'argent, nouvelle forme de fascisme qui se déguise sous le masque des démocraties européennes. Le second pan interroge par la voix des enfants les conditions d'une démocratie représentative. Enfin, le troisième présente sous la forme d'une accélération de l'histoire une vaste civilisation dont les origines se situent dans l'Égypte et la Grèce antiques, que l'Occident aurait progressivement trahi pour ne conserver que la finitude d'une société dominée par les puissance de l'argent : l'abandon de l'Orient au profit de l'Occident, de la géométrie au profit du calcul, de l'infini de la pensée au profit de la finitude du matérialisme, de la démocratie dans sa forme participative au profit d'une démocratie représentative qui repose sur l'exclusion. Selon l'ordonnement du regard rétrospectif de l'Ange de l'histoire benjaminien, Godard procède ainsi à une remontée du temps, selon une dialectique de l'arrêt, de la saisie de l'à-présent, et de l'accélération : Égypte, Palestine, Hellas, Odessa, Barcelone, Naples. Ces lieux, convoqués sous le titre de « Nos humanités », sont traversés par une histoire catastrophiste, dont la Palestine est le symbole. La guerre y est présentée comme la violence qui divise. La guerre est constamment pensée comme guerre civile par Godard, comme le rétorque avec justesse Antoine Compagnon à la suite de la conférence de Georges Didi-Huberman sur les Histoire(s) du cinéma au Collège de France¹⁰⁰⁷. Ce montage d'une quinzaine de minutes démontre la répétition dans l'histoire d'une guerre civile qui trouve l'une de ces manifestations originelles dans la division historique de l'empire romain entre l'Orient et l'Occident. Les ports d'Odessa, de Barcelone et de Naples sont également les témoins des différentes formes de totalitarisme hitlérien, stalinien, franquiste et mussolinien qui ont assujéti l'Europe : ces derniers ont brisé l'espoir que représente

¹⁰⁰⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, « L'histoire à double tranchant. Remarques sur Jean-Luc Godard », Conférence filmée dans le cadre du séminaire d'Antoine Compagnon sur « La guerre littéraire », Collège de France, 25 février 2014, Partagé sur le site college-de-france.fr, [En ligne], <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2014-02-25-17h30.htm>.

l'escalier d'Odessa ; ils se sont conjurés pour mettre fin à la jeune expérience démocratique espagnole que convoque la citation de l'*Espoir* de Malraux¹⁰⁰⁸. Enfin, ces totalitarismes se sont métamorphosés en une autre forme de fascisme, malgré l'émancipation italienne incarnée par le néoréalisme, seul exemple européen d'un cinéma de résistance selon Godard¹⁰⁰⁹. Cet autre fascisme masqué que dénonce *Film Socialisme* est celui du capitalisme assorti d'un consumérisme qui domine le continent européen et n'interdit en rien les « guerres civiles », dans et hors son territoire – la Russie séparée de l'Europe, les Balkans, le conflit israélo-palestinien.

L'argent est ainsi omniprésent dans l'ouverture de *Film Socialisme*, sous ses différentes *formes matérielles* (le collier de pièces qu'Alissa porte au cou, la montre en or déboussolée, qui n'indique plus l'heure mais sa seule valeur monétaire), mais également sous ses *formes discursives et narratives*, ces rares signes sauvegardés du processus de dématérialisation de la monnaie, fil rouge de ce premier tableau godardien, et signes qui en eux-mêmes abstraient l'argent de sa concrétude. Ces signes linguistiques et narratifs permettent à Godard de constater la persistance de l'argent dans l'imaginaire, la puissance de l'*avoir*, notamment dans le langage, dans les figures figées de certaines formules que Godard met en mouvement : la métaphore du titre du *Figaro*, « La chute des bourses fait flamber le cours de l'or », ou le discours universitaire de Rebecca, qui évoque devant l'économiste Bernard Marris, jouant son propre rôle, le séminaire qu'elle dirige à Stanford sur « La création monétaire et la création littéraire ». Godard offre une place première aux légendes qui octroient aux anciennes formes matérielles de l'argent une puissance propre à séduire l'imaginaire : celle de l'« or de Moscou », c'est-à-dire l'acheminement, pendant l'automne 1936, des réserves de la Banque d'Espagne vers l'Union soviétique. Godard procède à une mise en abyme de la circulation des différents navires qui auraient acheminé cet or, dont il rappelle la halte à Carthagène, et son arrivée, à Odessa. Ces deux ports authentifiés par le récit historique sont des lieux que Godard représente avec une déréalisation volontaire. L'image du port de Carthagène est incluse à plusieurs reprises par Godard dans une géographie grecque imaginaire ; le port d'Odessa est signalé par un carton et donne lieu à une représentation indirecte et *médiatique* par la citation filmique de l'escalier du *Cuirassé Potemkine*.

Outre cette déréalisation de la géographie des ports d'Odessa et de Carthagène, Godard prête foi aux légendes, notamment celle d'un autre acheminement de l'or espagnol

¹⁰⁰⁸ Manuel rétorque à l'espion Alba : « L'Espagne est un pays où ne manquent pas en ce moment les occasions de mourir » (André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937, p. 199).

¹⁰⁰⁹ Cf. la séquence du chapitre 3a « La monnaie de l'absolu » consacrée à l'éloge du néoréalisme italien construite autour de la chanson populaire, « La nostra lingua italiana » de Riccardo Cocciante (1993).

en 1940, avec comme lieu d'embarcation le port de Barcelone et le récit du détournement de ce trésor par les Allemands, puis par Willi Müzenberg. C'est ainsi que Godard propose une greffe entre récit historique et témoignage légendaire en convoquant le récit que lui aurait confié Jacques Tati : le producteur Louis Dolivet aurait hérité d'une partie de cet or détourné pour financer *Mr. Arkadin* et *Playtime*¹⁰¹⁰. Le cinéma et son impureté sont donc des objets d'enquête du trajet méditerranéen du navire de croisière. Cette chasse au trésor qui circule sur les lèvres des personnages réactive la part nécessairement marchande du cinéma et propose l'esquisse d'un récit sous-jacent à cette première partie. Ce fil narratif en puissance, au sein d'un film qui rompt avec l'art narratif, repose sur la discontinuité des échanges des personnages réels ou fictifs qui déambulent sur le paquebot de croisière. Cette archéologie du récit mythique de l'or de Moscou actualise également l'idée d'un cinéma transgressif, qui détourne l'or pour produire ses œuvres, qui se réapproprie une puissance par le partage des biens et qui rappelle les différents vols dont Godard a été l'auteur. Le cinéma a-t-il vocation à prélever une part des échanges monétaires pour les réinscrire dans un art de production et de création contestataire ? La question de l'*avoir* est alors reposée par les différents signifiés qu'il produit.

L'*avoir* est tout d'abord ce qui *se synthétise dans l'argent*, ce *medium* universel sur lequel se bâtissent l'économie de marché et la société capitaliste dont Godard démontre l'essoufflement. Georg Simmel dans *La Philosophie de l'Argent* présentait ainsi le pouvoir du *moyen* monétaire inventé par l'homme pour accéder à ses *fins* et lui permettre de surmonter les obstacles à sa volonté. L'argent est « une institution dans laquelle l'individu verse son action ou son avoir, pour atteindre par ce point de passage des objectifs qui resteraient inaccessibles à un effort directement dirigé vers eux¹⁰¹¹. » Partant de cette définition, Simmel dépeint le pouvoir de l'argent, moyen absolu, expression quantitative de

¹⁰¹⁰ Dans l'entretien de Daniel Cohn-Bendit et Jean-Luc Godard paru dans *Télérama* Godard revient sur cette légende dont il a imaginé le récit : « J'avais pris un café avec Jacques Tati, alors qu'il était ruiné. Au moment de payer, il avait sorti une vieille pièce d'or, un doublon du temps de l'Amérique, des Incas. Je lui ai payé son café, il a gardé sa pièce. Et puis je me suis demandé : comment ça se fait que Tati ait une pièce d'or comme ça ? Et j'ai imaginé un truc plausible : son dernier producteur, Louis Dolivet, avait produit en Espagne *Mister Arkadin*, d'Orson Welles, mais auparavant, il avait été le secrétaire de Willi Münzenberg... [...] Louis Dolivet faisait aussi partie du Komintern. Après l'invasion de la France par les Allemands, le Komintern a fait transférer en Russie l'or de la banque espagnole, ils l'ont embarqué à Barcelone sur la compagnie France Navigation, qui appartenait au Parti communiste français. Mais à l'arrivée à Odessa, un tiers de l'or avait disparu, et un deuxième tiers a encore disparu avant d'arriver à Moscou... J'ai imaginé que les Allemands s'étaient infiltrés sur le bateau, qu'ils en avaient pris une partie, c'est ce que dit le vieux policier français dans le film. Mais la jeune Russe qui fouille dans les archives se dit : le tiers qui est parti, c'est le Komintern qui l'a pris, et le reste a fini dans les poches de Louis Dolivet, dont on ne peut pas s'expliquer la fortune autrement... » (« Jean-Luc Godard à Daniel Cohn-Bendit : "qu'est-ce qui t'intéresse dans mon film ?" », Entretien entre Jean-Luc Godard et Daniel Cohn-Bendit, Propos recueillis par Vincent Rémy, *Télérama*, n°3148, 15 mai 2010, [En ligne], <https://www.telerama.fr/cinema/jean-luc-godard-a-daniel-cohn-bendit-qu-est-ce-qui-t-interesse-dans-mon-film,55846.php>)

¹⁰¹¹ Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, *op. cit.*, p. 243.

la valeur. L'argent, pourtant dénué de valeur en soi, se voit ainsi octroyé une valeur, ce phénomène de « bonus », qui génère des phénomènes *matériels et immatériels* : la puissance de l'argent s'insinue dans l'imaginaire, les sentiments, les manifestations des individus qui constituent la société. L'argent signale ainsi la domination et le pouvoir qu'il offre à ceux qui le possèdent dans une quantité suffisante pour en faire un instrument de puissance. C'est bien cet argent qui coule à flot sur le paquebot, dont les passagers sont emportés par le divertissement. C'est également l'*avoir* du trésor d'Espagne dont l'origine mystérieuse convoque une Europe traversée par différentes catastrophes, utopies et désastres – la colonisation de l'Afrique, avec l'évocation de la maison de production Filmorsa de Louis Dolivet installée à Alger, la Révolution russe et la Guerre d'Espagne. Les images saturées par les éclairages et la musique de la piste de danse, réduction symbolique d'une société du spectacle, qui accueille et divertit les passagers, évoquent également un mouvement d'emballlement, de foi et de créance en direction d'une double fiction.

La première abstraction qui guide l'imaginaire est donc celle de la monnaie dont la matérialité, celle de l'argent « inventé pour ne pas regarder les hommes dans les yeux » comme l'énonce un personnage, est de moins en moins tangible. La deuxième mythologie à laquelle sont soumis les touristes traversant la Méditerranée est celle d'une Europe libérée, dont Godard évoque la déchirure, à travers le personnage d'Olga. « Moi, je ne veux pas mourir sans avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu le mot Russie et le mot bonheur s'accrocher à nouveau comme deux plaques de ceinturon », dit-elle, en reprenant le texte giralducien déjà cité dans *Allemagne 90 neuf zéro*¹⁰¹². La puissance de l'argent et la puissance de l'Europe dépassent le cadre strictement économique et distillent leur présence dans l'imaginaire collectif, forgeant ainsi des mythes et signalant le pouvoir hégémonique de l'argent et du mot Europe. À Naples, deux personnages déambulent dans une galerie d'art dont la faible qualité des œuvres semble répondre à la voix hors champ qui évoque la dégradation de l'Italie dans sa représentation mythique, devenu une Italie médiatique et touristique : « pour tous les Français, la peinture c'est l'Italie, tous les voyages de nocces se font en Italie ». Une jeune femme s'y déplace avec des lunettes de soleil qui font écran à toute vision alors que se poursuit un dialogue sur la disparition éventuelle des paradis fiscaux.

¹⁰¹² « Je ne veux pas mourir avant d'avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu les deux mots, qu'une force invincible écarte le plus chaque jour, le mot Russie et le mot bonheur, se rencontrer sur mes lèvres à nouveau » : cette phrase reprise de Jean Giraudoux (*Siegfried et le Limousin*, *op. cit.*, p. 166-167) est extraite du film de Jean-Luc Godard, *Allemagne 90 neuf zéro*.

Le second volet du film, intitulé « *Quo vadis Europa* », change d'échelle et se situe dans la maison et le garage de la famille Martin, où se déroule un débat démocratique ritualisé entre les enfants et les parents et où s'invitent les caméras de la télévision locale. C'est ainsi que la jeune fille, Florine, s'autorise la référence au *Roi Lear*, en reprenant les mots sensiblement modifiés de Cordélia « I do not have my heart in my mouth¹⁰¹³ », que son père n'entend pas. De même, elle introduit avec la complicité de Lucien un discours appelant au bouleversement de la propriété dans l'attente d'une fraternité recrée sous le signe de la trinité. La notion de l'*avoir* est donc réinvestie dans cette seconde partie du film quand Florine, lectrice des *Illusions perdues*, citant Augustin ou Faulkner, rappelle devant ses parents qu'il faut remplacer le verbe « être » par le verbe « avoir », non pas pour promouvoir une éthique capitaliste de la propriété, mais pour inviter les exclus, jusqu'à l'âne et au lama qui occupent de leur présence silencieuse la seconde partie du film, à se réapproprier ce dont ils ont été spoliés. Le film interroge ainsi la nature intrinsèquement démocratique du cinéma et questionne l'alliance, peut-être impossible, du socialisme et de la démocratie, qui devient une reconquête dans la seconde partie du film, avant un dénouement qui pose l'équivalence entre tragédie et démocratie, deux inventions de la Grèce antique, dont il semble que le monde contemporain n'a retenu que le premier terme.

Le film se clôt cependant sur l'injonction à la résistance qui fonde la seconde partie du film : résistance politique des sans-voix de la démocratie (incarnés par les enfants), résistance contre les oppressions illégitimes et notamment l'idée de propriété du film (le dernier carton du film est une surimpression de l'avertissement du FBI sur la violation du copyright, inséré en ouverture de nombreux DVD, et du mot d'ordre godardien, « Quand la loi n'est pas juste, la justice passe avant la loi »), résistance contre les images hétérogènes dont Godard propose un montage critique (une grande partie des plans n'ont pas été réalisés par Godard lui-même mais par des chefs opérateurs mandatés dans différents lieux géographiques). Il s'agit bien d'une reconquête par un *film de montage multimédiatique* (images de téléphones portables, de caméras de surveillance, d'écrans d'ordinateurs, de plans volés dans les ports qui longent la Méditerranée, de citations filmiques) d'un territoire critique, remettant en cause le cinéma actuel qui serait viscéralement dépendant du capitalisme tel qu'il se développe dans les sociétés libérales. *Film Socialisme* renoue alors avec le cinéma engagé de Godard. La dernière partie du film, ciné-tract intitulé « Nos

¹⁰¹³ Le texte exact est le suivant : « I cannot heave / My heart into my mouth » (William Shakespeare, *King Lear*, London, Routledge, 1972, I, 1, p. 9). [« Je ne puis soulever mon cœur jusqu'à mes lèvres », William Shakespeare, *Le Roi Lear*, dans *Othello, Le Roi Lear, Macbeth*, trad. par F.-V Hugo, Garnier-Flammarion, 1964, p. 138].

humanités », en appelle ainsi à subordonner la loi à la justice, comme le signale l'inscription montée en surimpression de l'avertissement du FBI. Godard convoque ici les notions qu'élabore Derrida. La loi est *déconstructible*, car elle a été le produit d'une construction, formant un « système de prescriptions réglées et codées¹⁰¹⁴ », ce qui est une promesse de rendre perfectible la loi. La justice en revanche est *indéconstructible*, « infinie, incalculable, rebelle à la règle, étrangère à la symétrie, hétérogène et hétérotrophe¹⁰¹⁵ ». La justice excède la loi, elle est également ce qui présuppose la singularité des existences, l'exception contre la violence de la règle, et ce qui ouvre un espace pour une démocratie toujours à venir :

Car la déconstruction, si quelque chose de tel existait, cela resterait à mes yeux, avant tout, un rationalisme inconditionnel qui ne renonce jamais, précisément au nom des Lumières à venir, dans l'espace à ouvrir d'une démocratie à venir, à suspendre de façon argumentée, discutée, rationnelle, toutes les conditions, les hypothèses, les conventions et les présuppositions, à critiquer inconditionnellement toutes les conditionnalités, y compris celles qui fondent encore l'idée critique, à savoir celle du *krinein*, de la *krisis*, de la décision et du jugement binaire et dialectique¹⁰¹⁶.

Contrastant avec la première partie du film, l'ultime traversée de l'Europe relève alors d'une équipée lointaine dans laquelle resurgissent les plans du film *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet¹⁰¹⁷, traces d'un sacré qui persiste, ainsi que des images documentaires de la violence subie par l'Europe. L'évocation de la Grèce antique, Hellas, autorise une réflexion sur la destinée d'une Europe qui a épousé dans un même élan la démocratie et la tragédie : « Hellas...Hellas...Démocratie et tragédie ont été mariées à Athènes, sous Périclès et Sophocle. Un seul enfant : la guerre civile ». Une autre voix poursuit cette réflexion en paraphrasant la pensée benjaminienne du héros tragique dont le portrait entre en résonance avec la figure de l'homme moderne confronté à l'arbitraire policier : « le héros tragique grec : l'exposition mortelle d'un corps sans parole, en lieu et place d'une déclaration impossible ». Puis Godard introduit le plan d'une photographie de ruines sur laquelle s'inscrit en surimpression la couverture des *Principes de la tragédie* de Racine. Ce montage image/texte résume toutes les guerres.

Cette même photographie¹⁰¹⁸ est soumise par le cinéaste à un jeu d'interprétation dans *Notre musique* dans une séquence consacrée à une leçon de cinéma dont il est

¹⁰¹⁴ Jacques Derrida, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994, p. 48.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰¹⁷ Jean-Luc Godard avait consacré un texte élogieux au moyen métrage de Jean-Daniel Pollet. Ce texte écrit en 1964 paraît dans les *Cahiers du cinéma* en 1967. Cf. Jean-Luc Godard, « Impressions anciennes (Jean-Daniel Pollet. Méditerranée) », *op. cit.*

¹⁰¹⁸ Photographie des ruines sur le bassin du Canal, Richmond, Virginie, avril 1863.

l'officiant. Aucun des étudiants ne peut reconnaître le référent de cette même photographie : « Stalingrad ? Varsovie ? Beyrouth ? Sarajevo ? Hiroshima ». « Richmond, 1865 », répond Godard. Ce dialogue souterrain entre *Notre Musique* et *Film Socialisme* autour d'un même document place l'expression de l'art dans la situation du héros grec, offrant le spectacle de l'impuissance d'une parole qui nomme, signe qui cesse de communiquer, dont les référents sont gommés, mais qui pourtant se remploie et s'expose. Il en est de même de l'or en poudre du Soudan évoqué à la fin de *Film Socialisme* dont l'usage a été détourné pour lui octroyer une valeur d'échange. Comme le rappelle la sentence d'Héraclite – et sa reprise par La Rochefoucauld – énoncée à la fin du film, « Le soleil ni la mort ne se regardent jamais en face¹⁰¹⁹ », la vanité de toute peinture semble alors s'inscrire dans l'avenir d'une civilisation aveuglée et aveuglante, désertée par l'image, présentée dans sa dérélition par un cinéaste qui clôt son film avec l'intertitre « No comment ».

Qu'en est-il du flux du désir qui contrevient à celui des échanges marchands et d'un capital qui détourne la puissance du travail ? Où s'éprouve cet élan d'invention qui se loge au cœur du terme *Socialisme*, dont il faut susciter, écrit Jean-Paul Curnier à Jean-Luc Godard, l'« invention immédiate, urgente, qui subjugué la raison et redispone les moyens de son jugement, qui l'emporte sur elle comme aurait pu le dire Kant si l'on se réfère à son analyse "esthétique et politique" du peuple révolutionnaire de Paris en marche vers la République en 1989 (*sic*)¹⁰²⁰ » ? Le philosophe Jean-Paul Curnier, jouant son propre rôle dans *Notre musique*, poursuit cette analyse du titre du film de Godard, encore en projet, qu'il lit comme un mot composé, « Film-Socialisme », dont la puissance de montage grammatical est emblématique d'un *film* qui *met en acte* les ressources et les possibles en *réserve* dans le terme *socialisme* :

Là seraient logés l'appel et la condition que nous adressent l'un et l'autre : dans la mise en œuvre et, par retour, la mise en mouvement d'une force insoucieuse de sa destination ; force d'affirmation de sa possibilité d'un à-venir non advenu. Une force qui ne communique rien, ne représente rien, ne transmet rien, ne représente rien et ne se soumet à aucune forme de délégation mais qui agit et existe en tant que telle. Une force tentatrice du devenir. Cette volonté de répondre « en œuvres » à l'appel d'un possible encore indistinct [...] est l'élan qui vise à outrepasser les bornes mentales, politiques, historiques, conventionnelles et anthropologiques du monde humain par amour de de ce monde et stupéfaction heureuse devant la possible réalité du réel¹⁰²¹.

¹⁰¹⁹ Il s'agit de la maxime 26 dont la formulation exacte est « Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement » (La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* suivi de *Réflexions diverses et des Maximes de Madame de Sablé*, 2 éd. rev., Paris, Gallimard, 1976, p. 48).

¹⁰²⁰ Jean-Paul Curnier, Lettre manuscrite à Jean-Luc Godard, datée du 29 novembre 2009, dans Jean-Luc Godard, *Film socialisme*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 102-103.

Au cœur du film, les relations entre les enfants et les parents viennent former une possibilité pour le *flux d'amour* de s'exprimer comme « force qui ne communique rien, ne représente rien, ne transmet rien, ne représente rien [...] mais qui agit et existe en tant que telle¹⁰²². » Dans ce volet consacré à la famille Martin, à la révolution et notamment à l'abolition des privilèges la nuit du 4 août 1789, ce sont d'abord Florine et son père qui réussissent enfin à dialoguer, dans un échange chargé de signifiés :

Florine – Je raconte 1789 nuit du 4 août... Avec les corps sont abolis tous les droits particuliers, il n'y aura plus qu'un droit commun...

Le Père – droit commun...

Florine – ...applicable universellement...

Le Père – ...condamné.

Florine – ...à chaque Français. Plus aucun écran entre l'individu et la loi.

L'édition P.O.L de *Film Socialisme* est sous-titrée *dialogues avec visages auteurs* et propose une présentation en mots et en images qui se substituent aux *phrases* des films précédemment publiés dans la même maison d'édition. Pour illustrer le dialogue de Florine et de son père, dont les noms disparaissent de l'édition papier, Godard appose un fragment d'une reproduction du *Serment du Jeu de paume* (1791) peint par Jacques-Louis David et le portrait d'Emmanuel-Joseph Sieyès en 1825 qui le rédigea¹⁰²³. Cette convocation iconique des premiers temps de la Révolution de 1789 et des différents actes – et acteurs – fondateurs de l'assemblée nationale constituante devient allusion indirecte dans le film même. Le Père et sa fille, deux membres du quatuor que forme la famille Martin, tiraillés par la demande d'amour du Père, qui, à plusieurs reprises, réclame à Florine des comptes *affectifs*¹⁰²⁴, écoutent les *Psaumes de la Repentance* d'Alfred Schnittke, composés en 1988. Le fameux compositeur soviétique, d'origine allemande, emblématique du *polystylisme* de la musique moderne, propose une composition qui relève de la pseudo-citation, de la reprise de différents motifs musicaux, dans une équivalence musicale de la pratique godardienne de remploi d'images et de textes. Après un dialogue interdit, où Florine se révolte contre l'ordre des parents, l'écoute de la tension harmonique de la dissonance et de la consonance autorise le père et la fille, dans les bras l'un de l'autre, à communier dans un dialogue où le pessimisme du Père (« condamné ») n'entrave pas l'optimisme de la fille (« Plus aucun écran entre l'individu et la loi »). Le père cite alors le premier fragment sur les institutions

¹⁰²² *Ibid.*, p. 103.

¹⁰²³ Jean-Luc Godard, *Film socialisme*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰²⁴ « Oui, bon et alors tu nous aimes ou pas ? »

républicaines de Saint-Just : « [Moi,] je méprise la poussière dont je suis fait et qui vous parle¹⁰²⁵ » et Florine approuve en reprenant le titre du roman de Georges Magnane : « Je veux mon neveu. Bravo Saint-Just, 89 ! Les beaux corps de vingt ans¹⁰²⁶. »

C'est alors au fils et à la mère de se réconcilier à leur tour dans une scène en miroir où la musique appuie de son flux les gestes d'amour et de réconciliation, par-delà et en-deçà des mots. Alors qu'une sonate de Beethoven¹⁰²⁷ s'élève progressivement en fond sonore, le garçon, Lucien, ferme les yeux, et, telle la monteuse aveugle de *JLG/JLG*, palpe et caresse le corps de la mère, des pieds jusqu'à la tête, alors qu'elle fait la vaisselle. Il l'embrasse fortement de ses bras et se tient contre son dos. Après cette alliance des corps, l'enfant et la Mère reprennent, avec des modifications et des corrections, le dialogue de *Monsieur, Monsieur* de Jean Tardieu :

L'enfant – Madame, quels sont ses yeux nombreux qui dans la nuit regardent ?

La Mère – Monsieur soudain ceci, soudain ceci m'étonne... Il n'y a plus personne, pourtant moi je vous parle, et vous, vous m'écoutez puisque vous me répondez... Monsieur à travers tout, quelles sont ces images tantôt en liberté, tantôt enfermées, cette énorme pensée où des figures passent, où brillent des couleurs ?

L'enfant – Madame, c'était l'espace et l'espace se meurt¹⁰²⁸.

Godard supprime volontairement une des répliques : « Monsieur, ce sont les choses qui ne voient ni entendent, mais qui voudraient entendre et parler¹⁰²⁹. » Godard reprend la scène burlesque de Monsieur interrogeant Monsieur pour révéler le silence des choses muettes, au sein d'une réflexion d'ensemble sur la démocratie participative que les enfants appellent de leur vœu, dans une famille unie mais en pleine sécession révolutionnaire. La mère était jusqu'alors un être absenté, une conscience détachée, dans un corps androgyne habité par les paroles de l'homme du trio libertin de *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, lors de sa première apparition dans le champ de la caméra :

Oui, pour les garder intacts l'espace et le temps

¹⁰²⁵ Saint-Just, *Fragments sur les institutions républicaines* (1800), dans *L'Esprit de la révolution* suivi de *Fragments sur les institutions républicaines*, Paris, 10/18, 2003, p. 147.

¹⁰²⁶ Georges Magnane, *Les beaux corps de vingt ans*, Paris, Gallimard, 1946.

¹⁰²⁷ Beethoven, Sonate n° 2 en la majeur, Op. 2/2, Largo Apassionato, 1794-1795.

¹⁰²⁸ Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur* (1951), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 325-371. Le dialogue des « deux Monsieur identiques dont chacun n'est que l'ombre de l'autre » (*ibid.*, p. 325) est modifié par Godard : – Monsieur Monsieur Monsieur / au-dessus de nos têtes / quels sont ces yeux nombreux / qui dans la nuit regardent ? [...] – Monsieur soudain ceci / soudain ceci m'étonne / il n'y a plus personne / pourtant moi je vous parle / et vous, vous m'entendez / puisque vous me répondez ! [...] – Monsieur à travers tout / quelles sont ces images / tantôt en liberté / et tantôt enfermées / cette énorme pensée \ où des figures passent / où brillent des couleurs ? – Monsieur c'était l'espace / et l'espace / se meurt » (*ibid.*, p. 327-328).

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 327.

*J'ai menti Je néglige de les vivre C'est un peu
Injuste
Non
C'est un peu injuste Mais pour ma propre
Personne il me semble que je procède un peu ainsi
J'estime toujours que je suis ailleurs
On laisse tomber
Et que chaque moment particulier
On laisse tomber
N'a pas d'importance¹⁰³⁰*

La mère poursuivait alors sa plaidoirie en récitant le commentaire de Pirandello dans la préface de *Six personnages en quête d'auteur* qui appuie l'idée qui se dégage de l'extrait de *L'Invitée*, soit la difficulté à être en coïncidence avec soi-même :

Il y a un personnage celui de la Mère à qui par
Contre il n'importe nullement d'avoir une vie si l'on
Considère le fait d'avoir une vie comme
Une fin en soi
Elle ne doute pas elle
Pas le moins du monde d'être encore
Vivante Il ne lui vient jamais à l'idée de
Se demander comment et pourquoi ni
De quelle manière elle l'est Elle n'a pas
Conscience en somme d'être un per-
sonnage car elle n'est jamais pendant un seul
Instant détachée de son rôle. Elle ne sait pas qu'elle
A un rôle¹⁰³¹

¹⁰³⁰ Nous reprenons ici la présentation des phrases de *Film Socialisme* élaborée par Jean-Luc Godard aux éditions P.O.L (Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, op. cit., p. 46). Les passages en italiques récités par la mère sont inspirés du premier roman de Simone de Beauvoir, dont voici le passage exact, énoncé par le personnage Pierre, s'adressant à Françoise : « Tu m'as dit l'autre jour quelque chose qui m'a frappé : que je mettais mes sentiments hors du temps, hors de l'espace, et que pour les garder intacts je négligeais de les vivre ; c'est un peu injuste. Mais pour ma propre personne, il me semble que je procède un peu ainsi : j'estime toujours que je suis ailleurs et que chaque moment particulier est sans importance » (Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1943, p. 247-248).

¹⁰³¹ Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, op. cit., p. 47. Le texte de la Préface de Luigi Pirandello aux *Six personnages en quête d'auteur* traduit par Claude Perrus est le suivant : « Il y a un personnage, celui de la Mère, à qui en revanche il n'importe nullement d'avoir une vie, au sens où avoir une vie serait une fin en soi. Elle ne doute pas du tout, elle, qu'elle soit déjà vivante, et il ne lui est jamais venu à l'idée de se demander comment et pourquoi et de quelle manière elle l'est. En somme, elle n'a pas conscience d'être un personnage, dans la mesure où elle n'est jamais, ne serait qu'un instant, détachée de son "rôle". Elle ne sait pas qu'elle a un "rôle". » (Luigi Pirandello, « Préface de l'auteur à *Six personnages en quête d'auteur* », trad. par C. Perrus, dans *Ce soir on improvise, Chacun à son idée, Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Flammarion, 1994, p. 38)

La tirade se poursuit avec une variation du texte de Faulkner *Lumière d'août* :

Mais voilà le sang maternel plein de
Haine aime et cohabite¹⁰³²

La Mère s'incarne donc par des citations qui la placent dans un ailleurs de la figure maternelle, notamment l'être pleinement habité par les sentiments, n'ayant qu'une faible conscience de son statut de personnage, qu'imagine Pirandello. Godard l'autorise à retrouver une coïncidence avec son rôle de mère, à la lumière de la citation de Faulkner, dans la scène de communion avec son fils, qui célèbre cette réconciliation par un geste politique et musical : dans la scène suivante, Lucien dirige de son doigt le *tempo* de la musique à défaut d'explorer un *espace qui se meurt*. Il s'agit alors du *Concerto grosso* n° 1, créé par Schnittke en 1977, auquel succède une reprise par Chet Baker de la chanson *Almost blue* composée par Elvis Costello en 1982. La plainte du Père résonne de nouveau. Empruntant les mots de George Sand écrivant à Alfred de Musset, il s'adresse ainsi à Lucien : « Oui tu es dans ta beauté et dans ta force / Et je te l'ai dit aussi / On ne s'aime plus¹⁰³³. » Dans un partage du sensible et du genre, le masculin et le féminin intervertissent leurs mots, procédant ainsi à une réconciliation qui passe par l'épreuve des contradictions du rôle social attaché au sexe. Dans les plans suivants, la mère retrouve sa fille. L'ensemble de la séquence est donc formé à la manière d'un chiasme. La Mère reproche à Florine son insouciance politique, avant de reprendre les mots de *La Joie* de Bernanos, avec lesquels le narrateur de ce drame religieux décrit la pureté du secret de la joie de Chantal, ce personnage qui débusque involontairement les secrets des autres : « Et cependant, à son insu, voilà qu'elle avait fait déjà le pas décisif, voilà qu'elle s'avavançait maintenant à travers un pays inconnu, hors des frontières de son ancien paradis, seule. Une autre que cette petite fille – *l'union parfaite de plusieurs voix* – sans peur – *empêche somme toute le progrès de l'une vers l'autre*¹⁰³⁴. » Le texte de Bernanos, célébrant la métamorphose de Chantal, condamnée à la dépossession de sa vie même, entre

¹⁰³² Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, op. cit., p. 47. William Faulkner écrit précisément : « Le sang paternel hait, plein d'amour et d'orgueil, tandis que le sang maternel, plein de haine, aime et cohabite » (*Lumière d'août*, trad. par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1935).

¹⁰³³ Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, op. cit., p. 65. Le texte original de George Sand : « Eh bien oui, vous êtes jeune. Vous êtes dans votre beauté, dans votre force. Essayez donc... Moi, je vais mourir. » (*Correspondance*, t. 2, 1832-juin 1835, op. cit., p. 786). Il s'agit du passage qui sera cité à plusieurs reprises dans *Adieu au langage*

¹⁰³⁴ En police normale est signalé le texte extrait de *La Joie* de Georges Bernanos (op. cit., p. 627) et en italique la reprise d'une note des *carnets* de Beethoven (Ludwig van Beethoven, *Carnets intimes. suivis du testament d'Heiligenstadt et des commentaires du professeur A. Leitzmann*, trad. M. V. Kubie, Paris, Buchet/Chastel, 2005, p. 20).

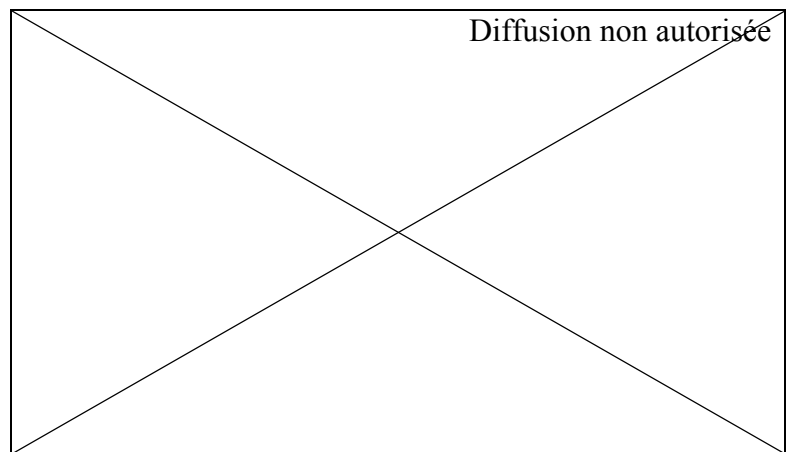
en dialogue avec la phrase célèbre de Beethoven dans une séquence où la musique s'infiltré entre les mots. Le programme politique de Florine, « apprendre à voir avant que d'apprendre à lire », est alors appliqué à la lettre par Lucien, l'enfant mélomane, qui s'adonne également à l'art de peindre en reproduisant un tableau de Manet, *Les bords de la seine à Argenteuil* (1874), identifié dans le film comme une œuvre de Renoir qui a peint également *La Seine à Argenteuil*. Lorsque la caméra se place derrière Lucien, le spectateur est libéré de l'obstacle que forme le jeu de mots énoncé par la jeune femme à la caméra qui incarne, par le calembour « c'est un *Re-noi-r* » le verbe populaire. La copie du tableau de Manet, exécutée par Lucien, est sur-colorisée numériquement et nous est présentée dans un plan d'ensemble. Le cadre environnant, soumis au même régime de saturation des couleurs, absorbe l'œuvre peinte, si ce n'est cette dernière qui s'étend à l'ensemble de l'environnement extérieur. Godard reprend la dominante d'or et de bleu, couleurs accentuées dans les scènes nocturnes filmées sur le pont de paquebot, quand la présence du photographe et la lumière de la tombée de la nuit permettaient des haltes picturales aux couleurs exagérément augmentées. Le tableau de Manet, doublement repris, déplacé et décontextualisé, devient l'origine du geste *fauve* assumé de Godard. Les touches de rouge signalent l'intervention de l'enfant qui s'émancipe de son modèle. Par ailleurs, le mouvement du pinceau tenu par l'enfant est symétrique à celui du geste de la femme qui nettoie avec un plumeau la caméra. Godard rappelle dans ce plan d'ensemble la proximité de la figure du peintre de celle du cinéaste. L'âne présent à leur côté convoque l'article de Godard sur le *Nouveau-né* de Georges de La Tour : il assiste à deux gestes créatifs (cf. Photogramme 6).

Cette séquence repose sur « un régime d'impureté maximum » où il s'agit, pour Godard, de « pousser jusqu'au bout le parti pris de réappropriation, jusqu'au moment où l'"effet de crise" devient réciproque [...] où la contamination se généralise¹⁰³⁵. » Godard par le jeu des citations et des fragments visuels opère dans cette séquence une coprésence des arts (littérature, musique et peinture), une confusion des genres (masculin et féminin), une inversion des âges (les enfants reprennent aux adultes la parole politique qui leur est interdite dans toutes les constitutions modernes), un chiasme amoureux (l'enlacement du père et de la fille est suivi de celui de la mère et du fils, de même, à la plainte amoureuse paternelle adressée au fils succède la réprimande politique de la mère à la fille), un double registre (la reprise lyrique du dialogue burlesque de Jean Tardieu), le glissement de Beethoven à Schnittke (ce dernier avait défrayé la chronique en écrivant deux cadences libres destinées à se substituer à celles de la composition de Beethoven pour son *Concerto pour violon en D major*, Op. 61), l'harmonie des couleurs opposées (le jaune et le bleu). C'est dans cette

¹⁰³⁵ Guy Scarpetta, « Godard : sur plusieurs plans », *L'Impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 149.

coïncidence des contraires ou réconciliation des opposés – thème de la *coïncidentia oppositorum* qui trouve sa source chez Héraclite –, telle une diagonale de l'invisible, que Godard nous offre une leçon de cinéma politique, celle qui tient dans l'association entre le film et l'idée de socialisme, comme deux catégories réconciliées. Godard propose ainsi par l'art du montage une expérience de *socialisme* : le cinéaste nous présente une possible variation du réel, sans tiers-exclu, ni contradiction, dans une tension vers un idéal esthétique et politique logé dans un réel, dont il essaie d'entrevoir une réplique virtuelle, par la puissance du regard cinématographique. Le flux d'amour qui relie les êtres traverse cette séquence qui se dénoue avec la remarque effrontée de Lucien qui admire le « derrière » de la femme à la caméra. Le calembour godardien clôt par une transgression verbale le récit d'une Sainte famille qui trouve le chemin vers la communion dans la résistance esthétique et politique.

Conclusion de la partie 2



Photogramme 13

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

Le cinéma de Godard met au jour le flux qui circule *entre* les êtres, *entre* les images rapiécées, *entre* les corps. L'esthétique du méta-collage des années 1960 devient, des années 1990 à aujourd'hui, opération de disjonctions et de conjonctions, de séparation et de réparation de l'aperception du réel, hors le divertissement et le spectaculaire dont procéderait la société occidentale de la *dissipation* (du réel et des valeurs) et dont le cinéma institutionnel serait le dispositif – dispositif du spectaculaire et dispositif spectaculaire, comme le conceptualise Frank Kessler¹⁰³⁶. La turbulence du montage godardien, comme outil critique, préservant le spectateur de toute forme d'enchantement ou de fascination pour le seul spectacle cinématographique, rencontre le politique et notamment le terme *Socialisme*, désir d'institution du commun au sein de la cité, mot choisi par Godard pour relancer la quête d'un *réel perdu*. Les « œuvres » de Godard lèvent le masque de ce qui échappe au champ de l'image, mettent au jour le fond sur lequel cette dernière se détache, cet infini tapi sous la coupure et la couture des plans. L'épreuve d'une démystification du regard est une invitation à l'action commune, dans une créance retrouvée en une possibilité du réel qui échapperait au réel tyrannique du capitalisme et de la démocratie. La démocratie est présentée par Godard comme le semblant d'une organisation politique où l'individu éprouverait librement et singulièrement sa participation commune au sensible et à la pensée. Godard constate la

¹⁰³⁶ Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinémas*, vol. 14, n°1, 2003 p.30-31.

mort d'une passion du réel – le réel à extraire du mouvement historique et de la dissipation du monde – au profit d'un semblant de réel. Ce semblant de réel, telles les ombres projetées le long du petit mur de la caverne platonicienne, réifie les discours sur le paquebot de *Film Socialisme* où la valeur monétaire se substitue à l'être et s'emblématise dans l'ex-Allemagne de l'Ouest d'*Allemagne neuf zéro*, présentée comme le décorum d'un capitalisme qui élève ses fondations sur l'Allemagne nazie qui continuerait d'agir dans le présent.

Cependant, le cinéaste dépasse la seule posture mélancolique et interroge par les outils du montage le monde *intervallaire* contemporain – nous reprenons la formule d'Alain Badiou pour décrire cette époque de « l'humble corruption¹⁰³⁷ » qui interdit toute tentative communiste d'extorquer à l'histoire son réel – et invite le spectateur à une dissidence. Dissidence de l'œil et dissidence de l'esprit comme *passages* obligés pour restaurer une relation vitaliste au monde, celle du flux-amour godardien ou du *désir* deleuzien, qui subvertit en profondeur le couple travail et argent qui détourne le monde contemporain du *réel*. Cette deuxième partie démontre ainsi l'ambition de la poétique du film théorisée par Godard dans ses œuvres : offrir au spectateur, peut-être disparu, mais à reconquérir, une machine audio-visuelle pour se réapproprier le monde et entrevoir l'*invu*, l'infini qui échappe au calcul – comme le socialisme échappe à l'État – qui n'est pas dans l'image mais qui est révélé par cette dernière, dans une esthétique de la *division*. Le dialogue du cinéma de Godard avec le romantisme allemand, la déterritorialisation du récit, la pratique du *witz*, engendrent un « cinéma » qui interroge les paradoxes du réalisme esthétique et débouche sur une enquête méta-physique. En effet, atteindre le réel suppose de le détruire, de le déborder, pour accéder à un impossible devenu possible, ce que le *trou de vierge* incarne de manière oblique et qu'emblématise l'auto-communication¹⁰³⁸ divine dans le mystère de l'Incarnation. L'interrogation sur la relation entre les êtres, entre l'homme et l'œuvre, entre l'image et son référent, entre le divin et l'humain, entre les sexes et les corps, procède de divisions et recompositions. Cette enquête phénoménologique repose sur une urgence politique qui sourd de *Film Socialisme* dont le dénouement invite à l'insoumission.

Le cinéma de Godard, préférant le terme « politique » à la tyrannie « des auteurs », comme le terme « socialisme » à l'inféodation inquiète de ceux qui acceptent de se soumettre à un réel démontré par l'économie capitaliste, tente de mettre à notre disposition les outils d'une réception intelligente d'un cinéma qui invite au devenir – ce *désir* deleuzien. La visée politique du cinéma de Godard, que nous interrogerons dans la partie suivante, prend la forme d'une attente, celle d'une réception esthétique et politique d'une œuvre hantée par

¹⁰³⁷ Badiou, *À la recherche du réel perdu*, op. cit., p. 49.

¹⁰³⁸ Cf. David Douyere, « L'Incarnation comme communication, ou l'auto-communicatoïn de Dieu en régime chrétien », *Questions de communication*, n° 23, 2013, p. 31-56.

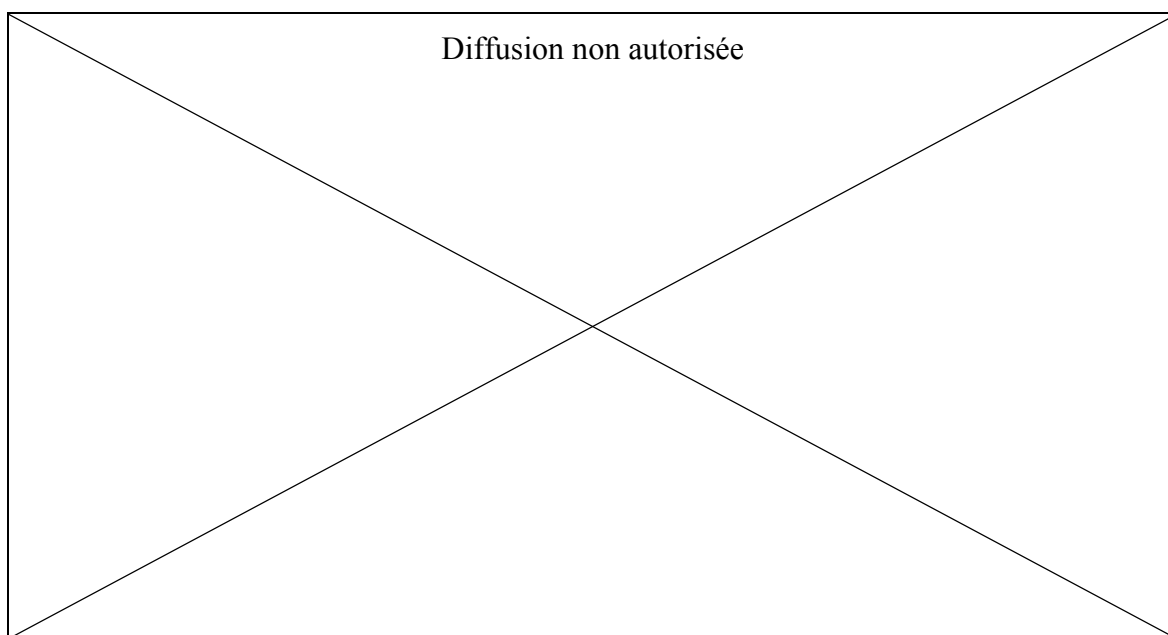
l'idée de révolution et d'expérimentation. Le possible du « cinéma », qui s'exerce dans des œuvres qui en transgressent toutes les frontières pour rivaliser avec les images et les mots qui circulent dans le présent médiatique, est l'horizon politique d'une expérimentation esthétique qui ne renonce pas à la vocation des images en mouvement, héritières d'un art dont les premiers théoriciens ont deviné la puissance révolutionnaire, avant qu'il ne succombe à l'économie de marché. Sauve qui peut... une certaine idée du cinéma disparue dans le contemporain. L'œuvre de Godard, composée de ses films et hors ses films (les discours et les *phrases* qui l'environnent), apparaît alors comme l'*embrayeur* d'un post-cinéma qui n'est pas contenu dans un territoire artistique mais qui traverse le *milieu* de la société : un cinéma qui communique, qui informe et qui pense. D'où Sarajevo, qui devient l'objet d'une exploration historique, esthétique et politique comme *lieu* qui autorise une pensée-action en devenir et qui occupera la troisième partie de cette thèse. Nous rejoignons ainsi le commentaire enthousiaste de Jean-Paul Curvier sur *Film Socialisme*, exhortation à une « pensée d'une politique du commun, du mouvement du commun, du mouvement du commun dans la pensée, du commun de la pensée et comme horizon de la pensée individuelle, du commun du mouvement¹⁰³⁹. »

Godard présente des œuvres hybrides qui rencontrent le majeur et le mineur, l'art et la culture, le cinéma et les médiations actuelles, pour faire advenir une pratique filmique dont l'enjeu politique et esthétique est contenu dans le titre asyntaxique *Film Socialisme*. La dernière partie de cette thèse sera consacrée à un cinéaste qui communique par des œuvres opérantes, qui interroge l'actualité et le contemporain, qui informe un devenir qui s'élève d'entre les images, dans un exercice poétique du renoncement au *visuel* au profit d'une mise à l'épreuve ambitieuse du regard. Le conflit des Balkans autorise une traversée de l'actualité par un *cinéma* qui informe le monde et met en critique l'information en usant d'autres outils que ceux employés par les médias actuels, tout en les englobant dans un mouvement critique. La question de la destinée individuelle comme participant d'un regard commun repose également sur une expérience de dépassement de la vision et de la parole, qui interroge la communication actuelle et énonce obliquement les exigences qu'elle doit atteindre.

¹⁰³⁹ Jean-Paul Curvier, Lettre manuscrite à Jean-Luc Godard, datée du 29 novembre 2009, *op. cit.*, p.101.

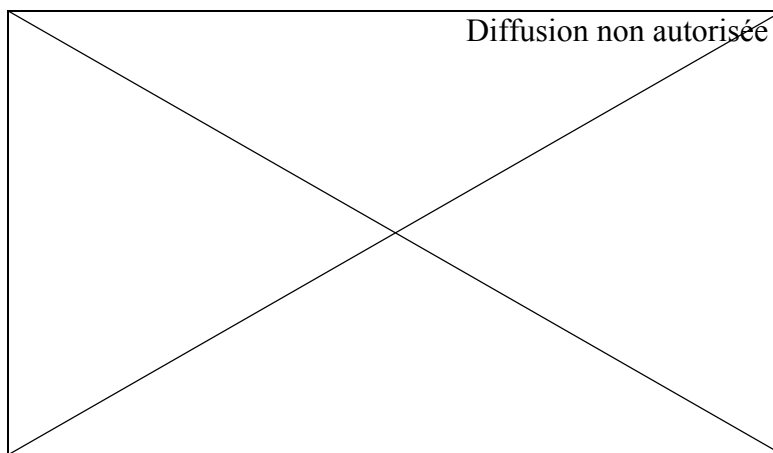
PARTIE 3.

« SARAJEVO » *SUR ET SOUS LA* COMMUNICATION : ACTUALITÉ, RÉSISTANCE ET RADICALITÉ DU MONTAGE « HISTORIEN » ET DE L'IMAGE- PENSÉE



Photogramme 14
Extrait de *Notre Musique* (2004) de Jean-Luc Godard

Introduction à la partie 3



« **Photogramme** » 15
Extrait de « Formats » de Jean-Luc Godard dans
Les Cahiers du cinéma (juin 1983)

La réforme esthétique qu'expérimente Godard dans le dernier volet de son cinéma, celui des trente dernières années, dans l'intervalle du XXe et le XXIe siècles, rencontre une visée politique sous différents angles, notamment dans les années 2000 et 2010. Cette troisième partie, qui s'appuie sur les leçons que nous avons tirées des analyses des discours et des films de Godard dans la partie précédente, et qui les poursuit, souhaite ainsi mettre en lumière les enjeux politiques, esthétiques et ontologiques d'un *cinéma*, acte critique engagé, qui trahit sa pureté première, celle d'un cinéma primitif, pour entrer en collision avec les images et discours actuels et éduquer ainsi le spectateur à un regard exempt de toute souveraineté qui viendrait en contraindre le jugement. Il s'agit d'accéder à une réception clairvoyante d'une forme audiovisuelle qui engage une nouvelle participation au *commun*. Cette visée propre aux œuvres de Godard, médiologue critique des artefacts visuels et des discours stéréotypés, s'inscrit dans le projet d'un cinéma d'Histoire qui entre en conflit avec les *mediums* et les *médias* de l'information et s'impose un défi commun, comme celui rappelé par Daniel Bougnoux dans le numéro des *Cahiers de médiologie* consacré aux « Croyances en guerre. L'effet Kosovo » : porter un regard sur la Balkans dont le « nom même est synonyme depuis le XIXe siècle de complication monstrueuse, de casse-tête

culturel et politique, de défi à l'information et au calme examen des problèmes¹⁰⁴⁰. » C'est la Bosnie-Herzégovine qui aime le regard de Godard dans les années 1990 et 2000 : Sarajevo devient lieu symbolique et critique des discours, des images et des actes en guerre, et participe également d'une guerre des mémoires. Sarajevo permet l'anamnèse d'un conflit répété de l'histoire, avec le génocide nazi comme événement catalyseur de toutes les catastrophes qui ont suivi ou qu'il a générées. Godard propose une méthode exploratoire de la fonction critique et mémorielle du cinéma, en captant par la caméra un lieu d'après-guerre, la ville de Sarajevo dans *Notre Musique*, filmée en 2003, après en avoir fait la toile de fond fictive de *For Ever Mozart* en 1996. Cinéma historien, cinéma géopolitique, le cinéma de Godard est également le lieu d'exercice d'un montage qui promeut une lecture politique d'un monde désorienté et offre de nouvelles constellations d'images et de textes pour interpréter la catastrophe et la dépasser.

C'est pourquoi cette troisième partie interroge vigoureusement la question du cinéma historien de Godard et la méthode esthétique qu'il met en jeu. Il s'agit d'analyser la dimension méta-critique d'un *cinéma* à venir comme hétérotopie des toutes les images et discours qu'il peut envelopper, penser, distinguer et corréler, mais aussi la visée politique d'un art qui repose sur la volonté de communiquer l'*incommuniqué* des médias actuels et de la scène politique contemporaine. Cet *incommuniqué* repose sur l'abolition de la parole des vaincus et des « sans-part¹⁰⁴¹ » d'hier et d'aujourd'hui, faute d'institutions qui les autorisent à forger une poésie libre et authentique. Le constat d'une invisibilité médiatique, qui construit un espace public dont s'effacent les sujets dans un semblant de totalité politique, autorise Godard à mettre en critique les fonctions de l'image et du langage pour établir une nouvelle syntaxe audiovisuelle qui communique une relation autre aux êtres et au monde et offre en partage des outils médiumniques repensés à l'aune de l'actuel. C'est sur cette tension que nous avons conclu la seconde partie de cette thèse. L'expérimentation godardienne de la représentation audio et visuelle touche aux frontières du langage et de l'image et tend un miroir à une division entre l'image et le verbal qui est pour ainsi dire mise en échec : dimension iconique dans le langage verbal et médiation du langage dans la construction iconique¹⁰⁴² s'établissent dans le cinéma récent de Godard dont la visée est celle d'un langage préverbal ou du *figural* qui s'élèvent au sein des formes. Ces enjeux esthétiques et

¹⁰⁴⁰ Daniel Bounoux, « Les Balkans comme métaphore », *Cahiers de médiologie*, n° 8, Numéro Spécial, 2^e semestre 1999, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-2-page-47.htm>, *consulté le 5 septembre 2016.

¹⁰⁴¹ Cf. Jacques Rancière, *La mésentente*, *loc. cit.*

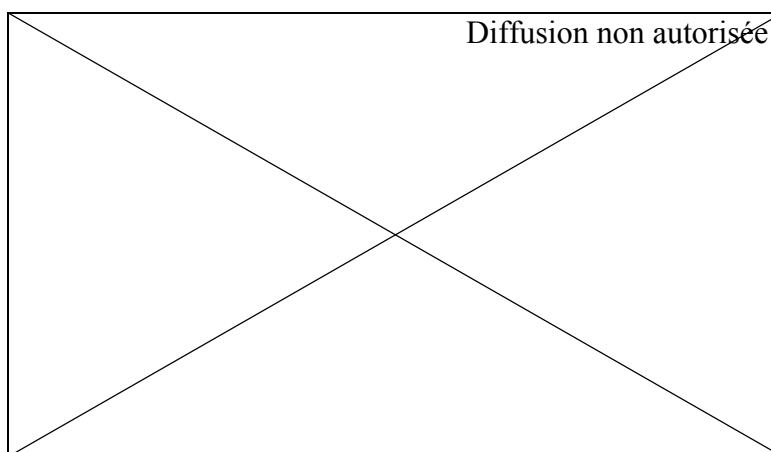
¹⁰⁴² Cf. Jean-Pierre Meunier, « Y a-t-il de l'image dans le verbe ? Pour une reformulation des rapports entre l'analogique et le digital », dans Bernard Darras (dir.), *Icône-Image, Revue Médiation et Information*, n° 6, janvier 1997, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 113-124.

communicationnels seront également traités dans cette dernière partie et en forment l'horizon.

Par ailleurs, analyser les interrogations soulevées par le cinéma de Godard, avec comme point d'appui la médiation esthétique et politique de la guerre et des catastrophes passées et contemporaines, et comme horizon une nouvelle communication de la pensée par l'art du montage et une expression du *figural* à l'œuvre, participe d'une réflexion nécessaire sur les médias actuels au-delà des dispositifs historiques qui ont permis de les distinguer (c'est pourquoi cette partie fera retour sur la dite opposition entre le cinéma et la télévision, deux formes audiovisuelles et médiatiques, interrogées et exercées par Godard, même si la première vient absorber la seconde dans sa propre redéfinition critique et poétique). La plasticité contemporaine des *médias*, via les dispositifs transmédiatiques qui redessinent les contours du territoire audiovisuel contemporain, semble être constamment interrogée par une œuvre godardienne en pleine mutation.

CHAPITRE 1.

« SARAJEVO » OU LE CINÉMA D'HISTOIRE : PUISSANCE DU NÉGATIF, ESTHÉTIQUE DU CONFLIT ET MONTAGE « CONTRARIÉ » *DEVANT* LES MEDIAS



Photogramme 16

Extrait de *For Ever Mozart* (1996) de Jean-Luc Godard
[Photographie Biljana Vrhovac prise par Luc Delahaye
à Sarajevo le 20 juillet 1992]

L'image mouvante du cinéma a été largement définie par Godard comme en conflit avec les autres formes d'images de communication, et trouverait sa spécificité dans le *montage*, comme opération esthétique, historiographique, voire dialectique, propre à un régime cinématographique *en attente*, non encore réalisé. Godard rappelle dans les années 1990 la célèbre distinction qu'opère Fernand Braudel entre les deux épistémès de la discipline historique : d'une part, l'analyse des événements au souffle court dont se saisit l'histoire événementielle, d'autre part, l'histoire de la longue durée, attentive aux mouvements profonds qui enveloppent les événements, que promeut Braudel dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*¹⁰⁴³, thèse publiée en 1949 après avoir été repensée pendant les quatre années de captivité de l'historien sous

¹⁰⁴³ Cf. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

l'Occupation allemande – captivité qui engage par ailleurs nécessairement une relation autre à l'événement comme le rappelle Braudel lui-même¹⁰⁴⁴. Ces deux *histoires* correspondraient, nous dit Godard, à deux types d'images en mouvement et à deux formes de captation des événements par les formes visuelles actuelles.

Godard présente le « cinéma » et la « télévision » comme deux catégories paradigmatiques, aux frontières flottantes, qui formeraient deux territoires de la création audiovisuelle, respectivement l'art (le cinéma ressuscité comme expérimentation audiovisuelle) et la culture (la circulation accélérée d'images en mouvement soumises au règne de la marchandise ou à l'expansion numérique d'un moi aliéné). Or, la « télévision », terme générique dont use Godard pour désigner les images privées de toute dimension critique, offrirait une *courte vue* sur les événements du présent, non pensés et indifférenciés. Le « cinéma » procéderait d'une distance dialectique – mais également d'une pensée *inchoative*¹⁰⁴⁵ de l'histoire – en révélant par le montage les lentes oscillations de l'Histoire, ses renversements, ses coïncidences et ses virtualités encore inconnues. Si les linguistes disent que la poésie est le repliement de l'axe paradigmatique sur le plan syntagmatique du pas à pas des mots, alors on peut définir le cinéma de Godard comme le repliement de l'axe paradigmatique de l'Histoire de la longue durée sur le pas à pas des séquences et des événements de l'histoire événementielle, à courte vue, mais celui-ci se révèle aussi dans le prisme de cette Histoire à spectre hétérochronique large comme porteur d'une dignité poétique qui lui fait défaut dans le prisme des médias télévisuels ordinaires.

Plusieurs séquences analysées dans la partie précédente interrogent déjà le cinéma historien de Godard et l'événement contemporain. C'est ainsi que la chute du mur de Berlin transforme une commande de France 2 sur la solitude en long métrage sur l'unification de deux Allemagne, de deux états aux temporalités contradictoires et aux géographies symboliques qui s'opposent : l'Allemagne de l'Ouest comme annexée idéologiquement et mercantilement à la puissance américaine et l'Allemagne de l'Est comme hétérotopie muséale où les strates du présent se superposent à celles de l'Allemagne de Weimar. *Film Socialisme* s'inscrit dans le constat d'une Europe déchuée dont les démocraties vacillent faute d'un espace de délibération. L'invisibilité qui est mise en question esthétiquement dans *Adieu au langage* en 2014 fait écho à *Film Socialisme* où l'Europe de 2010 apparaît comme

¹⁰⁴⁴ Fernand Braudel et l'Histoire, de Jean-Claude Bringuier et Hubert Knapp, Extrait de la série d'émissions *Signes des temps*, 13'24'', TV, ORTF, 30 octobre 1972.

¹⁰⁴⁵ Nous empruntons ce terme à Antonia Birnbaum qui définit ainsi la méthode benjaminienne. La pensée et la représentation de l'Histoire, et notamment de l'origine (*Ursprung*), repose sur un mouvement dialectique sans synthèse ou « inchoatif » : « La césure inchoative du tragique rend à l'inachèvement du temps son sens le plus radical » (Antonia Birnbaum, *Bonheur Justice Walter Benjamin. Le détour grec*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 17).

hantée par les deux démons qui l'ont nourrie : la politique de la disparition menée par le nazisme et la violence du Capital qui continue d'œuvrer dans le présent jusqu'à produire l'incommunicabilité des êtres et des corps.

Après *Allemagne 90 neuf zéro* et avant *Film Socialisme*, le conflit des Balkans soutient la nécessité continue godardienne de penser l'événement par un montage critique, entre apaisement de la « phrase-image¹⁰⁴⁶ » et montage conflictuel convoquant des contraires. La figure meurtrie de Sarajevo traverse la filmographie des Godard des années 1990 et 2000. Elle s'incarne tout particulièrement dans deux films à la temporalité écartée : *For Ever Mozart*, préparé pendant le siège de Sarajevo, tourné peu de temps avant sa fin, en janvier 1996, et *Notre Musique*, réalisé dans la période de l'après-guerre, tourné dans une ville alors en pleine reconstruction en mai 2003. Ces deux films permettent de penser *la place du document et son indirection par la fiction*, propre à l'esthétique godardienne. Ils permettent également l'exercice d'une pensée de l'histoire au présent qui s'ouvre sur les temporalités multiples. Le discours de Francfort s'énonce en 1995 alors que le conflit serbo-croate s'est déjà étendu sur le territoire de la Bosnie-Herzégovine qui devient pour le cinéaste le *lieu* qui tient ensemble la démonstration de tous les autres conflits, au cœur d'une Europe qui s'est affranchie lâchement de sa responsabilité éthique. Sarajevo devient ainsi une hétérotopie politique et esthétique. *For Ever Mozart* et *Notre musique* seront ainsi analysés dans ce chapitre pour éclairer la politique esthétique d'un cinéma *historien* inauguré avec les *Histoire(s) du cinéma*. Nous ferons également retour sur la distinction cinéma/télévision qui permet à Godard de repenser la persistance du cinéma comme paradigme esthétique dans l'environnement multi-médiatique actuel.

1.1 CINÉMA ET HISTOIRE : PUISSANCES DU NÉGATIF

La conversion du cinéma de Godard à l'Histoire, revendiquée pleinement par le cinéaste dans les *Histoire(s) du cinéma* qu'il compose pendant plus d'une décennie, suppose que l'on s'arrête sur les enjeux que soulève l'équivalence posée par le cinéaste entre science historique et art cinématographique. Cette entrappartenance du cinéma et de l'histoire repose sur un dialogue entre le cinéaste et les différentes conceptions de l'activité historique, sous le signe de la *Négativité* du XX^e siècle.

¹⁰⁴⁶ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *loc. cit.*

1.1.1 L'histoire et le cinéma : le couple épistémique et technique de la Modernité emporté par la Dérison du XX^e siècle

Dans le discours pour la remise du prix à Francfort, Godard synthétise les relations qu'il instaure entre cinéma et histoire dans un discours qui intronise également une mise au défi du cinéma pour lutter contre son propre déclin. *For Ever Mozart* sort en salle l'année qui suit la remise du prix, en novembre 1996. Cependant, l'une de ses sources d'inspiration est la lecture de l'article du *Monde*, en mai 1994, dont l'auteur, Philippe Sollers, évoque railleusement la représentation d'*En attendant Godot* dans la capitale bosniaque¹⁰⁴⁷ et suggère à Susan Sontag de préférer Marivaux à Beckett. Godard à Francfort est alors pleinement investi dans une pratique historienne du cinéma, avec le souci de rendre compte de l'actualité même, une histoire au présent, qui transforme la plainte d'une fin du cinéma en constat de fin de l'Histoire et de l'Europe. Cet ancrage singulier offre une ampleur universelle au procès que le cinéaste intente contre l'art cinématographique et l'autorise à en poser les conditions de renaissance esthétique et éthique dans le discours sur le cinéma et l'Histoire en 1995. Godard le commence par une précaution oratoire. Son propos s'élabore dans la filiation et la citation d'un discours passé, ici réaffirmé, condensé et actualisé : « Les phrases qui suivent ont déjà été dites il y a plusieurs années, lors d'une conversation avec monsieur Serge Daney, à l'occasion des premiers travaux relatifs à l'"introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie"¹⁰⁴⁸. » Godard énonce ainsi d'emblée le caractère itératif de son texte, l'inscrit dans sa propre histoire, son propre passé, celui du projet des *Histoire(s)* et de l'entretien programmatique avec Serge Daney qui l'a accompagné. Godard rappelle également son ambition de présenter une histoire de l'art cinématographique unique et « vraie ». Cette dernière reposerait donc sur un pacte de véracité et d'authenticité¹⁰⁴⁹, mais également une promesse d'œuvre absolue et indépassable. Godard semble ici non seulement trahir un désir de sublimer le cinéma, cet art « relativement unique¹⁰⁵⁰ » dont il rappelle la déréluction actuelle, mais il entend aussi magnifier le projet d'une œuvre qui serait la pensée enveloppante et totalisante de l'Histoire produite par le seul Cinéma. Et de l'inscrire ainsi dans ce *sublime* auquel peuvent prétendre la beauté comme la laideur, le *sublime* que revendique Victor Hugo dans le texte publié en préface à sa tragédie

¹⁰⁴⁷ Durant l'été 1993, Susan Sontag s'est rendue à Sarajevo, en plein siège, pour monter *En attendant Godot* de Beckett, dans la salle du Théâtre de la jeunesse (Pozoriste mladih).

¹⁰⁴⁸ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

¹⁰⁴⁹ La formule « Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie » apparaît à l'écran à l'ouverture du premier épisode des *Histoire(s) du cinéma*.

¹⁰⁵⁰ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402

Cromwell et qu'il présente comme le propre du « génie moderne » et de « l'imagination moderne qui sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes, les psylls, les goules, les brucolaques et les aspioles¹⁰⁵¹. » Hugo énonce les monstres que Godard *recompose* dans la scénographie multimodale des *Histoire(s)* : l'art romantique et le XIX^e ont prédit et précédé esthétiquement et politiquement la monstruosité et la violence qui s'actualisent dans l'histoire du XX^e siècle.

Rappelons que le terme « histoire » et le concept d'historicité prennent des acceptions différentes selon les relations qu'ils entretiennent avec le cinéma (action historique, fiction historiographique, coïncidence poétique, écriture documentaire) et élaborent de manière constante une poétique et une éthique du cinéma nécessairement historiographiques. La relation posée entre le cinéma et l'histoire implique tout d'abord une attention au terme même d'*histoire*, à sa polysémie dont Godard joue volontairement, à ses différents usages et aux concepts qui s'en dégagent. Le terme « histoire » désigne tout d'abord le matériau même de l'histoire, le déroulé des faits du passé, des événements saillants du présent, le passé dans sa présence immédiate et immanente : l'histoire est ainsi l'objet d'étude et d'analyse de l'historien, ce que l'allemand distingue de l'*Historie* avec le terme *Geschichte*. L'histoire prend également le sens de la pensée de l'histoire, son interprétation, son évaluation, son analyse – l'*Historie* de la langue allemande. Enfin, l'histoire signifie aussi son propre récit, son ordonnancement, son exploration par l'art narratif et la *mimèsis*, qui en sont comme la mauvaise conscience, qui explorent la part de fiction qui habite l'Histoire, celle des *petites histoires*, comme un envers indiscipliné et affabulateur – presque médisant dans une acception plus familière.

Qu'il s'agisse de narrer ou de représenter des faits historiques ou ordinaires, des événements fictifs ou avérés, les « histoires » désignent en effet dans le langage courant ce vaste ensemble que constituent tous les récits, celui du régime de la fiction et des représentations visuelles et discursives, dans et hors des frontières de la narration. Cette dernière acception suppose de prendre également en compte les différentes poétiques cinématographiques et tout particulièrement celle de Godard qui, depuis les *Histoire(s) du cinéma*, embrasse volontairement les différentes significations du terme « histoire », en décompose et recompose le signifiant pour en ouvrir indéfiniment le sens (plusieurs jeux de mots sur le pronom personnel « toi » qui se détache du signifiant « histoires »). Il en révolutionne également la chronologie objective, que ce soit celle qui guide la linéarité temporelle d'un récit (les fragments des films-essais de Godard, et tout particulièrement des

¹⁰⁵¹ Jacques Darrulat, « Introduction à la philosophie esthétique », Leçon, le 29 octobre 2007, [En ligne], <http://www.jdarrulat.net/index.html>, *consulté le 19 novembre 2015.

Histoire(s), relèvent tous de temporalités différentes et forment une *achronologie* volontaire du montage) ou que ce soit celle d'une datation exhaustive (le calendrier symbolique des *Histoire(s)* dont les dates mentionnées s'étendent *essentiellement* de 1940 à 1944). Godard déploie le champ sémantique du mot « histoire », joue de ses significations diverses et impose au lecteur ou à l'auditoire de son discours une attention à ses significations plurielles.

Godard fait ainsi varier sémantiquement la confrontation entre le cinéma et la notion d'histoire. Le cinéma est tour à tour un art anhistorique (« un monde qui n'avait pas d'histoire¹⁰⁵² »), un art de l'enfance (« comme les enfants uniques en général, [le cinéma] a mal tourné¹⁰⁵³ »), un art qui possède également sa propre historicité et qui est devenu moribond (« le cinéma, ou plutôt le cinématographe a disparu à ce moment-là¹⁰⁵⁴ »), ce que le parallélisme entre le cinéma et la cité de Mycènes ou avec des formes de vie qui ont précédé la civilisation humaine, ne fait qu'accentuer – parallélisme emprunté à Oswald Spengler et à sa morphogénèse des civilisations. Le cinéma est également présenté comme un art du récit (le cinéma aurait « passé son temps à raconter [des histoires]¹⁰⁵⁵ »), un art narratif, très vite contrarié par la définition même du cinéma comme opérateur de la pensée, dont la chronologie cède la place à une opération réflexive (« le cinéma était fait pour penser¹⁰⁵⁶ »), mais également par la puissance d'affabulation et de séduction qu'il peut incarner, que semble réactiver la réflexion de Godard à la fin de son discours lorsque le cinéma est présenté comme n'ayant été qu'« un colporteur qui nous fournissait ses signes bon marché. » « Mais nous ne sommes plus au temps des colporteurs¹⁰⁵⁷ », corrige immédiatement Godard. Toutefois, le colporteur biblique du roman de Charles-Ferdinand Ramuz¹⁰⁵⁸ annonce à un village la fin du monde et éprouve l'intense coïncidence entre sa prophétie et le terrible orage qui semble ne plus cesser, telle une Apocalypse. Il finit par être chassé par ceux-là mêmes qui avaient *entendu* la puissance de ses visions. Comme le colporteur de Ramuz, l'histoire *prévue* par un certain cinéma n'est plus reconnue. Lorsque Godard provoque la rencontre du cinéma et de l'histoire, le colporteur est donc aussi, comme l'étymologie l'indique, celui qui porte le fardeau de la culpabilité.

De la réflexivité multiple du terme « Histoire » et des formes hétérogènes de manifestation de l'événement, naissent une série d'équivalences ou de contradictions éphémères dont Godard va mettre en scène les variations : jeux d'opposition entre l'ancien

¹⁰⁵² Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 401.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 402.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 401.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 404.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 405.

¹⁰⁵⁸ Cf. Charles-Ferdinand Ramuz, *Les signes parmi nous*, *op. cit.*

et le nouveau, entre le passé et le présent, entre la première et la seconde partie d'un XXe siècle fendu en deux – vaste antithèse qui structure l'ensemble de la réflexion que le cinéaste nous propose –, entre la petite histoire, celle qui « court vers nous à pas précipités », et la grande histoire « qui nous accompagne à pas lents », entre la fiction et le document. Mais également une équivalence, posée dans le discours allemand, celle du couple épistémique et technique de la Modernité que forment le Cinéma et l'Histoire. Ces derniers sont présentés comme les deux grandes inventions du XIX^e siècle, dont les effets s'exercent au siècle suivant, le XX^e siècle, celui du combat « de l'argent et du sang¹⁰⁵⁹ », qui voit ces deux formes d'innovation de la pensée et de l'art *se réfléchir* l'une l'autre dans un *jeu d'identité* qui produit à son tour des échos et de reflets.

La première « invention », l'Histoire, relève de l'exercice de la pensée de l'histoire, de l'ambition d'embrasser la *forme* générale des événements du présent et du passé, et donc d'une discipline qui se révolutionne au XVIII^e siècle. Condorcet élabore en pleine Révolution française comme un métadiscours sur et de l'histoire, une histoire de l'histoire, qui s'émancipe progressivement d'une histoire subjective et relative. La mission de l'historien est alors de dessiner une vision du progrès dans le temps, de démontrer, tout en étant guidé par la raison elle-même, la Raison dans l'histoire, « la marche que [l'espèce humaine] a suivie, les pas qu'elle a faits vers la vérité ou le bonheur¹⁰⁶⁰. » La seconde « invention », le cinéma, procède d'un désir de *projection* et de *réflexion* du monde, qui s'actualise grâce à un dispositif technique qui modifie radicalement nos perceptions et nos imaginaires à la fin du XIX^e siècle. Le XX^e siècle est ainsi la scène de la spectaculaire ascension des images en mouvement et des supports qui les déploient selon des modalités et des langages différents (celui du cinéma, celui de la télévision, celui de la vidéo, celui des images numériques, pour ne citer que les principaux *médias* et *mediums* que Godard affronte) et qui font dans un même mouvement voler en éclat le cinéma traditionnel comme territoire unique des images mouvantes.

Le XX^e siècle est également celui où « l'histoire philosophique », la philosophie de l'Histoire de Hegel, cette forme achevée de l'histoire dont la tâche est de révéler le *sens* du devenir historique, cette raison de l'histoire qui s'enroule sur elle-même dans le moment de la dialectique spéculative, se voit entièrement désarticulée et déraisonnée. Les *Histoire(s) du cinéma* modifient en profondeur et amplifient la densité du cinéma godardien qui exerce son montage dans l'affrontement d'une réserve d'images polysémiques, décontextualisées et réordonnées selon un effet de persistance et de répétition de thèmes obsédants, comme si

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 405.

¹⁰⁶⁰ Nicolas de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793-1794), Paris, Vrin, 1970, p. 2.

l'histoire et le cinéma se sauvaient l'un l'autre dans l'entreprise godardienne en prenant la mesure de la *déraison de l'histoire et de la fin du cinéma*. Les images et les sons du passé déploient ainsi leur puissance virtualisante dans la vaste rêverie *a-modale* des films-essais de Godard, rêverie qui offre à nos perceptions symboles, langages, figures, peintures, extraits de films, affiches publicitaires, documents, archives, dialogues de films, lecture d'œuvres, icônes sonores et écritures *écraniques* depuis *Allemagne 90 neuf zéro* et dont le montage est théorisé dans *Notre Musique*, dans une séquence consacrée à l'exposé de Godard, jouant son propre rôle – *leçon de cinéma* que nous analyserons dans ce chapitre.

Penser l'histoire, c'est donc également en « étaler » sur l'écran de cinéma et sur la table de montage les faces les plus éprouvantes et atteindre ainsi à la représentation complexe d'une Modernité qui aurait été comme arrêtée par sa culpabilité, sa lâcheté et son impuissance à *montrer* et *démontrer* la barbarie, au moment de la libération des camps. Nous analyserons cet aspect fondamental du cinéma historien de Godard qui repose sur la nécessité de la monstration du réel génocidaire. L'homme prend alors la mesure d'être devenu comme étranger à lui-même, environné par une culture qui s'éprouve dans sa forme négative, celle de la dégradation des œuvres et de la vie elle-même, telle que Hegel la présente dans *La Phénoménologie de l'esprit* dans sa libre interprétation du texte de Diderot, *Le Neveu de Rameau*¹⁰⁶¹ : la Culture (*Bildung*) comme *extranéation* de l'individu, expérience de l'étrangeté, étape négative du processus de la vie de l'Esprit, dont le dépassement synthétique est remis en cause par Godard (rappelons la traduction du texte de Hegel qui conduit à la traduction de la *non-raison* en *déraison* dans *Allemagne 90 neuf zéro*), mais aussi par une génération de penseurs et d'artistes qui prennent acte d'un présent vidé de sa substance. Cette culture qui s'exprime dans la négation est celle que le philosophe allemand identifie au processus de l'*étrangement* culturel et de l'aliénation de l'individu sous le régime de la monarchie française du XVII^e siècle français, elle est aussi « l'absolue et universelle perversion¹⁰⁶² » et le « langage du déchirement¹⁰⁶³ » du XVIII^e siècle français. Godard étend le territoire de cette puissance cynique à l'œuvre dans la culture des XVII^e et XVIII^e siècles français à l'Europe de la seconde partie du XX^e siècle et l'illustre par le conflit inégal de l'art et de la culture qu'il porte constamment à l'écran et auquel il consacre le texte lu dans le court métrage *Je vous salue Sarajevo* en 1993. L'art y résiste faiblement à l'assaut

¹⁰⁶¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. 2, trad. par J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, p. 76-84.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 76.

impérialiste et consumériste de la culture dans ses formes dégradées, industrialisées et capitalisées, contraires à toute forme d'affirmation de l'esprit.

Cependant, la pratique de la puissance du négatif, celle qui se loge dans l'esprit critique du XVIII^e siècle, n'est pas étrangère à Godard. La Nouvelle Vague en est présentée comme l'héritière¹⁰⁶⁴ et Godard exerce cette *négativité dialectique* dans le constat récurrent de la mort du cinéma et l'usage fréquent de la négation explétive que Didi-Huberman analyse comme une volonté de nier doublement, voire de « *renier*¹⁰⁶⁵ », propre à la discordance que recèle la poétique godardienne : « [Godard] dénie beaucoup. Il désavoue régulièrement. Il tranche de façon spectaculaire, mais pour laisser quelquefois toutes choses dans l'équivoque¹⁰⁶⁶. » C'est aussi amener le spectateur à cette rencontre avec le sublime, cette énigme qui se loge dans le phénomène esthétique, dont le romantisme a pris conscience dans l'esthétique paradoxale de la beauté de la laideur que nous avons évoquée et que l'invention du cinéma poursuit par cette part de mystère que Godard lui associe. Le cinéma, art sensible et énigmatique, a été *prévu* par le Romantisme, puis par l'injonction mallarméenne à soumettre l'art au défi de la contingence et du coup de dés.

L'esthétique du sublime est une esthétique de l'absence, de la privation, de l'innommable, de l'irreprésentable ; elle est le *revers* de l'esthétique symboliste qui tresse des analogies entre des éléments qui diffèrent radicalement, qui sont l'un à l'autre monstrueux, elle vient ainsi seconder la dialectique qui perd son souffle au XX^e siècle, quitte à en refuser la puissance synthétique. Elle est ce qu'incarne comme un comble *l'artiste contemporain sans œuvre*, celui dont le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac présente la fable et celui que Godard met à l'épreuve de l'inachèvement, de la rupture et de la citation qui composent son œuvre dont la fragmentation, inhérente au montage cinématographique, est constamment convoquée par les discontinuités et les écarts que produit l'hybridité générique et temporelle du montage. Elle participe également du génie de l'artiste romantique qui se fait voyant, guide, mage, et qui prône une esthétique de l'excès et du dépassement – posture qu'emprunte Godard avec le ton prophétique qui s'élève du montage des *Histoire(s)*, entre *annonce de la fin des temps et des arts* d'une part et *cérémonie propitiatoire* d'autre part. Jacques Darrulat, dans une analyse de la notion de *sublime* et de ses relations avec la

¹⁰⁶⁴ Jean-Luc Godard rappelle ainsi cette hauteur du négatif propre à l'activité critique des cinéastes de la Nouvelle Vague : « Il y a eu un moment critique en France, très fort, qui était la Nouvelle Vague. C'était des gens qui ne connaissent rien à la vie, quasiment rien à leur famille, rien à leur femme. Tout cela apporte à la fois la légèreté, une possibilité de violence et d'innocence, et après, beaucoup de remords », (« Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché... Conférence de presse du Festival de Cannes 1990 », Extraits de la conférence de presse, parus dans les Cahiers du cinéma n° 433, juin 1990, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 202).

¹⁰⁶⁵ George Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

naissance de l'*esthétique* comme science des sensations, présente ainsi le sublime comme « ultramoderne¹⁰⁶⁷ », une notion qui prend toute sa mesure dans le XXe siècle et ses formes artistiques qui s'élèvent avec la conscience du manque et de l'écart qui les affectent. Le sublime devient alors ce sentiment de terreur lié à la privation qu'expose Jean-François Lyotard : une présentation sans présentation¹⁰⁶⁸. L'histoire et le cinéma incarnent dans une certaine mesure cette élévation des formes de l'art, accompagnée continuellement du constat lucide de leur épuisement et de la grande rupture des formes que le XXe siècle intronise : casser la belle forme, ruiner le principe de l'imitation et mettre en scène, par la puissance de l'image, et au creux de son absence, la vérité ou l'« histoire-monde » qui s'élève au-delà de l'histoire événementielle.

1.1.2 *For Ever Mozart* (1996) ou la passion du Négatif : impouvoir esthétique et inaction politique

For Ever Mozart place en exergue cette même négativité hégélienne que les temps présents n'ont pas dépassée. *For Ever Mozart* comprend plusieurs fils narratifs. Camille et son cousin Jérôme quittent leur demeure bourgeoise, accompagnés de Djamilia, l'employée de la maison de famille, pour jouer *On ne badine pas avec l'amour* dans la capitale bosniaque qu'ils n'atteindront jamais. L'article de Philippe Sollers, « Profond Marivaux », paru dans *Le Monde* le 20 mai 1994¹⁰⁶⁹, se moque du choix de Susan Sontag, partie monter à Sarajevo *En attendant Godot* et invite à la représentation de la comédie *Le Triomphe de l'amour*. S'émancipant de leur lecture de l'article du *Monde*, Jérôme et Camille lui préfèrent *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Ne trouvant pas la pièce de Marivaux dans leur librairie, leur choix s'arrête alors sur la pièce de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*. Encadrant cette équipée funèbre, Vitalis, l'oncle Vicky, prépare un film, « Le Boléro fatal », dont on lui commande la réalisation. Ces deux lignes narratives, entrecroisées, sont comme deux enquêtes théoriques et artistiques. La première s'inscrit dans l'héritage d'un théâtre politique et engagé. L'équipée tragique de Camille, Jérôme et Djamilia, torturés, puis exécutés par des milices serbes, ouvre à une méditation sur la mort, l'art de mourir, l'absurdité et la pornographie de la guerre, sous l'égide de Maurice Blanchot. La pièce que Camille projette de monter à Sarajevo n'aura donc pas lieu. Cette ligne narrative prend ainsi une dimension

¹⁰⁶⁷ Jacques Darruiat, « De l'Idée du Beau à l'Esthétique », Essai, le 29 octobre 2007, [En ligne], <http://www.jdarruiat.net/Essais/IdeeduBeauEsth.html>, * consulté le 19 novembre 2015.

¹⁰⁶⁸ Cf. Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*, 23-28, Paris, Galilée, 1991.

¹⁰⁶⁹ Philippe Sollers, « Profond Marivaux », *Le Monde*, le 20 mai 1994.

métaphysique et esthétique. La seconde ligne narrative place au centre du questionnement de *For Ever Mozart* la question de la création. Le film s'ouvre sur une scène de casting pour « Le Boléro fatal » dans un montage syncopé où les comédiens, qui sont chômeurs, se succèdent sur scène pour réciter la célèbre définition de la guerre dans *L'Espoir* de Malraux que Godard reformule en accentuant la violence du parallélisme entre l'arme et le corps : « La guerre, c'est simple : c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair¹⁰⁷⁰. » Le dernier tiers du film est consacré au tournage du « Boléro fatal » sur une plage où les morts côtoient les vivants et où le metteur en scène lutte avec la comédienne, désespérant de jouer juste. Ces deux lignes narratives, celle de l'aventure des trois jeunes gens, décidés à monter une pièce de Musset à Sarajevo, comme geste de résistance politique et artistique dans ce conflit européen, et celle du metteur en scène, Vicky Vitalis, le père de Camille, en lutte avec la création sur une plage des Landes, où se déroule le tournage du film « Le Boléro fatal », s'entrecroisent avec une troisième ligne, autour de la figure de l'écrivain, Harry.

- *Impuissance de l'action et de la pensée : présence éthique d'un document vs démission de l'intellectuel engagé*

Si cette troisième ligne reste marginale dans la diégèse du film, elle permet d'introduire la question de la création littéraire, en parallèle de la création théâtrale et de la création cinématographique, comme expérience de l'échec de l'action et de la pensée. Autour du mot espoir, transformé par Harry en « espérance », la référence à Bernanos l'emporte sur la filiation malrucienne – citation pourtant première dans l'ordre diégétique de *For Ever Mozart*. Un plan sur l'affiche du film de Malraux, *L'Espoir*, et la citation de Malraux sur la guerre soutiennent la scène du casting du « Bolero fatal ». Or, ce sont *Les Enfants humiliés* de Bernanos que citent Harry et la journaliste qui l'interroge, dans un montage parallèle et syncopé du premier fragment séquentiel du film :

L'écrivain – L'espérance : voilà le mot que je voudrais écrire. La vie intérieure de l'homme moderne a un rythme trop rapide pour que s'y forme un sentiment si ardent et si tendre. Nous haussons les épaules à l'idée de ses chastes fiançailles avec l'avenir. Le monde moderne n'a pas le temps d'espérer.

La journaliste – Chastes fiançailles.

L'écrivain – Ce sont les pauvres gens qui espèrent pas le monde moderne...

Un comédien de la scène du casting (en off) – Moi, moi, moi !

¹⁰⁷⁰ La phrase précise du roman *L'Espoir* de Malraux est la suivante : « Manuel prenait conscience que, la guerre, c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante » (André Malraux, *L'Espoir*, op. cit., 1937, p. 109).

L'écrivain – ...exactement comme les saints expient et aiment pour nous.

La journaliste – En France les cheminots il y a trois semaines.

L'écrivain – Partout dans notre pauvre Europe la tradition de l'humble espérance est entre les mains des pauvres ainsi que les vieilles ouvrières gardent le secret de certains points de dentelle que la mécanique ne sait pas imiter. Vous allez me dire que ces pauvres idiots...

La journaliste – vivant nécessairement d'espérance n'ont pas plus de mérite à espérer qu'à vivre....

L'écrivain – Sans doute sans doute je reviens¹⁰⁷¹.

Le désir d'action, comme promesse d'une reconstruction terrestre qu'incarne l'engagement de Malraux dans les commencements de la guerre civile en Espagne, est dépassé par l'incantation de l'espérance, un au-delà de la désespérance, qui s'élève des *Grands cimetières sous la lune*, essai pamphlétaire de Bernanos, dénonciation des massacres commis par les Franquistes. S'inscrivant dans la filiation d'un texte ultérieur de Bernanos, *Les Enfants humiliés*, Harry célèbre ainsi la seule aventure spirituelle vers un à venir céleste, dont la responsabilité est placée, par le montage sonore, entre les mains des chômeurs, apprentis comédiens.

Dans la suite du film, nous retrouvons Harry avec son beau-père, le secrétaire d'État à la Défense, que Sylvie (renommée dans cette scène Sarah), la mère de Camille, inquiète, fait venir à Genève. La séquence de la rencontre entre la mère de Camille, Harry et le secrétaire d'État à la Défense, est introduite par un des rares documents médiatiques insérés dans *For Ever Mozar* et intégrés à la diégèse, la photographie de Biljana Vrhovac, prise par Luc Delahaye à Sarajevo le 20 juillet 1992 (cf. Photogramme 16). Le sujet photographié, Biljana Vrhovac, a été l'objet d'une enquête menée par Godard. Cette photographie interroge et met en critique la circulation du document dans les médias et institue un « devoir de reprise », comme le souligne Jean-Christophe Ferrari :

Godard, en un geste polémique et d'une grande élégance, demande la permission de reproduire l'image à Biljana elle-même et à personne d'autre. Comme le raconte Biljana, dans le film d'Esther Frey, il est le seul à lui demander son autorisation, son autorisation à elle (elle, la femme dépossédée

¹⁰⁷¹ L'entretien de Harry avec la femme journaliste repose sur une citation des *Enfants humiliés* librement transformée par Jean-Luc Godard. Voici le texte original de Bernanos : « L'espérance, voilà le mot que je voulais écrire. Le reste du monde désire, convoite, revendique, exige, et il appelle tout cela espérer, parce qu'il n'a ni patience, ni honneur, il ne veut que jouir et la jouissance ne saurait attendre, au sens propre du mot ; l'attente de la jouissance ne peut s'appeler une espérance, ce serait plutôt un délire, une agonie. D'ailleurs, le monde vit beaucoup trop vite, le monde n'a plus le temps d'espérer. La vie intérieure de l'homme moderne a un rythme trop rapide pour que s'y forme et mûrisse un sentiment si ardent et si tendre, il hausse les épaules à l'idée de ces chastes fiançailles avec l'avenir. [...] Ce sont les pauvres gens qui espèrent à sa place, exactement comme les saints aiment et expient pour nous. La tradition de l'humble espérance est entre les mains des pauvres, ainsi que de vieilles ouvrières gardent le secret de certains points de dentelles que les mécaniques ne réussissent jamais à imiter » (Georges Bernanos, *Les Enfants humiliés. Journal 1939-1940*, dans *Essais et écrits de combat*, t. 1, Paris, Gallimard, 1971, p. 899).

de son image) plutôt qu'à lui (lui, le photographe de guerre). Il lui propose également, raconte Biljana, d'assurer une voix off dans *For Ever Mozart*¹⁰⁷².

Reproduite dans un plan serré, l'image circule entre des mains sur un capot de voiture. Cet échange d'une photographie de guerre – pièce d'identification d'une enquête pour retrouver la jeune femme dont la ligne narrative ne serait pas développée dans le film ? – tend un miroir à l'enquête extra-diégétique menée par Godard pour retrouver Biljana et prend également une nouvelle dimension, en inscrivant l'ensemble du film dans une *tension* vers le document et une recherche de la représentation de la violence subie.

Dans une éthique de la distance produite par un montage elliptique, cette « image préoccupée », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin, « c'est-à-dire sensibilisée par l'événement¹⁰⁷³ », présente la jeune femme blessée au sol, après l'explosion d'un obus. Cette photographie a comme singularité de capter un échange de regards. Le premier plan de la photographie est occupé par le « *corps pathétique*¹⁰⁷⁴ » de Biljana, environné et encadré par la mort – elle tient un chien mourant contre son ventre ensanglanté et les jambes d'une victime se devinent derrière elle. Son visage, tourmenté par la douleur, est tourné vers le spectateur depuis le pan gauche de la photographie. Le regard du photographe/spectateur qui se tient proche du sujet photographié, au centre de l'événement, croise celui de la jeune fille photographiée, avec deux effets pour le spectateur de la photographie. D'une part, si l'on suit les propositions de Bayeart-Geslin, la représentation du sujet de face laisse entendre un « consentement du regard¹⁰⁷⁵ » à l'interaction avec le photographe. D'autre part, l'inscription de l'ensemble du corps vivant mais traumatisé de Biljana (le sang et les larmes) dans le champ de la photographie fait de la jeune femme un actant positionnel qui impose au spectateur de partagé son point de vue sur la situation qui l'environne et qui l'affecte doublement (Biljana semble à la fois blessée dans sa chair et affectée par la violence généralisée qui s'inscrit dans le lieu qui l'environne)¹⁰⁷⁶. Dans la profondeur de champ, le regard distant d'une silhouette, fait pendant au photographe. Ce

¹⁰⁷² Jean-Christophe Ferrari, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », *op. cit.*, p. 373. Esther Frey a réalisé en 2004 un documentaire consacré à Bijana Vrohac (Esther Frey, *Biljana*, 50', vidéo, couleur, France, 2004) qui utilise l'extrait de *For Ever Mozart* avec la photographie de Luc Delahaye. Le documentaire d'Esther Frey sera en retour cité dans *Vrai faux passeport* de Godard.

¹⁰⁷³ Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 19. Anne Beyaert-Geslin conclut le deuxième chapitre de son ouvrage sur la singularité de la photographie de reportage. Saisie d'une situation dont la discontinuité dramatique implique les sujets photographiés, la photographie de reportage est « le genre le plus affecté de la photographie » (*Ibid.*, p. 62) et le plus soumis à la tension entre la proximité déontologique et la distance éthique, entre la *présentation* la plus significative de l'événement dont le photographe témoigne et le retrait qui lui est commandé par la « pudeur éthique » (*Ibid.*, p. 88).

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁷⁶ Cf. *Ibid.*, p. 118-122.

regard occupe sensiblement le pan droit de l'arrière-plan et observe le photographe et la victime. L'inaction de cette silhouette rencontre celle du photographe qui cependant se place au plus près de la scène de l'événement, dans la filiation d'un photojournalisme sincère, celui que symbolisait Robert Capa. Cette parenté est suggérée dans les *Histoire(s) du cinéma* : dans l'épisode 3a, la photographie de Biljana est montée en surimpression avec le portrait du photographe hongrois, en train de filmer, prise par sa compagne, Gerda Taro, durant la guerre d'Espagne. Or, le sensible décadage de la photographie de Delahaye évoque le célèbre bougé des photographies de reportage de Robert Capa. Cette même photographie ouvrira le montage d'images documentaires et fictionnelles de guerre du premier volet de *Notre Musique*, dans un plan volontairement instable, soumis au tremblement de l'objectif souhaité par Jean-Luc Godard qui accentue ainsi l'instabilité de la prise de vue photographique et rappelle « l'implication de l'énonciateur dans l'image¹⁰⁷⁷. » Nous renvoyons à la distinction qu'établit Anne Beyaert-Geslin dans le chapitre consacré à « L'éthique et la proximité¹⁰⁷⁸ » dans *L'Image préoccupée* qui interroge la *bonne distance* dans la photographie de reportage. La photographie de Delahaye a la particularité de se tenir au plus près de l'événement et de matérialiser par le cliché photographique « la performativité du témoignage » (p. 72). Relevant de l'énoncé performatif, cette photographie relève davantage de la *monstration* de la violence de la guerre que de sa description. Cependant, Ron Haviv saisit au premier plan un Sujet, Biljana, à la fois victime et témoin de l'événement. Malgré la fulgurance de la saisie immédiate des effets de l'éclatement d'un obus et l'instabilité de la prise de vue qui en découle, le photographe, s'il veut répondre à la morale photographique, doit produire dans la captation de la situation photographiée une distance éthique au cœur de l'énonciation photographique. Le léger débullage du cadre de la photographie de Delahaye, accentué par le tremblé du montage godardien dans *Notre Musique*, correspond à la réception affective de l'événement photographié, autorise une distance pathétique et restaure l'éthique du regard photographique que la proximité déontologique peut mettre en péril. Cependant, Godard trouble cet effet de la photographie en déplaçant la question de l'implication du photographe vers la violence subie par Biljana. Le tremblement de la photographie dans le montage de *Notre musique* rend plus difficile l'identification par le spectateur du sujet photographié, qui aurait comme disparu dans un cliché dont la finalité est la médiatisation d'un événement et non le portrait d'une victime de guerre.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 75-99.

En intégrant cette photographie dans la diégèse de *For Ever Mozart*, sous la forme certes d'une ellipse, Godard promeut la *présence éthique* du document dans la fiction et lui offre un nouveau cadre énonciatif. Vitalis rappelle à Camille la construction du *Faust*, poème dramatique de Fernando Pessoa, dont nous sont parvenus les écrits préparatoires qui forment la matrice fragmentaire d'une œuvre en cours d'élaboration et inachevée. La photographie circule quand le metteur en scène, dans un hors champ discursif, cite l'acte IV du projet dramaturgique de Pessoa, « guerre de l'intelligence avec l'action » et l'acte V, « défaite de l'intelligence¹⁰⁷⁹ ». La photographie de Biljana fonctionne ici comme nouveau référent du texte de Pessoa, le « ça a été » de la puissance de destruction qui sévit à Sarajevo, à l'égal des massacres convoqués dans le *Faust*. La photographie retrouve sa puissance indicielle d'empreinte sensible, épreuve tautologique d'un réel capturé dans son inscription lumineuse, désignant un référent (la violence de la guerre et Biljana) qui ne peut être contesté. La photographie éprouve aussi un nouveau régime de signification, ouvert par la convocation du *Faust* de Pessoa : elle est mise à l'épreuve d'une ouverture de son champ référentiel et devient emblématique d'une épopée de l'échec de la pensée et du désastre.

L'autre document médiatique inséré dans *For Ever Mozart* est l'article de Philippe Sollers paru dans *Le Monde* : la lecture de l'article illustré par le tableau perdu de Watteau, *Arlequin, Pierrot et Scapin* (vers 1716) autorise l'insertion hors de son contexte journalistique de la reproduction du tableau dans le dénouement du film et de manière fragmentaire au moment de la lecture du journal. La peinture de Watteau rappelle en passant la nécessité de penser la fiction et la mise en scène, à côté de l'événement serbo-croate : le film de Godard a aussi comme sujet la création empêchée dans les temps contemporains et son pouvoir/impouvoir en temps de guerre. La fiction *vs* le document, Arlequin *vs* Biljana, Anthy *vs* Sarajevo¹⁰⁸⁰, la tragi-comédie de Musset *vs* la comédie de Marivaux. Par-delà ce rappel de la génétique d'un film qui refuse de tourner la guerre sur le terrain, dans un renoncement à la position militante de Godard tournant en Palestine avec Gorin ou se rendant à Cuba pour un projet de film¹⁰⁸¹, le détour symbolisé par Arlequin, le travail de emploi du *Faust* de Pessoa, des *Enfants humiliés* de Bernanos, la célébration de la commedia dell'arte

¹⁰⁷⁹ Cf. Fernando Pessoa, *Faust. Tragédie subjective*, dans *Œuvres*, t.6, trad. par P. Léglise-Costa et A. Velter, Paris, Christian Bourgois, 1990.

¹⁰⁸⁰ Les scènes qui se déroulent aux environs de Sarajevo sont filmées à Anthy, dans la propriété familiale de Godard, laissée à l'abandon.

¹⁰⁸¹ Jean-Luc Godard évoque ce projet d'un film à Cuba dans un entretien inédit mené par Alain Bergala et Serge Toubiana : « Je suis allé à Cuba à une certaine époque, pour un projet de film dont j'ai oublié le titre, Cub(us)a, je crois. Je devais tourner un plan à Cuba, et un plan équivalent aux USA. Ça ne s'est pas fait [...] » (« Parler du manque », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, réalisé en octobre 1996, dans Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 372).

par Watteau et la reprise de la photographie de guerre de Luc Delahaye ouvrent à la question du pouvoir d'action de l'artiste et de l'art en temps de guerre.

Ce fragment de document médiatique, monté en parallèle de l'évocation du *Faust* de Pessoa, introduit la discussion qui se tient entre le secrétaire d'État et Harry, avec Sarah comme témoin, au sujet de la responsabilité de l'art devant l'histoire et du geste critique et donc politique de l'intellectuel engagé. Dans les entretiens menés lors de la sortie du film en salle, Godard évoque, non sans une certaine mauvaise foi, le refus de discussion des comédiens et l'impossibilité de faire s'élever dans l'espace du tournage un espace de délibération et de confession qui aurait dû s'instaurer avec eux¹⁰⁸². Dans une forme de contagion entre le tournage du film et les scènes filmées, l'échange dialogué entre Harry et le secrétaire d'État sur ce qu'est la République et la difficulté à en établir une définition stable est monté en parallèle de celui qui s'établit autour du projet du *Faust* de Pessoa et semble aboutir à une démission de l'art politique et de la puissance de la parole :

mon cher Harry
les livres sont des crimes
et tant qu'il y aura des grimauds
qui griffonnent
il y a aura des gredins
qui assassinent
Victor Hugo, hélas
ma chère Sarah
vos enfants sont en Yougoslavie
n'est-ce pas
n'est-ce pas
oui
monsieur le ministre
son fils Jérôme et sa cousine
que veulent-ils
jouer Musset
à Sarajevo
dire qu'il y a dix-sept théâtre vides à Paris
sont-ils au moins heureux

¹⁰⁸² Ainsi, Jean-Luc Godard explique à Alain Bergala le désengagement des comédiens dont il attendait une parole personnelle pour une élaboration collective du film : « Je me souviens avoir dit aux acteurs et aux techniciens : ce film ne pourra pas marcher, parce qu'il vous intéresse trop peu, vous qui en êtes les premiers spectateurs. [...] Ce qui reste pour moi, c'est surtout avoir senti le désengagement de l'équipe, la perte dans tout cela. Car ils sont très perdus. On sentait aussi l'impossibilité de parler en dehors de l'affectivité. [...] Par exemple, je souhaitais moins parler de ce que je savais de la guerre. Je voulais savoir ce qu'eux en pensaient » (« Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 21-22).

ces malheureux
ils espèrent quoi
un air de liberté
sans doute
dont ici nous manquons
la liberté, pour quoi faire
Bernanos
Harry¹⁰⁸³

« Dites-lui que la France fera quelque chose s'il le faut¹⁰⁸⁴. » Cette promesse d'action qui clôt la scène semble annulée par la vision pessimiste de tout acte politique et artistique qui jalonne *For Ever Mozart* : « Le Boléro Fatal » est un échec public, sorti en urgence sans que le montage en soit achevé ; nous ne voyons pas Harry terminer son roman ; Camille et Jérôme sont exécutés ; Musset ne sera pas mis en scène à Sarajevo ; le *Faust* de Pessoa est une œuvre posthume, inachevée et publiée sous la forme de fragments ; la guerre en Bosnie-Herzégovine s'achève peu avant la sortie de *For Ever Mozart* avant de reprendre au Kosovo.

C'est ainsi que dans une séquence ultérieure, Harry, au téléphone, précise les deux formes de responsabilité éthique qui incombent aux gouvernements (et aux artistes), l'une active, l'autre passive, l'une par excès d'action, l'autre par défaut d'action. Empêcher la guerre suppose de la faire. Ainsi le départ entre la culpabilité et l'innocence ne peut s'opérer de manière tranchée. Et l'inaction rencontre l'immoralité de l'acte criminel et son irresponsabilité éthique :

de quoi est-on responsable
de ce qu'on fait
de ce qu'on laisse faire quand
on pourrait l'empêcher
oui
l'une active
et l'autre passive,
d'inégale importance
laisse mourir de faim
comme on le fait
des milliers d'enfants en Afrique et ailleurs
ce serait une chose dont il n'y a pas lieu d'être fier
mais assassine
un seule enfant

¹⁰⁸³ Jean-Luc Godard, *For Ever Mozart*, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

c'en est une autre
plus grave
plus grave
dans un cas
tu n'es responsable que
par défaut
mais d'ans l'autre cas
on est responsable
par excès
excès de violence
de haine
et cet excès dans le mal est pire
non
que la simple absence d'un bien
bon
je résume
nul n'est innocent
absolument
de ce qu'il pourrait empêcher
mais nul n'est coupable
absolument de ce qu'il fait
oui, c'est ça
oui
à bientôt¹⁰⁸⁵

Le monologue téléphonique, hanté par la forme dialogique dans le texte édité chez P.O.L., reprend la tribune engagée d'André Comte-Sponville publiée dans l'*Événement du jeudi* en juin 1995¹⁰⁸⁶. La scène qui suit est celle de l'enlèvement par les « brigands internationaux¹⁰⁸⁷ » de Jérôme, Camille et Djamila, suivie de leur exécution. Comme les fragments du *Faust* de Pessoa l'y invitent, le film de Godard déroule sous nos yeux

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p.53-54.

¹⁰⁸⁶ Le paragraphe cité d'André Comte-Sponville sans les modifications godardiennes : « De quoi est-on responsable ? De ce qu'on fait, et de ce qu'on laisse faire quand on pourrait l'empêcher. Ces deux responsabilités - l'une active, l'autre passive - sont pourtant d'inégale importance. Laisser mourir de faim, comme nous le faisons, des milliers d'enfants, en Afrique ou ailleurs est une chose dont il n'y a pas lieu d'être fier. Mais assassiner un seul enfant en est une autre, plus grave. Dans un cas, on n'est responsable que par défaut, qui règne en maître. Dans l'autre cas, on est responsable par excès - excès de violence, excès de haine -, et cet excès dans le mal est pire, bien sûr, que la simple absence d'un bien. Nul n'est innocent absolument de ce qu'il pourrait empêcher. Mais nul n'est coupable absolument que de ce qu'il fait » (André Comte-Sponville, « Entre politique et morale, notre devoir et notre intérêt, *L'Événement du Jeudi*, 22 au 28 juin 1996, p.76).

¹⁰⁸⁷ A la suite de l'enlèvement des trois jeunes gens, à de la maison de famille de Godard, François Savioz, membre de la croix rouge internationale et sa secrétaire Juliette s'inquiètent du sort des prisonniers auprès de général serbe qui ignore leur demande et assassiner les otages. Lorsqu'il note « Dites-moi, on parle toutes les langues ici. C'est des brigades internationales », la traductrice corrige « disons des brigands internationaux ».

l'impuissance de l'art et l'impuissance du politique. Cette absence de dépassement dialectique, qui caractérise la construction de la tragédie inachevée de Pessoa et que Vitalis commente en citant Juan Goytisolo¹⁰⁸⁸ et l'éternelle répétition de l'histoire, ne peut trouver son envers, le sublime, que dans la scène qui clôture le film, l'écoute attentive du dernier concerto pour piano composé par Mozart¹⁰⁸⁹ au théâtre national de Genève, hors la guerre, hors le temps. Vitalis se place en retrait, s'assied sur l'une des marches du grand escalier qui mène au concert et écoute la musique s'élever en l'accompagnant d'un geste de la main. La musique, comme art politique. Revenir à Sarajevo pour tourner *Notre musique* au début des années 2000, avec la présence de Juan Goytisolo est la réponse à ce premier film qui interroge la violence génocidaire du conflit bosniaque et présente l'impuissance d'action des hommes.

Godard rappelle à plusieurs reprises dans ses entretiens la référence au poète portugais, Pessoa, comme source première d'inspiration du film qui s'épanouit dans la deuxième partie du film consacrée au processus créatif sur la plage des Landes, transformée en plateau de tournage, avec comme personnage principal le metteur en scène, l'oncle Vicky :

Le film est parti très lentement, avec l'idée de tourner au Portugal, en partant de Pessoa et du *Livre de l'intranquillité*. [Il reste de Pessoa] l'épisode cinéma, qui aurait dû faire tout un film, mais qui ne faisait que vingt minutes ou une demi-heure. J'ai pensé laisser tomber, jusqu'à cet article de Sollers qui m'a donné envie de faire un film qui se serait appelé *On ne badine pas avec l'amour à Sarajevo*. Cela faisait également vingt minutes, si bien que les deux parties faisaient trois-quarts d'heure ou une heure. Il suffisait d'ajouter une ouverture et une conclusion, ça faisait un film d'une heure et quart. Ensuite, j'ai essayé de faire que ça se tienne, avec certaines figures, les histoires de famille, une phrase de Hofmannsthal que j'avais entendue dans *L'homme difficile*, monté par Jacques Lassalle : « La connaissance de la possibilité de représenter console en face de l'asservissement exercée par la vie, la connaissance de la vie console de ce que la représentation a le caractère d'une ombre¹⁰⁹⁰. »

Ce commentaire évoque, en termes comptables et ironiques, la construction et les sources d'inspiration de *For Ever Mozart*, long métrage soumis à une loi économique et normative imposée par les circuits de distribution. En résonance avec l'impouvoir créatif convoqué par

¹⁰⁸⁸ « Voilà ce que m'a dit Juan Goytisolo quand je l'ai vu à Madrid. Est-ce que l'histoire européenne des années quatre-vingt-dix n'est pas une simple répétition, avec de légères variantes symphoniques, de la lâcheté et de la confusion des années trente, Autriche, Ethiopie, Espagne, Tchécoslovaquie, un lamentable et interminable boléro de Ravel ? » Juan Goytisolo propose cette analogie *Cuaderno de Sarajevo* (1993), texte traduit en français par François Maspero (Juan Goytisolo, *Cahier de Sarajevo*, trad. F. Maspero, Strasbourg, La Nuée bleue, 1993, p. 74).

¹⁰⁸⁹ Il s'agit du *Piano concerto n° 27 en si bémol majeur* (K 595, 1791).

¹⁰⁹⁰ Jean-Luc Godard, « Parler du manque », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 372.

l'image d'une création nécessairement fragmentée, contrainte d'accepter la norme temporelle du long métrage, *L'homme difficile* d'Hofmannsthal dialogue avec l'intranquillité caractéristique des textes de Pessoa et le journal des *Enfants humiliés* de Bernanos qui ouvre le jeu citationnel de *For Ever Mozart*. En effet, la possibilité consolatrice de « la représentation » – ici scénique – qu'évoque Hofmannsthal dans « La poésie et la vie » s'éprouve dans une impossibilité de création heureuse (« la représentation a le caractère d'une ombre¹⁰⁹¹ »).

Bernanos tient le journal que forment *Les Enfants humiliés* dans la première année d'un second conflit mondial hanté par la violence subie par les hommes de l'Avant, les soldats et les hommes sacrifiés lors de la Grande Guerre dénouée sur un semblant de paix, un cessez-le-feu provisoire étendu sur vingt années, conçu lâchement par les hommes de l'Arrière. *L'homme difficile*, date de 1918. Son intrigue se déroule dans l'immédiat après-guerre. Hofmannsthal met en scène, à travers la figure de Hans-Karl Bühl, le conflit qui s'instaure entre le langage et le réel qui lui échappe nécessairement. Entre autres, la pièce de Hofmannsthal joue d'une contamination de la langue française par la langue allemande : la présence de l'étrangeté dans le régime linguistique n'est pas sans influence sur la pratique multilinguistique des œuvres de Godard, dont nous avons particulièrement rendu compte dans *Allemagne 90 neuf zéro*. La pièce de Hofmannsthal s'ouvre sur l'hésitation mondaine, amoureuse et politique de celui qui est revenu du champ de bataille et qui peine à retranscrire par les mots le traumatisme de la guerre¹⁰⁹². La violence éprouvée reste tapie sous l'inanité des conversations qui s'élèvent au début du deuxième acte consacré à la réception organisée par les Altenwyl à laquelle Hans Karl décide de se rendre. Les spectres de l'aristocratie de l'ancienne capitale de l'Empire austro-hongrois évoluent sur scène. Ces dernières manifestations de faste ne sont que de vains masques posés sur la défaite de la Vienne impériale. L'incommunicabilité du héros est au cœur de la pièce d'Hofmannsthal et motive les réactions des autres personnages jusqu'au dénouement où Hans Karl choisit l'une de ses deux prétendantes, Hélène, et trouve ainsi une forme de réconciliation possible entre le mot et l'acte. Cette comédie rencontre les pesanteurs de l'histoire et interroge la possibilité/impossibilité pour l'acte créatif, qui repose sur le pouvoir de la langue, de donner

¹⁰⁹¹ Hugo von Hofmannsthal, *Le poète et la vie*, trad. d'A. Kohn, Publié en 1897 dans la revue *Feuillets pour l'art* de Stefan George, dans *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 33.

¹⁰⁹² Comme le précise Jean-Yves Masson dans la postface de la première édition de *L'homme difficile*, « les champs de bataille sont *innommables*, ils constituent l'ailleurs de la comédie. Mais la guerre est aussi ce bruit et cette fureur qui continuent de vibrer au-dedans de Hans Karl, une rumeur sanglante que les conversations mondaines ne peuvent plus faire taire. Hans Karl a intériorisé ce *dehors* ; cette guerre désormais se déroule au-dedans de lui-même et le fait hésiter sans cesse entre lui-même et lui, lui qui ne peut ni partir ni rester, ni parler ni se taire, tout empêtré qu'il est dans ce qui fait précisément la *difficulté* que le titre désigne énigmatiquement » (Jean-Yves Masson, « Postface », dans Hugo von Hofmannsthal, *L'homme difficile*, trad. par J.-Y. Masson, Lagrasse, Verdier, 1992, p. 162)

à entendre et à lire l'expérience spectrale de la guerre et de la mort, dont l'ombre funèbre corrode une société décadente. L'« ombre » recouvre les mots et interdit toute transparence ou toute affirmation positive du monde sur la scène théâtrale, lieu symbolique de l'illusion, qui tend un miroir à cette société du début de l'entre-deux-guerres. C'est ainsi que *l'impuissance de la parole et la nécessité du détour par le faux* placent *For Ever Mozart* dans la filiation d'une *écriture de la Négativité*.

- *Détour par le faux et art de l'ellipse : le hors champ de la guerre*

Dans les deux scènes précédemment évoquées, celle du casting qui introduit le film après un premier plan tourné en extérieur où Jean-Luc Godard mime une partie du football (l'abolition du réel pour nous inviter au détour par la fiction fait office de prologue esthétique et politique énoncé par le cinéaste qui s'immisce devant la caméra), et celle du tournage sur la plage des Landes qui introduit la seconde partie du film, c'est le « non ! » du metteur en scène qui ponctue chaque phrase récitée, et de fait suspendue, par les comédiens, qui s'effacent successivement de la scène. Dans la séquence du casting, cette constante dénégation ponctue un montage où la bande-son se désynchronise ironiquement des images. Elle s'éprouve également dans un rappel de la violence sociale : les chômeurs défilent sans qu'ils ne soient entendus, sinon par le biais du montage sonore quand le texte de Bernanos place *l'espérance* d'une salvation et d'un dépassement de l'être dans la pauvreté, « la plus antique aristocratie du monde, celle qui a pour chef Jésus-Christ et saint François d'Assise pour connétable¹⁰⁹³. » Le « non » intronise un film qui met à l'épreuve la puissance du négatif, sans qu'elle ne semble pouvoir être surmontée, synthétisée, sinon par le sublime qui s'éprouve dans le dénouement consacré à Mozart. Les dernières séquences mettent au jour les conflits entre Vitalis et le Baron Félix producteur tyrannique du film et la file d'attente des futurs spectateurs en révolte, devant la salle de cinéma qui le projette, « maison de projection qui n'est plus un foyer¹⁰⁹⁴ ». « Alors il n'y a que des morts dans votre charogne de film » : les spectateurs partent voir un hypothétique *Terminator 4*. C'est donc sur une défaite du cinéma, du film dans le film, privé de spectateurs, comme du film même de Godard, qui prémédite son propre échec, que se dénoue *For Ever Mozart*, renvoyant ainsi à l'ensemble du film et aux questions de création qui le jalonnent. Nous nous arrêtons sur ces questions de création à ce stade de notre propos, car elles ré-ouvrent la question de la

¹⁰⁹³ Georges Bernanos, *Les Enfants humiliés*, *op. cit.*, p. 896.

¹⁰⁹⁴ Alain Bergala, « Le conte des sept maisons ou La maison de cristal (*For Ever Mozart*) », *Cahiers du cinéma*, n° 508, décembre 1996, repris dans *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p.67.

négativité et lui offrent une première réponse cinématographique, une possibilité qui s'élève de l'impossible.

Ce long métrage rencontre tout d'abord la problématique *du détour par la fiction et de la soustraction symbolique pour représenter et commenter les désastres de la guerre*. Dans *Notre Musique*, Godard investira avec sa caméra les Rencontre Européennes du Livre de la ville de Sarajevo, rencontres auxquelles il participe et qu'il organise avec Francis Buebe en 2002. Les rues de Sarajevo, son marché et ses tramways, structurent chaque séquence dialoguée de *Notre Musique*. La ville en pleine reconstruction, dans le temps de son après-guerre, devient le motif des échanges entre les auteurs invités et les comédiens qui leur offrent la répartie, dans un aller-retour entre le document et la fiction. Dans *For Ever Mozart*, les environs de Sarajevo sont le cadre supposé du tournage de Godard, préparé pendant le conflit serbo-croate, en 1993, quand la guerre des Balkans rencontre médiatiquement l'opinion publique. Godard utilise un décor fictif pour représenter l'obscénité de la guerre dans un art volontaire de l'indirection et de l'oblicité. C'est ainsi que Godard choisit de tourner les scènes de guerre et d'exécution de *For Ever Mozart* dans la maison de sa famille maternelle, les Monod, dont il a été chassé enfant pour le vol d'un livre, étant devenu ainsi, à son tour, barbare exilé. La propriété à l'abandon se situe à Anthy, que Godard peut observer depuis Rolle, de l'autre côté du lac. Revenir à Anthy, sur les lieux de cette mise au ban, dans un temps où la splendeur passée a cédé la place à une maison « vandalisée et squattée¹⁰⁹⁵ », c'est renouer avec la matrice mémorielle qui permet de figurer le monde. La maison familiale symbolise, dans sa réduction, la Yougoslavie, et permet alors d'élaborer une histoire de famille¹⁰⁹⁶. La relation que Godard noue avec la comédienne Bérange Allaux, qui tient le rôle de l'actrice du « Boléro fatal » dans *For Ever Mozart*, est alors puissante de signification : « Elle me rappelait une cousine que j'avais eue autrefois, confie Godard. L'imaginaire s'est mêlé à tout ça. [...]. C'était un désir de famille, de famille réelle, puisque j'avais quitté la mienne¹⁰⁹⁷ ». Le parcours d'exilé que Godard s'octroie semble l'habiliter à peindre la fin d'un monde, son ensevelissement, à travers un récit qui offre un détour, discret, par l'enfance. Parmi les traces de l'histoire, se trouvent les signes de l'origine intime : Jérôme et Camille observent un encadrement de fenêtre et découvrent une superposition de traces, celles de la mesure sous la toise des tailles successives des enfants ayant occupé cette maison. « Odile » souffle Jérôme. Odile est le prénom de la mère de Godard. Pour porter la mémoire collective, il s'agit de commencer par la mémoire première d'une enfance dont les

¹⁰⁹⁵ Jean-Luc Godard, « Parler du manque », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 375.

¹⁰⁹⁶ Cf. Alain Bergala, « Le conte des sept maisons », *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰⁹⁷ « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, *op. cit.*, p. 22.

lieux dévastés évoquent la profanation même du monde, au risque de substituer au sujet du film, Sarajevo, un autre récit, peinture de soi-même, et de placer, une nouvelle fois, le spectateur, par le jeu des analogies du cinéaste, en situation d'herméneute.

Ainsi, dans *For Ever Mozart*, Sarajevo apparaît comme une quête, un territoire à conquérir non par le biais d'images volées de la guerre (les documents d'archives présideront en revanche l'ouverture de *Notre Musique*), sinon celle de Biljana, ni par le témoignage saisi sur les lieux mêmes du conflit, mais par le recours à la mémoire intime – détour par l'autofiction – et par la construction de la séquence tournée à Anthy. La succession des plans presque allégoriques de cette séquence, censée se dérouler en pleine guerre civile serbo-croate, contraste avec la crudité de mots (qui contrastent eux-mêmes avec la citation de Maurice Blanchot, enjoignant à épouser la philosophie dans la vie et la mort¹⁰⁹⁸) qui composent les rares dialogues des scènes de guerre et empruntent au registre de la fable antimilitaire des *Carabiniers*, réalisé trente ans auparavant, en 1963. Après avoir renoncé à la traversée du fleuve à laquelle Vitalis les invite pour venir se restaurer dans une maison, « comme un mirage¹⁰⁹⁹ », qui pourrait être celle du roman d'Hemingway qui s'ouvre et se clôt à Trieste¹¹⁰⁰, et après avoir traversé une forêt enneigée où les deux figures féminines cèdent successivement à l'épuisement, les apprentis comédiens, Jérôme, Camille et Djamilia, en route vers Sarajevo pour y représenter la pièce de Musset, sont pris en otage par un gang de brigands serbes, dans un cadre qui semble directement issu des *Carabiniers*, long métrage réalisé en 1963.

Godard rappelait en effet dans le scénario des *Carabiniers* que le film se déroulerait avec comme décor « simplement une maison, ou quelque chose qui ressemble à une maison, à moitié détruite, très simple, isolée de la civilisation, de l'autre côté de la forêt, ou par-delà

¹⁰⁹⁸ « La philosophie serait notre compagne à jamais le jour, et la nuit, même si elle perd son nom, même si elle est absente », énonce Camille. Jérôme répond : « une amie clandestine dont nous respectons ce qui ne nous permet pas d'être liés à elle ». « Tout en pressentant, poursuit Camille, que nous ne sommes pas réveillés ». Godard reprend et modifie les mots de Maurice Blanchot en hommage à Levinas : « La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit, fût-ce en perdant son nom, devenant littérature, savoir, non-savoir, ou s'absentant, notre amie clandestine dont nous respectons – aimons – ce qui ne nous permettrait pas d'être liés à elle, tout en pressentant qu'il n'y avait rien d'éveillé en nous, de vigilant jusque dans le sommeil, qui ne fût dû à son amitié difficile. La philosophie ou l'amitié. Mais la philosophie n'est précisément pas une allégorie » (Maurice Blanchot, *Notre compagne Clandestine* dans *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 79-87, repris dans *La Condition critique. Articles, 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010, p. 358).

¹⁰⁹⁹ Alain Bergala, « Le conte des sept maisons ou La maison de cristal », *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰⁰ Le dialogue entre Jérôme et Vitalis convoque cette hypothèse : « *Vitalis* – tu te souviens de la maison d'Hemingway ? *Jérôme* – Across the river, and into the trees. » Jérôme cite le titre du roman d'Hemingway (*Au-delà du fleuve et sous les arbres* dans sa traduction française en 1950) formé par les dernières paroles prêtées au général Thomas Jackson et reprises dans le roman d'Hemingway par le Colonel Richard Cantwell. L'officier américain, pris par le ressassement du passé de la Seconde Guerre mondiale, meurt avec cette même formule à la fin du roman, à Trieste.

les montagnes, ou en-deçà du fleuve¹¹⁰¹ ». Le déshabillage contraint d'une civile par Michel-Ange, l'un des deux « idiots » des *Carabiniers*, qui s'engage comme bras armé d'un royaume dont on ignore le nom, est repris dans l'une des séquences où Godard représente Jérôme et Camille, déshabillés, humiliés et certainement violés, dans une volontaire ellipse de cette violence. Cette scène est construite sur l'art de la coupe (un gros plan sur le « derrière » de Jérôme et Camille, suivi d'un autre sur les mains posées contre le mur, achevé par un dernier plan sur le visage de l'un des tortionnaires qui grimace de douleur devant ce spectacle hors champ), sur une réplique suspendue (« Ah là là, qu'est-ce qu'on prend dans le derrière, mon Jérôme ! ») et un son hors champ symbolique venant se substituer aux cris (bruits off d'éclats de verre). Cette abstraction, ou plutôt cette esthétique de la soustraction, trouve son acmé sublime dans le plan symbolique de la barbarie génocidaire qui ferme cette séquence : un pied déchaussé et exsangue débordant d'une fosse¹¹⁰².

Ainsi, les scènes de guerre de *For Ever Mozart* reposent sur une esthétique de l'ellipse et de la soustraction de la représentation et adoptent la définition malrucienne de la guerre énoncée au début du film (« La guerre, c'est simple : c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair¹¹⁰³ »). Godard expose ainsi dans un entretien paru dans *Les Inrockuptibles* l'art de l'ellipse et le travail du hors champ dans son film de 1993 :

Ce sentiment de la guerre, de quelque chose de plus vaste que les personnages, qui serait hors champ, se ressent avec un bruit de mitraillette qui crève la bande-son, ou avec quelques chars qui figurent la lourdeur de l'acier. [...] Il fallait sentir cette lourdeur de l'acier, un plan suffisait – depuis que le cinéma a découvert la notion d'ellipse, voilà¹¹⁰⁴.

L'ellipse dans la représentation est l'équivalent de la coupe au montage : elle ouvre un manque qui redirige le regard du spectateur vers un hors champ qui déborde les personnages et leur contexte spatio-temporel et qui rencontre l'événement en imagination. Ce traitement de la guerre dans *For Ever Mozart* peut être considéré comme un travail de défictionnalisation, motivé par le souci d'une représentation éthique du sujet traité. L'économie des effets offre l'exact envers de la représentation spectaculaire de la guerre du cinéma hollywoodien, qui a envahi l'expression médiatique elle-même.

¹¹⁰¹ Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers. Scénario », dans Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60*, op. cit., p. 128.

¹¹⁰² Cf. l'analyse de la figuration de la violence par l'ellipse de Frank Curot dans l'article « Le principe de contradiction godardien : dualités et discontinuités stylistiques dans *Nouvelle vague* et dans *For Ever Mozart* » (*Cinémaction*, op. cit., p. 55-64).

¹¹⁰³ André Malraux, *L'Espoir*, loc. cit.

¹¹⁰⁴ Jean-Luc Godard, « Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie », Entretien avec Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, n° 81, 27 novembre 1996, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 383.

Dans l'émission *Cinéma Cinémas* de décembre 1987, Godard reçoit le 5 décembre à Rolle Guy Girard et Michel Boujut et leur présente sa technique du montage avec un choix de photogrammes retenus pour *Histoire(s) du cinéma*. Dans la suite de l'émission, Godard propose une « critique visuelle » en comparant deux utilisations du ralenti dans deux séquences de guerre, l'une extraite du court-métrage *79 printemps* (1969) du cinéaste cubain Santiago Álvarez et l'autre tirée du film *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick. Godard confronte les fragments séquentiels dans sa salle de montage. Le ralenti de Kubrick « force le cinéma à croire », il « ne s'adresse qu'à la foule des spectateurs en exploitant quelque chose dont elle manque. » Cette « exploitation du Vietnam » est surmontée par les images d'archives d'Álvarez dont Godard souligne le recours au « documentaire [...], stylisé par la fiction, qui lui redonne quelque chose. » Les images d'archives de Sarajevo pendant son siège, insérées sans modification au début de *Notre musique*, fraternisant avec les images de la ville filmée lors du tournage en 2003, réhabiliteront la part documentaire du cinéma de Godard et une esthétique de l'excès, comme un accéléré elliptique d'images potentiellement documentarisante : la présence de la photographie de Biljana, reprise de film en film, indique une puissance du document inexploitée dont le montage peut tirer des virtualités.

- *L'éternel retour de l'immoralité de l'action : leçons d'histoire*

L'art de l'ellipse est mis au service également d'un retour historique du passé, sous la forme d'un fragment dialogué. Dans les plans qui précèdent leur torture et leur exécution, Camille et Jérôme engagent un dialogue avec leur tortionnaire, sous la forme d'un champ-contrechamp qui oppose deux lectures de l'histoire. Camille souligne la ressemblance entre l'homme qui leur fait face pour la première fois et la figure historique et révolutionnaire de Danton. L'homme l'interroge alors sur sa lecture de Michelet :

Homme – Vous avez dû avoir lu Michelet, mademoiselle ?

Camille – Oui, Monsieur.

Homme – Alors vous devez vous souvenir du passage où l'historien raconte les nuits du comité du salut public.

Camille – Juste là non je ne me souviens pas

Homme – ils étaient des auteurs de troisième ordre des acteurs sifflés personne n'avait dormi depuis trois semaines. Tout le monde pleurait. Panis pleurait. Pache pleurait. Hébert pleurait. Collot d'Herbois pleurait. Danton pleurait.

Jérôme – Danton ne faisait pas parti du comité du salut public.

Camille – Articule.

Jérôme – Danton ne faisait pas partie du comité. Il était ministre de la justice

L'homme convoque ainsi les images de la prose poétique et engagée de Jules Michelet narrant les nuits du Comité de salut public. Il s'agit en réalité d'une citation du Livre VII de *l'Histoire de la révolution française*, dont plusieurs chapitres sont consacrés aux semaines qui suivent l'insurrection du 10 août 1792 et qui précèdent les Massacres de septembre. Le Comité de salut public, premier organe du gouvernement révolutionnaire de la Convention instaurant la Terreur, n'est créé qu'au printemps 1793, après la chute de la Gironde. Le basculement de la Monarchie à la République, avec les sombres événements de septembre 1792, sont ainsi cités dans le dialogue de Camille et du tortionnaire comme contemporains de la Terreur, mise à l'ordre du jour par la Convention montagnarde en 1793. En août 1792, c'est la rivalité entre l'Assemblée législative qui doit bientôt se séparer et la Commune insurrectionnelle de Paris qui domine : les instances insurrectionnelles doublent le pouvoir des ministres et de l'Assemblée qui perd toute emprise sur les événements. Dans un contexte troublé par la naissance des comités de surveillances et des sociétés populaires, où les affrontements entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires font des centaines de victimes, et où la victoire des troupes ennemis fait craindre la prise de Paris, des fédérés et des sans-culottes se rendent responsables, entre le 2 et le 6 septembre, des massacres des prêtres réfractaires et de suspects incarcérés dans les prisons, à Paris et à Orléans. Michelet raconte ainsi les nuits qui précèdent ces massacres en convoquant les hommes de la Commune dont les larmes philanthropes dissimulent la violence et l'esprit de vengeance qui culminent dans les massacres perpétrés.

La correction qu'apporte Jérôme est juste, si l'on se tient à l'histoire de la Commune de Paris en 1792 : Danton n'y est plus présent. Nommé stratégiquement Ministre de la Justice, il est censé faire le lien entre la Commune insurrectionnelle et le Conseil exécutif provisoire nommé par l'Assemblée. Cet effacement de Danton lors des réunions de la Commune est reproché par Michelet qui porte un jugement sur les hommes de la Révolution : « Danton, ministre de la justice, avait dans ses fonctions un prétexte plus ou moins spécieux, pour ne point paraître à la Commune dans cette terrible crise. On va voir comme il s'effaçait ».

¹¹⁰⁵ Le passage en italique est une citation du Livre VII de *l'Histoire de la révolution* de Michelet, dont voici le texte original : « Ces exaltés qui, directement ou indirectement (quelques-uns sans le savoir), poussaient au massacre, étaient, par un contraste étrange, ceux qu'on pouvait appeler les artistes et hommes sensibles. C'étaient des gens nés ivres, si je puis parler ainsi ; rhéteurs larmoyants, tous avaient le don des larmes : Hébert pleurait, Collot pleurait, Panis pleurait, etc. Avec cela, comme la plupart étaient des auteurs du troisième ordre, des artistes médiocres, des acteurs sifflés, ils avaient, sous leur philanthropie, un fond général de rancune et d'empoisonnement qui, par moments, tournait à la rage. Le type du genre était Collot-d'Herbois, acteur médiocre et fade écrivain, auteur moral et patriotique, homme sensible, s'il en fut, toujours gris, et souvent ivre, noyé de larmes et d'eau-de-vie. » (Jules Michelet, *Histoire de la révolution*, t.1, Paris, Laffont, 1979, p. 820)

avant, pendant le massacre¹¹⁰⁶. » Jérôme se référant à l'histoire des faits et à l'absence de Danton, rappelle la responsabilité indirecte de Danton, qui n'a pas su imposer son autorité pour éviter les Massacres de septembre. La disparition de Danton provoque la disparition à l'écran de l'homme qui lui ressemble, à laquelle une femme s'adresse en le nomment « gospodine Humbaba », « cher monsieur Humbaba ». Apparaît alors, après un plan extérieur, le général serbe, interpellé du nom de Gilgamesh, qui se substitue à l'étrange personnage venu réciter les mots de Michelet. Gilgamesh est le roi légendaire d'Uruk, héros du mythe mésopotamien, qui réussit à exécuter le géant Humbaba, gardien de la forêt des Cèdres, présenté selon les variantes de la légende comme un monstre ou un démon. Godard convoque ainsi dans *For Ever Mozart* un des plus anciens répertoires de mythes qui nous est parvenu. Le démon de la mythologie mésopotamienne vient dialoguer avec Jérôme et Camille et convoque la puissance des images du récit de Michelet, les larmes et l'ivresse des révolutionnaires. Humbaba s'éclipse du montage des images, cédant la place à son meurtrier légendaire, Gilgamesh ou le générale serbe. Cette séquence qui introduit la torture subie par Jérôme et Camille convoque ainsi la déraison de l'Histoire, celle que dépeint Michelet, en convoquant Robespierre et Danton, « ces deux chefs de l'opinion, dont l'autorité morale s'effaça, en présence du honteux événement¹¹⁰⁷. » Le dérèglement du sens de l'histoire révolutionnaire affecte le montage de la séquence, invite à la suppression d'un personnage et introduit le récit légendaire de l'Épopée de Gilgamesh. Cette scène autour de *L'Histoire de la révolution* de Michelet, où les exactions serbes sont présentées par Godard par l'art du détour et de la soustraction, présente une variation sur les formes que peut prendre le récit historique : le récit mythologique mésopotamien, le récit poétique, engagée et lyrique de l'histoire que symbolise Michelet ou encore l'art du détour, de l'ellipse et de l'abstraction permettent de désigner la violence du conflit serbe, que dénonce Godard dans les scènes qui se déroulent aux alentours de Sarajevo et où Camille et Jérôme sont exécutés. Ce détour permet également de dénoncer la passivité de l'Europe pendant les événements bosniaques. *For Ever Mozart* condamne la politique de « maintien de la paix » onusienne à laquelle adhèrent les Etats européens. Nous évoquions dans la première partie la séquence consacrée au discours de Victor Hugo *Pour la Serbie* et la dénonciation de la politique des gouvernements européens : *For Ever Mozart* rappelle l'immoralité de l'absence d'action. La scène du monologue téléphonique de Harry rayonne dans l'ensemble du long métrage. L'absence de réponse militaire peut dans un contexte complexe comme celui des guerres

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 821.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 819.

yougoslaves basculer dans l'immoralité et l'irresponsabilité des puissants. Le silence de Danton devient le silence de la communauté internationale.

- *La parole trouée*

Godard aborde également dans *For Ever Mozart des questions de dramaturgie*, au centre de la séquence du tournage du « Boléro fatal » sur la plage, qui succède à celle tournée dans la maison d'Anthy, lorsque la fameuse distanciation brechtienne est demandée aux acteurs qui doivent renoncer à « jouer¹¹⁰⁸ ». La comédienne, incarnée par Bérangère Allaux, lutte contre le vent et les embruns qui s'abattent sur sa voix et sur son corps – rappelant ainsi « l'arc hystérique¹¹⁰⁹ » de Marie-Myriem. Lorsque son jeu rencontre enfin l'adhésion de Vitalis, le vieux metteur en scène, abandonné par son équipe de tournage, vient à la rencontre de la comédienne et pivote lui-même la caméra du film.

Rappelons que cette scène poursuit l'interrogation sur le détour par la fiction pour convoquer la violence et la mort hors champ. Le charnier qui clôture la séquence à Anthy ouvre la séquence sur la plage lorsqu'on y découvre deux corps inertes, vêtus de costumes de théâtre, et comme ressuscités par la fiction. Cette contradiction devenue confusion entre le vrai et le faux, entre le document et la fiction, entre le réel et l'irréel, emblématisée par la résurrection qu'autorise le cinéma, s'insinue dans le personnage de Camille dans la première partie du film. Le personnage est habité par la Camille de Musset, retrouve les accents de la détermination de la Camille de la légende romaine et albaine jusque dans la mort. Présentée comme la petite-fille d'Albert Camus, dont le père, Vitalis, se rend à Madrid pour retrouver le texte de Manuel Azaña sur *Don Quichotte*¹¹¹⁰, Camille perd toute capacité à distinguer le réel de la fiction, à l'image du personnage de Cervantès et de sa fureur ou son désir anachronique de transposer l'univers des romans de chevalerie dans un monde dont le sens s'est modifié. Spectatrice du viol de Djamila, dont l'image reste hors-champ et dont seul le cri nous parvient, Camille offre un regard impassible et murmure « Pauvre Rosette ». Les adieux de Camille à Jérôme poursuivent cette confusion : « Adieu Perdican¹¹¹¹ ». Cette

¹¹⁰⁸ Godard convoque également Marguerite Duras en citant l'article de la *Vie matérielle* consacré à sa vision de la dramaturgie : « le jeu enlève au texte » (Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 14).

¹¹⁰⁹ Dans l'entretien de décembre 1984 avec Jean-Luc Godard, Philippe Sollers convoque l'analogie entre le mouvement de la comédienne et l'arc hystérique classique, « position de la jouissance inconsciente » (cf. pileface.com, [En ligne], <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article284> *consulté le 10 septembre 2015).

¹¹¹⁰ Il s'agit d'une conférence de Manuel Azaña donnée en 1930 à Madrid et éditée en 1934 (Azaña M., *Cervantes y la invención del « Quijote » y otros ensayos*, Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, 1934).

¹¹¹¹ Camille se laisse progressivement envahir par une parole citationnelle, reprenant les dialogues de la pièce de Musset. Ici, ce sont les derniers mots de la pièce énoncés par Camille, le personnage de Musset (Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Gallimard, 2010, Acte III, sc. 8, p. 128).

réflexion sur les puissances de l'illusion rejoint également l'interrogation sur le théâtre politique qui préside à l'esthétique du film de Godard et sur la distanciation qu'il doit instaurer. Si les trois jeunes gens ne mettront jamais en scène *On ne badine pas avec l'amour*, la lecture de Musset est présente dans la première partie du film, avec des personnages qui s'identifient au rôle qu'ils doivent incarner jusqu'à se confondre avec des êtres de papier et de théâtre, renonçant à la distanciation brechtienne qui autorise un théâtre politique. La séquence guerrière à Anthy se présente alors comme une scène qui illustre les questions de représentation, avant d'aboutir à la scène sur la plage, entièrement occupée par le tournage du « Boléro fatal », qui en donne les règles du jeu.

Dans les scènes d'exécutions et de tortures situées au centre du film où nulle convocation idéologique vient légitimer des actes à la violence arbitraire, le théâtre de l'absurde semble l'emporter sur le théâtre brechtien, dont il est cependant nourri et dont Godard s'est toujours revendiqué. Le cinéaste convoque à plusieurs reprises le théâtre de Brecht, que ce soit dans les scénarios des *Carabiniers*¹¹¹², dans une scène d'*Allemagne neuf zéro* où Eddie Constantine condamne une représentation en plein air d'une pièce de Brecht (« À mon avis, monsieur le comte, dit-il à Zelten, on ne peut pas mettre sur scène Brecht comme cela »), ou dans *La Chinoise*. *La Chinoise* est le film où non seulement se discute ce que peut et doit être un théâtre socialiste, donc un théâtre révolutionnaire, à partir de Brecht, mais où est également longuement cité l'article d'Althusser¹¹¹³ sur la possibilité d'un théâtre matérialiste à partir de l'œuvre brechtienne et de sa mise en scène. Nous renvoyons au chapitre de Julien Pallotta qui analyse l'esthétique matérialiste à l'œuvre dans *La Chinoise* dans l'ouvrage collectif dirigé par Patrice Maniglier sur *Le Moment philosophique des années 1960 en France*¹¹¹⁴. L'exigence brechtienne, celle d'un art matérialiste, qui doit aboutir à un acte intellectuel dans la conscience du spectateur, repose sur un jeu d'écart qui permet à ce dernier une reconnaissance qui passe nécessairement par l'expérience de l'étrangeté et de la désidentification auxquelles n'accèdent ni Camille, ni Jérôme. Cependant, le théâtre beckettien – bien que déconseillé ironiquement par Sollers dans son article sur la représentation d'*En attendant Godot* par Susan Sontag à Sarajevo – et ce que l'on nomme le théâtre de l'absurde, nourris de la conception du théâtre brechtien, sont aussi

¹¹¹² « De même, les quelques personnages ne sont pas situés ni psychologiquement, ni moralement, et encore moins sociologiquement. Tout se passe au niveau de l'animal, et encore est-il filmé d'un point de vue végétal quand ce n'est minéral, c'est-à-dire brechtien » (Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers. Scénario », dans Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60, op. cit.*, p. 128).

¹¹¹³ Louis Althusser, « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (notes sur un théâtre matérialiste) », *Esprit*, décembre 1962, dans *Pour Marx*, Paris, 1965, rééd., Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.

¹¹¹⁴ Julien Pallotta, « Althusser face à Godard : l'esthétique matérialiste de *La Chinoise* » dans Patrice Maniglier (dir.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 273-289.

les modèles de la mise en scène des exécutions de la guerre et de la scène de tournage sur la plage des Landes. Bérangère Allaux éprouve une difficulté à sortir de soi et à énoncer son texte dans une tonalité juste. Vitalis lui impose alors une tirade réduite à un simple « oui ». Le dialogue entre la comédienne et Vitalis se resserre en une succession conflictuelle de « oui » et de « non ».

De même, Jérôme, Camille et Djamila se transforment progressivement en personnages errants, dont la difficulté à communiquer devient angoisse d'*expression* du langage. La parole de Camille procède d'un recyclage de citations. Dans la scène du repas de famille, au début du film, Camille annonce sa décision sous le patronage d'Albert Camus : « Moi, petite-fille d'Albert Camus décide de jouer ou faire jouer *On ne badine pas avec l'amour* à Sarajevo. » Les réponses aux questions posées sont tissées de citations du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa¹¹¹⁵. Si la fille de Vitalis devient figure emblématique de la classe détentrice de la culture et de la pureté de la langue, dont les mots sont habités par ceux des autres¹¹¹⁶, Djamila est une figure qui interroge constamment sa propre parole, qui mène une enquête pour trouver les mots justes et offre un contrechamp aux paroles de Camille.

Djamila incarne une volonté de conquête d'une *langue authentique et transparente*. Au début du voyage entrepris avec Camille et Jérôme, Djamila rencontre dans un train un Algérien. La voix de Djamila porte en elle la trace de la violence subie en Algérie et convoque dans le film le fantôme de l'Algérie postcoloniale, dans sa seule figure d'employée de maison, dont la relation avec Camille et Jérôme est marquée du sceau de l'ambiguïté. En arabe parlé, elle raconte ce qui est présenté comme sa propre mort à son compatriote vivant à Prague. Reprenant son récit, à la demande de Jérôme, elle précise l'indicible de la violence :

Jérôme – De quoi vous parliez ?

Djamila – On parlait de notre pays. Lui, il habite Prague maintenant. Toute sa famille a été tuée, alors on s'est mis à parler de la mort et de ce qu'on ressentait.

Jérôme – Au moment où elle vous tombe dessus. Oui.

¹¹¹⁵ « Depuis que je suis au chômage, en ces heures lentes et vides, il me monte du fond de l'âme vers la pensée, une tristesse de tout l'être, l'amertume que tout soit, en même temps, une sensation purement mienne mais aussi une chose tout extérieure, qu'il n'est pas en mon pouvoir de modifier. » Godard fait réciter à la comédienne Madeleine Assas, alias Camille, le texte de Fernando Pessoa tel que traduit Françoise Laye, à l'exception de l'ajout du syntagme mis en italique, « Depuis que je suis au chômage » (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, trad. par F. Laye, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 43). La suite de ces lignes est également récitée par Camille : « Combien de fois mes propres rêves se dressent-ils devant moi, presque réels, non pour se substituer à la réalité, mais pour me dire combien ils lui sont semblables, du fait que je les refuse eux aussi, et qu'ils m'apparaissent soudain du dehors. » Voici le texte original, traduit aux éditions Christian Bourgois, dans une version sensiblement différente : « Ah, combien de fois mes propres rêves se dressent-ils devant moi, comme des choses, non pour remplacer la réalité, mais pour m'avouer combien ils lui sont semblables, du fait que je les refuse eux aussi, et qu'ils m'apparaissent soudain du dehors [...] » (*Ibid.*).

¹¹¹⁶ Cf. Martine Beugnet et Marion Schmid, « For Ever Mozart ou la fatalité du recyclage », *Cinémaction*, op. cit., p. 39-45.

Djamila – Ce n'est pas comme dans les livres. Il y a toujours de très belles phrases, mais ça ne se passe pas comme ça. Je lui ai dit ce qui se passait. Il a été d'accord. On ne ressent rien mais on dit quelque chose.

Jérôme – Quoi ? Quoi ?

Djamila – Une fois, vous savez, j'ai été renversée par une auto de la police. Il y avait eu une explosion. Je suis tombée. J'étais contre le trottoir complètement sonnée et je n'ai pas pensé à la mort. Il n'y a pas de mort. Il y a seulement... moi (*voix assourdie par la bande-son*), moi (*voix assourdie par la bande-son*) qui vais mourir.

Le récit de Djamila fait écho à la photographie de Biljana Vrhovac étendue sur un trottoir de Sarajevo après l'explosion d'un obus. Le « moi », qui s'élève comme seule conscience de la mort, est étouffé par le bruit strident du train – un « moi » inaudible mais énoncé. Par films interposés, Djamila, la femme-trace, tente de corriger les propos de Pierre Bergounioux, l'homme-livre, qui évoque dans *Notre Musique* pendant les Rencontres européennes du livre à Sarajevo en 2002 l'impuissance de l'être dans l'action ou dans l'événement à dire son propre récit et donc la fatalité d'une mémoire portée par des poètes qui sont séparés de la vie. Dans *Notre Musique*, sorti en salle en 2004, l'ambassadeur Olivier Naville, joué par Simon Eine, reçoit Pierre Bergounioux et écoute l'auteur de *La Cécité d'Homère* et de *Jusqu'à Faulkner* avouer la paradoxale cécité des poètes, seuls à même de pouvoir relater les actions des hommes, dans l'enfermement d'une réflexion qui coupe du dehors la création littéraire, emblématisée par la figure d'Homère aveugle¹¹¹⁷. Leur échange reprend les mots d'un entretien de Pierre Bergounioux avec Catherine Argand paru dans *L'Express* le 1er novembre 2002¹¹¹⁸. Le poète est condamné à narrer et imager ce qu'il ne connaît pas, l'homme dans l'action est quant à lui confronté à l'impuissance de sa parole. Cette double impuissance s'étend à l'énoncé médiatique et informationnel : l'ambassadeur cache alors de sa main les journaux étalés sur une table ovale. Dix ans auparavant, Djamila met à l'épreuve dans *For Ever Mozart* une parole impossible, une langue trouée (« Je me suis mordu la

¹¹¹⁷ « Pierre Bergounioux – De Homère jusqu'à Faulkner. Olivier Naville – Dis-moi. Est-ce que l'écrivain sait de quoi il parle. Est-ce qu'il le sait vraiment ? Pierre Bergounioux – Non bien sûr que non (bis). Homère ignore tout du champ de bataille, des massacres, des triomphes, de la gloire, il est aveugle et il s'ennuie. Il doit se contenter de raconter ce que les autres font. Olivier Naville – Possible. Eh, dis-moi, il y a une contradiction. Pierre Bergounioux – Ceux qui agissent n'ont jamais la capacité de dire ni de penser de manière adéquate ce qu'ils font. Inversement, ceux qui racontent ou qui composent des vers, ne savent pas de quoi ils parlent. Rappelle-toi Mao Tsé-Toung. »

¹¹¹⁸ Dans l'entretien, dans sa version non modifiée par Godard, Catherine Argand demande à Pierre Bergounioux : « L'écrivain ne sait pas de quoi il parle ? » L'auteur lui répond « En l'occurrence, oui. Homère ignore tout des champs de bataille, de la gloire, de la honte, du sac et du triomphe. Il est infirme et s'il pense, c'est parce qu'il est désœuvré. Il va consacrer son temps à écrire ce que les autres font. C'est là que se trouve la contradiction : ceux qui agissent n'ont jamais la capacité de dire ou de penser adéquatement ce qu'ils ont fait. Inversement, ceux qui narrent, versifient, ne savent pas de quoi ils parlent. Mao Zedong disait : "Pour savoir quel est le goût d'une poire, il faut la manger, mais alors ce n'est plus une poire" » (Entretien avec Pierre Bergounioux par Catherine Argand, *L'Express*, le 1er novembre 2002).

langue » dit-elle à Camille quelques séquences plus tard) et la difficile coïncidence entre les mots et l'expérience. Le montage de la bande-son éprouve la défaite de la parole ou sa difficulté à accéder à la pleine transparence.

C'est ainsi qu'une forme de passion de la négativité s'installe dans *For Ever Mozart* et justifie la place de Blanchot dans le jeu citationnel du film – même si Godard attribue à Levinas¹¹¹⁹ la citation de la *Compagne clandestine* de Blanchot¹¹²⁰, dans un glissement de l'auteur d'un texte vers son destinataire. Blanchot comme Levinas explorent une « passion de la pensée négative », formule utilisée dans l'article d'hommage à Georges Bataille de Maurice Blanchot, négativité sur laquelle Alexandre Kojève, interprétant *La Phénoménologie de l'Esprit* à l'École des Hautes études dans les années 1930, influant sur la lecture d'Hegel d'une génération d'écrivains et de penseurs, insiste en rappelant l'importance de « la catégorie [...] de la Suppression-dialectique (*Aufhebung*) comme force de libération et de création¹¹²¹ ». Dans *L'Angoisse de penser*, Evelyne Grossman analyse, entre autres, les écrits de Lacan, Beckett, Artaud, Levinas, Blanchot, Derrida et Bataille comme les œuvres d'auteurs éprouvant la puissance de la *Suppression-dialectique* dans une expérience de dépersonnalisation et d'impouvoir de la parole que l'écriture excède sous la forme de l'extase, de l'excès, du débordement ou de l'impossibilité. Ce que Foucault nomme « la pensée du dehors » dans son étude de l'œuvre de Blanchot engage une conversion aux puissances du Négatif sans que cette « négativité ne se referme en système, ne s'achève en une fin stabilisatrice et apaisante¹¹²². » Evelyne Grossman met en correspondance la puissance non-dialectique du négatif avec « la négativité sans repos¹¹²³ » que Blanchot, comme les autres penseurs du XX^e siècle soumis à l'analyse dans *L'Angoisse de penser*, éprouvent dans une sortie d'eux-mêmes, hors de toute stabilité dialectique ou de toute mystique religieuse, dans une énergie négative qui fait la puissance créatrice de ces écritures-limites reposant sur le *manque* et dont s'empare Godard : « L'expérience intérieure est la manière dont *s'affirme* la négation radicale qui n'a plus rien à nier¹¹²⁴. »

La dénégation permanente du jeu des comédiens par Vitalis devient une assertion constante de la négation, dans un mouvement qui s'étend à l'œuvre filmique dans son

¹¹¹⁹ « Le paysage c'est un compagnon, un philosophe, au sens où Camille dit que "la philosophie est notre compagne à jamais, de jour comme de nuit", qui est une phrase de Levinas » précise Jean-Luc Godard en réponse à une question d'Alain Bergala sur le paysage (« Parler du manque », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 379).

¹¹²⁰ « La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit » (Blanchot, *Notre compagne clandestine*, *op. cit.*, *loc. cit.*).

¹¹²¹ Evelyne Grossman, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 23.

¹¹²² *Ibid.*, p. 22.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 23.

¹¹²⁴ Maurice Blanchot « L'affirmation et la passion de la pensée négative », *La Nouvelle Revue française*, n° 118, octobre 1962, repris dans Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 305.

ensemble, qui creuse l'absence (de Sarajevo) dans la présence (d'Anthy), la réussite (du concerto de Mozart), dans l'échec (du *Bolero fatal*), la voix de l'autre (Blanchot) dans l'énonciation instable des êtres-pour-la-mort (Camille), la puissance du négatif de l'art (la dérélition du cinéma) dans l'élévation du sublime d'une interprétation musicale qui se passe des mots et des images (le dénouement consacré au concerto pour piano de Mozart.). Le cinéma historien de Godard est également mis à l'épreuve de la multiplicité épistémique, celle qui s'exerce au sein de la discipline historique et sur ses frontières mêmes, des sciences sociales à la philosophie, toutes conscientes de la fin des grands récits et de la déraison de l'histoire.

1.2 POÉTIQUE ET POLITIQUE DU CINÉMA « HISTORIEN » DE GODARD

Revenons aux implications de l'équivalence Histoire/Cinéma dans la pensée de Godard. Dès les premières lignes du discours de Francfort, Godard évoque la cinéphilie de l'avenue de Messine ainsi que l'apprentissage du cinéma, dans les années 1950, sous le signe de la synchronie cachée entre des œuvres qui diffèrent radicalement mais qui appartiennent à la même nappe temporelle et produisent une signification tierce. L'appel à l'action, que nous avons évoqué dans le dernier chapitre de la seconde partie, celui du mot d'ordre goethéen (« l'acte, c'est-à-dire ce par quoi Goethe voulait que le monde commence¹¹²⁵ »), place le cinéma sur le territoire de l'action historique, de l'acte engagé qui produit, énonce et actualise les événements du présent et du passé et les met en partage. L'histoire est ainsi définie comme la spécificité du cinéma, sa priorité esthétique et éthique ; elle est réservée à cet art « unique » comme Godard le souligne en rappelant la signification des différents chapitres des histoires du cinéma : « J'ai intitulé pour ces raisons le premier chapitre de mon ouvrage sur le cinéma : *Toutes les histoires*, et puis j'ai continué avec : *Une histoire seule*, et puis *Seul le cinéma* – ce qui veut dire seul le cinéma peut faire ça¹¹²⁶. »

Le *colporteur de fausses nouvelles* que convoque Godard dans le discours de Francfort désigne alors la faillite de l'art voyant et historique du XXe siècle, le cinéma, qui n'a pu incarner son devenir historiographique et qui n'en est resté qu'au colportage. Le cinéma meurt de n'avoir pas su endosser son rôle qui consistait à témoigner de l'histoire et à proposer une poétique et une pratique du montage historiographique, « cette chrysalide qui ne deviendra jamais papillon¹¹²⁷ ». Le programme de Godard réside alors dans la renaissance

¹¹²⁵ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 403.

d'un cinéma de l'*expérience* et de l'*expérimentation* dont la pratique met à l'épreuve cette relation fondamentale du cinéma et de l'histoire. Le rapport du cinéma à l'histoire semble ainsi procéder de trois aspects fondamentaux qui légitiment une filiation entre l'histoire comme discipline des sciences humaines et le cinéma comme art du XXe siècle. Tout d'abord le cinéma relève d'une capacité à archiver le réel, selon son ontologie, celle du réalisme esthétique, cette qualité quasi-mécanique de restitution du réel par l'image et donc de l'image comme document authentique, comme preuve, comme fragment du réel. Le cinéma est également affaire de *projection*, de diffusion, d'agrandissement du réel, de réflexion et de croisement de différents regards – celui de la caméra, celui du réalisateur, celui du spectateur –, c'est un dispositif qui fait circuler des images du monde et les offre en partage au spectateur de cinéma. Enfin – et ce troisième aspect est fondamental –, le cinéma est un art du montage, un art du rapprochement et de l'écart qui opère des relations, des analogies, des comparaisons, des métaphores, des contradictions, un art historique. Le Cinéma et l'Histoire invitent à une méthode ou à une poétique commune, celle du montage, que Godard développe et met en pratique.

1.2.1 La poétique historiographique : entre esthétique de la rupture et communauté élégiaque des signes

Le détour par la fiction et l'esthétique de l'ellipse dans le traitement des scènes de guerre *For Ever Mozart* convoquent la puissance du montage dans l'ordre diégétique du film et l'élaboration esthétique de chaque plan. Le montage aurait ainsi des vertus non seulement d'ordonnancement chronologique, qui l'apparente à un art du récit, mais également et principalement chez Godard un pouvoir herméneutique, qui en fait un outil de la pensée, un intermédiaire entre la pensée et la sensible, entre l'œil et l'esprit. En 1967, dans le film d'entretiens réalisé par Éric Rohmer, Godard formule alors le principe même de sa méthode historiographique en convoquant la rencontre dans une même nappe temporelle du cinéaste D. W. Griffith – et de son invention formelle – et du mathématicien et philosophe Bertrand Russell posant les fondements de la logique contemporaine. Godard reconnaît le plaisir qui est le sien à relier ce type d'images qui engendre une troisième image relevant de la pensée et qui sera la méthode exploratoire des *Histoire(s) du cinéma*. Godard invite à restaurer le cinéma et à poursuivre la recherche du montage dans ses formes actuelles : le cinéaste, à la manière d'un chercheur, transforme sa salle de montage en laboratoire scientifique et historique.

C'est pourquoi Godard remploie dans le discours allemand le récit du biologiste François Jacob déjà convoqué dans son entretien avec Serge Daney et que nous avons rappelé en première partie. Jacob par la seule formule « "*La même année Copernic et Vésale...*"¹¹²⁸ » opère un « rapprochement » historique, qui procède du geste cinématographique du « montage¹¹²⁹ ». *Monter* consister alors à *démontrer* : observer les relations, les analogies, les similitudes, que dévoilent le choc fulgurant d'une synchronie, *d'un temps commun*, qui rapproche les étapes fondamentales du développement de deux sciences de l'humanisme renaissant, l'astronomie et l'anatomie, dont les directions *scopiques* et *épistémiques* diffèrent certes radicalement, mais dont Godard – ou François Jacob – révèle l'analogie par la coïncidence historique et par la symétrie qui les habite dans un mouvement archéologique très proche de la pratique foucauldienne¹¹³⁰ de l'histoire des *épistémè*, mais avec une critique de toute approche diachronique pour privilégier le comparatisme anachronique : « Dans un livre l'univers et l'infiniment grand. Et dans l'autre l'intérieur du corps humain, l'infiniment petit.¹¹³¹ » Une *épistémè* commune est ainsi désignée : d'une part, celle qui rassemble les sciences naturelles et leurs premières formes d'exploration scientifique de l'univers et du corps humain, symbolisées par Copernic et Vésale ; d'autre part, celle qui aboutit à ce que « seul le cinéma peut faire », l'art du montage, l'art de la vue, de la prévision, de la *rétrodiction*¹¹³², que Godard entrevoit dans cette géométrie pascalienne de la *vision* de *l'infiniment grand* et de *l'infiniment petit*. Cette rencontre de deux plans – de deux savoirs, de deux images – qui se reflètent l'un l'autre, tel un « tourbillon dans le courant du devenir¹¹³³ », ouvre ainsi le temps à toutes ces temporalités et à un ultime montage : « quatre cents ans¹¹³⁴ » séparent (et rapprochent tout à

¹¹²⁸ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ Rappelons cependant que Godard réfute la pratique historique de Michel Foucault, de même qu'il contredit, confond et trahit, dans son cinéma et son discours, tous les philosophes et tous les historiens « professionnels », son cinéma étant une mise en abîme et une mise en doute de toutes les pensées de l'histoire : « C'est donc beau [*le texte de Pasolini sur le cinéma et la mort*]. C'est beau comme le texte de Foucault sur Velázquez. Mais je vois mal sa *nécessité*. D'autres choses sont également vraies. Si je n'aime pas tellement Foucault, c'est parce qu'il nous dit : "À telle époque, les gens pensaient ceci ou cela, et puis à partir de telle date, on a pensé que..." Moi, je veux bien, mais est-ce qu'on peut en être aussi sûr ? C'est justement pour ça que nous tentons de faire des films : pour que les Foucault futurs ne puissent affirmer de telles choses avec autant de présomption. Sartre n'échappe pas non plus à ce reproche », (« Lutter sur deux fronts », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma*, n° 194, octobre 1967, repris dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, *op. cit.*, p. 312). Pour Godard, le cinéma « historien » est donc aussi le lieu de la mise en doute de l'assurance foucauldienne : le cinéma est bien le lieu de l'indéterminé entre le présent et le passé, entre le caractère déictique et énigmatique des images. Cet indéterminé c'est le propre de l'historiographie cinématique.

¹¹³¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹¹³² Cf. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1970.

¹¹³³ Walter Benjamin, « Préface épistémocritique », dans *Origine du drame baroque allemand*, trad. par S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

¹¹³⁴ Jean-Luc Godard, « *Histoire(s) du cinéma*. À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

la fois) les découvertes de Copernic et de Vésale et celle de François Jacob ou du cinéma ; toutes trois ont en commun la puissance de vision qui les habitent. Godard peut ainsi rapprocher ces deux images qu'il voudrait pouvoir réunir, celle du biologiste historien rencontrant le cinéaste chercheur, compulsant dans un même mouvement tous les récits du passé et toutes ces traces, avec un souci commun de défendre un savoir objectif, dont l'œil mécanique de la caméra est l'outil privilégié et la main de l'artiste l'embrayeur de significations. Le montage offre alors en partage une composition offerte à l'interprétation du spectateur, selon une double modalité, celle d'une totalité signifiante qui émerge d'un montage apaisé des hétérogènes ou celle d'une esthétique de la rupture reposant sur la dualité des plans associés et une ironie intrinsèque au processus de la métaphore.

- *Double lecture de Georges Didi-Huberman et Jacques Rancière : le montage « à double tranchant » de JLG*

Le cinéma contemporain de Godard engage une pratique de l'ironie, constante esthétique de la poétique godardienne, dont les longs métrages sont brisés par l'insertion en leur sein de plans brefs, qui viennent comme en découdre avec la linéarité du film et avec la fausse évidence des signes parmi nous. Cette pratique d'un montage opérant des disjonctions peut également ouvrir à son envers : une écriture apaisée de la communauté et de la communion des signes. La duplicité du montage godardien (comme l'ambivalence même de la position du cinéaste et ses stratégies pour éviter la justification) a été étudiée par Didi-Huberman qui lui consacre le cinquième volet de *L'Œil de l'histoire* paru en 2015.

Georges Didi-Huberman, dans une ambivalence de son propre jugement sur Godard, entre admiration et contestation, interroge dans cet essai la pratique de la citation, les inventions formelles et les propositions politiques de Godard, en s'appuyant sur la constellation des *passés cités* dans *Histoire(s) du cinéma* dont l'ambition est d'élever la conscience politique à une *confrontation* à l'actualité. Didi-Huberman présente alors la double facture poétique, politique et éthique des propositions cinématographiques de Godard. Il interroge notamment la duplicité du montage godardien, entre montage ouvert, dont la puissance dialectique correspond à l'ouverture au désir du « montage-souci¹¹³⁵ », défini dans le célèbre article de Godard en 1956¹¹³⁶, et un montage fermé, celui du

¹¹³⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 49.

¹¹³⁶ Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, dans Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, op. cit., p. 92-94.

« montage-fusil¹¹³⁷ », théorisé dans le « Manifeste » de Godard paru en 1970 dans la revue *El Fatah*.

Le *montage-fusil* est présenté comme « un travail politique » qui « va là où sont les difficultés, là où les contradictions sont les plus aigües¹¹³⁸ » et dont le dépassement dialectique est assujéti à un axiome politique qui contraint la synthèse et ferme la profusion significative des images. Dans l'analyse de Didi-Huberman, le spectateur n'est plus alors invité à la lecture de l'œuvre ouverte par l'association des images, mais contraint d'acquiescer à un montage autoritaire et idéologique. Ainsi, dans le « Manifeste » de 1970, la disparition de l'enfant israélien sous la figure polémique de l'enfant sioniste¹¹³⁹ relève d'un montage qui ségréguerait et soumettrait le réel à la propagande. Didi-Huberman consacre alors un chapitre au « double tranchant » de l'histoire et du cinéma et au double lyrisme qui s'élève dans l'œuvre *Histoire(s) du cinéma* : un « *lyrisme ouvert*¹¹⁴⁰ » qu'autorise le remontage archéologique des fragments du passé et leur constellation significative et un « *lyrisme fermé*¹¹⁴¹ », lorsque le frayage des significations est arrêté par un mot d'ordre péremptoire. C'est ainsi que Didi-Huberman s'adresse directement au cinéaste et lui demande de rendre compte de ces « *montages duels*, où se fixent pour ainsi dire, les places déterminées de tel champ en face de tel contrechamp¹¹⁴². » L'évocation des camps nazis conduirait nécessairement chez Godard à l'évocation du conflit israélo-palestinien dans une confusion entre les Nazis et les Juifs israéliens et une substitution historique et politique de la population ayant subi la Nakba en Palestine à la population ayant subi la Shoah en Europe. La division du montage devient division du passé et du présent et s'insinuerait dans la pratique filmique de Godard et « son équivoque autorité¹¹⁴³. »

Nous reviendrons sur ces champs-contrechamps politiques dont l'interprétation reste indécidable, ce dont Didi-Huberman convient dans l'évocation des contradictions des *positions* de Godard. Didi-Huberman développe alors une réflexion que rejoignent nos intuitions développées dans la deuxième partie sur la filiation du romantisme allemand dans la poétique godardienne, notamment la puissance du Négatif et la propension au métalangage, dans une esthétique cinématographique reposant sur l'imagination, la fragmentation, la contradiction et la théorisation et hésitant entre puissance élégiaque et

¹¹³⁷ George Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 49.

¹¹³⁸ Jean-Luc Godard, « Manifeste », op. cit., p. 138.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁴⁰ *L'Œil de l'histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 81.

¹¹⁴¹ *Ibid.*

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 135.

saillie du *Witz*. Didi-Huberman s'arrête sur la rivalité et le dialogue par textes interposés de Godard et Pasolini, « deux frères antipodes¹¹⁴⁴ » dans les années 1960.

Pasolini engageait alors à rompre avec la pratique d'un cinéma réflexif, où la citation d'auteurs aurait effacé la voix des opprimés, pour préférer un *cinéma de poésie* accueillant la voix de l'autre dans la langue du film, dans un cinéma exhaussant la puissance de survivance politique du passé. La technique godardienne d'un montage de rupture, politique et dissensuel, commence avec *À bout de souffle* et s'étend jusqu'à *Week-End*, avant le tournant du cinéma militant du groupe Dziga Vertov et la disparition radicale du *continuum* propre au cinéma de fiction dans la filmographie godardienne. Didi-Huberman convoque ainsi l'image du Braque brutal utilisée par Pasolini pour évoquer le collage godardien de son premier cinéma. Et de rappeler l'opposition entre, d'une part, la langue naïve et le montage lyrique du cinéaste italien et, d'autre part, la radicalité poétique de la déconstruction et la *méta-poésie* permanente qui caractérise le cinéma de Godard dans le temps des provocations *pop* et situationnistes¹¹⁴⁵. Cependant, Didi-Huberman rappelle que les *Histoire(s) du cinéma* intronise une perspective historiographique obéissant à une nouvelle esthétique, proche de l'élégie. L'Histoire, au centre du projet des *Histoire(s)* et des longs métrages des années 1990 à aujourd'hui, viendrait ainsi interrompre la seule réflexion spéculaire du cinéma¹¹⁴⁶. L'intronisation d'un cinéma historique et historiographique permet à Godard de convertir le faux-raccord ou le faux-mouvement des années 1960 en une attention tout particulière aux rapports de temps qui s'instaurent dans *l'actuel*, à la persistance du passé dans le présent ou à cette coexistence de différentes durées, que Pasolini explorait dans un cinéma qui donnait à entendre la chose du passé et que Godard embrasse dans *Histoire(s) du cinéma*, mais aussi dans *L'Origine du XXIe siècle*, court métrage de commande, présenté en ouverture du Festival de Cannes en 2000, prolongement catastrophiste des *Histoire(s)* qui célèbre le passage au nouveau millénaire sous le signe de la répétition de la violence du XXe siècle. Godard opère alors un renversement et adopte une « tonalité [...] élégiaque¹¹⁴⁷ », celle que défendait Pasolini : « le *sentiment de l'histoire* est une chose très poétique, et peut être suscité à l'intérieur de nous, et nous émouvoir aux larmes avec n'importe quoi¹¹⁴⁸. » Didi-Huberman

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁴⁵ Voir les pages que Georges Didi-Huberman consacre aux conflits et réconciliations esthétiques de Godard et Pasolini (*L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 177-198).

¹¹⁴⁶ Cf. la séquence d'ouverture du *Mépris* consacrée au « regard caméra » mécanique de la caméra Mitchell du tournage du film : en référence à *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, cette première séquence ouvre au vertige d'une mise en miroir de la caméra extra-diégétique du tournage même du film et de la caméra intra-diégétique d'un tournage fictif sans qu'il soit possible de les distinguer, puisque le même chef opérateur, Raoul Coutard, semble les diriger.

¹¹⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 193.

¹¹⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, « Le sentiment de l'histoire » (1970), trad. H. Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, 2010,

clôt ainsi son livre sur la disparition du cinéaste italien et l'acquiescement de Godard à un cinéma de poésie¹¹⁴⁹, nuancé toutefois par la négation explétive qui caractériserait la *position illocutoire* de Godard, laissant constamment son propos dans l'équivoque.

Prendre la mesure de la Catastrophe du XXe siècle introniserait ainsi un nouvel âge de la création godardienne et permettrait le déploiement d'une écriture élégiaque qui transforme le geste brutal du faux-raccord en césure qui vient rythmer la « grande parataxe¹¹⁵⁰ » godardienne, celle que Jacques Rancière analyse dans *Histoire(s) du cinéma*, dont les différents tableaux ou montages seraient symboliques de la double écriture de Godard. D'une part, l'image, comme pure présence visuelle, renonçant à toute forme de mise en récit et de séduction narrative, est une puissance de disjonction et de rupture, reposant sur « une singularité incommensurable¹¹⁵¹ », celle du dispositif de l'art contemporain, héritier de la modernité, dont les jeux d'écart et de déliaison font de l'*incommensurabilité* le critère distinctif. Rappelons que Deleuze convoquait déjà ce terme pour désigner l'interaction de deux images chez Godard dans la crise de la croyance au monde que traverse le cinéma moderne : « Ce point irrationnel, c'est l'*inévocable* de Welles, l'*inexplicable* de Robbe-Grillet, l'*indécidable* de Resnais, l'*impossible* de Marguerite Duras, ou encore ce qu'on pourrait appeler l'*incommensurable* de Godard (entre deux choses)¹¹⁵². » D'autre part, les signes visuels et discursifs qui jalonnent les *Histoire(s)* sont ordonnés selon une combinaison ou une coordination significative, dans « une opération de mise en communauté¹¹⁵³. » Rancière s'appuie tout particulièrement sur une séquence de l'épisode 4a des *Histoire(s)* pour démontrer, dans le cinéma de Godard (et dans l'art contemporain), comment l'apparente *incommensurabilité* des œuvres des temps actuels, leur contradiction structurelle affichée, autorise cependant « la mise en œuvre d'une certaine forme de communauté¹¹⁵⁴ » dans un renoncement à l'esthétique du choc du collage des années 1960 pour la forme du mystère propre au montage des *Histoire(s)*.

Dans le sous-chapitre « Les signes parmi nous » des *Histoire(s)*, dont le titre même convoque l'idée d'une mise en partage des signes et d'un pouvoir permanent « de présentation sensible et de signification¹¹⁵⁵ », « le clair-obscur cinématographique » d'une jeune femme tenant une bougie, héroïne muette du film *The spiral Staircase* (1946) de

p. 131-132.

¹¹⁴⁹ Didi-Huberman cite un extrait de l'échange de Youssef Ishaghpour et de Jean-Luc Godard où sont évoqués « les *films poétiques* » en vogue après la Libération (Cf. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, p.12-13).

¹¹⁵⁰ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁵² Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 237.

¹¹⁵³ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

Robert Siodmak, dans lequel un meurtrier poursuit des femmes victimes d'un handicap, se confronte brutalement à l'extermination des Juifs polonais, symbolisée par la photographie du petit garçon juif qui lève les bras lors de la reddition du ghetto de Varsovie. La voix de Godard introduit ces images par le récitatif d'un extrait de la leçon inaugurale de Michel Foucault au Collège de France, intitulée *L'Ordre du discours*. Il s'agit plus précisément de la péroraison du discours de Foucault, introduisant paradoxalement la séquence godardienne et invoquant la *voix sans nom* qui aurait dû commencer ce discours d'intronisation, jeu rhétorique qui magnifie la voix du prédécesseur de Foucault au Collège de France, Jean Hyppolite. Cette séquence permet à Rancière de présenter un modèle de résolution provisoire de « la perte de la commune mesure¹¹⁵⁶ » propre au régime esthétique de la Modernité. Le « grand mélange indifférent des significations et des matérialités¹¹⁵⁷ » de la syntaxe godardienne rétablirait un pouvoir de synthèse et de *différence* que Rancière nomme la « phrase-image¹¹⁵⁸ », grande parataxe du montage qui exacerbe les discontinuités tout en les accueillant dans une puissance de continuité.

La *phrase-image* évite ainsi deux écueils : le chaos schizophrénique des images et du son, d'une part, et leur communauté passive et consensuelle, grand consentement au désordre qui a perdu toute valeur subversive, d'autre part. Rancière analyse alors cette séquence comme la mise en parallèle de deux « captations », symbolisées par le public rieur qui clôt la séquence : la captation du *spectateur* allemand par l'idéologie nazie et son programme d'extermination, la captation des foules cinématographiques par Hollywood et par le cinéma d'*après* le cinéma, qui renonce à projeter sa puissance visuelle pour éclairer les images du ghetto. D'une certaine manière, Rancière fait du montage des *Histoire(s)* une mise à l'épreuve du brouillage du sens et le moyen de sa restauration par une syntaxe des images et des sons qui s'élabore dans l'art de la césure, à la fois *rupture visuelle* et *liaison du sens*, *puissance disjonctive* et *coordinateur synthétique*, *facteur d'hétérogénéité* et *motif de la commune mesure*. Godard devient alors exemplaire d'une démarche esthétique qui ouvre les possibilités de signification de l'image et du texte au tournant du XXe et du XXIe siècle. Il n'est pas le cinéaste qui attend ironiquement la dernière Catastrophe, mais celui qui engage une nouvelle pratique du montage pour sauver les signes qu'élabore encore l'art aujourd'hui, dans une forme de *résistance* au non-sens et à la disparité des pratiques artistiques.

¹¹⁵⁶ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 54

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

- *Une poétique de la Catastrophe ou une méthode catastrophiste*

Cette double facture des *Histoire(s)*, entre grande parataxe, lyrisme documentaire, écriture élégiaque, d'une part, et simplification des contraires par le montage, brutalité du raccord, choc des signifiés, d'autre part, relève d'une *esthétique constamment duelle et d'une rhétorique de la catastrophe*, à la mesure des conflits de l'histoire. Godard utilise ainsi différentes formulations épistémiques de ce principe catastrophiste. René Thom fonde la *théorie de la catastrophe en science* et Godard lui consacre un épisode de *Six fois deux*, « René(s) » : le mathématicien y explique et analyse l'apparition de comportements catastrophiques dans les solutions d'équations physiques, introduisant ainsi une pensée de l'impensable et une description des phénomènes discontinus par des modèles mathématiques continus, qui n'est pas sans effet sur la syntaxe des *Histoire(s)* et des longs métrages qui lui succèdent. L'histoire, au XXe siècle, développe également une *pensée de la Catastrophe et de la discontinuité dans le déroulé des événements*, que ce soit sous la forme de la prévision de la Catastrophe à venir, que l'on annonce et prophétise, ou dans le discours qui s'établit après elle, dans un après qui est aussi relance de l'exercice de la pensée sur la base d'un à rebours révolutionnaire, exercice auquel nous soumet Walter Benjamin, dans la publication posthume des *Concepts sur l'histoire*, qui s'élèvent sur le seuil, ou césure historique, du système de destruction du Reich hitlérien et dont la violence de la guerre motive l'écriture « de quelques pensées dont je peux dire que je les ai tenues enfermées, oui, enfermées face à moi pendant vingt ans. » Or, comme le souligne Alberto Scandola, « parmi les nombreux dieux tutélaires de [Jean-Luc Godard] – de Faure à Proust, de Foucault à Péguy : la liste est très longue – Walter Benjamin est sans doute le plus influent, ou tout au moins celui que la critique bouscule le plus¹¹⁵⁹. »

Cependant, il faut rappeler que la pratique cinématographique de Godard hésite entre différentes lectures de l'histoire que le XXe siècle met à sa disposition, adopte un pluralisme méthodologique et en soutient les contradictions. Comme nous l'avons évoqué en introduction à ce chapitre, Godard se place ainsi principalement à l'ombre de l'histoire de la longue durée, « une histoire lointaine qui nous accompagne à pas lents¹¹⁶⁰ » telle que l'a conceptualisée et pratiquée Fernand Braudel, à la hauteur de laquelle le cinéma a le devoir de s'élever. Il accorde également une place à la « petite histoire », celle de la courte durée,

¹¹⁵⁹ Alberto Scandola, « L'inconsolable mémoire de Jean-Luc Godard », *AAM-TAC (Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication)*, n° 6, 2009, p. 33.

¹¹⁶⁰ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

« une histoire proche¹¹⁶¹ », qu'il oppose dans un premier temps à l'histoire pratiquée par l'École des Annales et qu'il expulse du cinéma pour, dans un autre moment du discours de Francfort, en faire paradoxalement l'un des objets du cinéma qui est « une manière de voir les petits et les grands événements¹¹⁶² ». Godard convoque aussi la pensée dialectique de l'histoire du « terrible Hegel », et son dépassement par la conception critique, puis matérialiste, de l'Histoire, développée par Karl Marx. « Quand Marx dit "bégayée" », précise Godard, « si sa façon de dire a du poids, c'est que c'est déjà une image¹¹⁶³ ». Le recours à l'image et à la figuration est alors présenté comme une caractéristique du style du jeune Marx, du philosophe qui *prévoit* l'histoire (et le cinéma, ajouterait Godard) et s'engage dans une *praxis* historique, celle de l'auteur du *18 Brumaire de Louis Bonaparte*, que Godard a projeté de porter à l'écran¹¹⁶⁴, dont les premières pages s'ouvrent sur la reprise dissidente du motif hégélien du *bégaiement* de l'histoire et de la nécessaire imitation des actions des grands hommes. Ces pages liminaires du pamphlet marxiste sur la déroute de la Seconde République mettent en scène la Montagne petite-bourgeoise de 1848 et sa *répétition* farcesque de la tragédie jouée par les acteurs bourgeois de la Montagne de 1793¹¹⁶⁵. Autre conception de l'histoire qui met en critique et qui subvertit la dialectique hégélienne de l'histoire : celle du « gentil Benjamin¹¹⁶⁶. » Si le nom de Walter Benjamin n'a qu'une seule occurrence dans le discours de Francfort, il baigne de sa présence les perspectives qui se déploient au sein du discours et de son hors-champ cinématographique. L'une des références majeures de Godard à la conception de l'histoire, réside dans la figure de l'« Ange de l'histoire » de Walter Benjamin, dont nous avons analysé dans la première partie la présence critique et symptomatique dans le montage des *Histoire(s)*. La figure de l'Ange, tiraillé entre le mouvement du progrès et le désir d'origine qui doit primer, projette son ombre sur le discours godardien qui s'écrit également dans une nostalgie de l'origine perdue et une conscience du destin sanguinaire du siècle qui se résume dans cette formule inscrite dans le discours de Francfort : « le vrai combat commence : celui de l'argent et du sang. C'est votre

¹¹⁶¹ *Ibid.*

¹¹⁶² *Ibid.*, p.404

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 402.

¹¹⁶⁴ En mars 1970 Jean-Luc Godard signe à New-York un contrat pour cinq nouveaux films avec la maison d'édition et de production, Grove Press, dirigée par Barney Rosset. Le premier film doit être l'adaptation du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* de Karl Marx, projet qui sera abandonné.

¹¹⁶⁵ Cf. Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1852), trad. par M. Rubel et L. Janover, dans *Les Luttes de classes en France*, suivi de *La Constitution de la République française le 4 novembre 1848*, suivi de *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* et suivi de « Karl Marx devant le bonapartisme » par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 2^e éd., 2002, p. 169-314.

¹¹⁶⁶ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

Spengler qui l'écrivait il y a bientôt cent ans¹¹⁶⁷. ». Le pessimisme d'Oswald Spengler rencontre la révision du mythe du progrès par Walter Benjamin.

Rappelons que Theodor W. Adorno, lecteur de Walter Benjamin, l'est également du *Déclin de l'Occident* de Spengler, publié en 1918, dont il présente un commentaire critique dans un des chapitres de *Prismes*¹¹⁶⁸. Le texte d'Adorno n'est pas convoqué par Godard mais influence certainement le choix de citer Spengler, comme l'un des penseurs de l'antinomie de l'art et de la culture dans le discours de Francfort, même si le fatalisme et le conservatisme de Spengler vont à l'encontre de la modernité godardienne. Adorno rétablit ainsi certaines thèses de Spengler tout en lui résistant et en combattant la dimension non-humaniste et anti-égalitaire de sa méthode d'analyse morphologique et comparée des différentes cultures. Il s'agit, entre autres, pour Adorno de restituer une des idées du texte de Spengler, celle du risque permanent d'une « barbarie inhérente à la culture¹¹⁶⁹ » et de dénoncer ainsi les méfaits de l'industrie culturelle comme processus de réification et d'aliénation qui se loge dans le caractère marchand des produits qu'elle génère et leur standardisation. L'industrie culturelle abolit ainsi toute autonomie de l'œuvre d'art et l'enferme dans une technique publicitaire, celle d'une réassurance de l'ordre dominant. Spengler pense alors l'accélération de la catastrophe, dénonce « certaines tendances de la démocratie à se changer par sa propre logique en dictature¹¹⁷⁰ » et conforte un pessimisme historique qui sourd des propos de Godard. Le cinéma et le discours de Godard s'inscrivent dans une tension dialectique entre, d'une part, la critique conservatrice d'une culture assujettie à l'argent et à la consommation (notamment par l'opposition entre le cinéma et la télévision) et, d'autre part, le goût pour la modernité au sein de laquelle Godard poursuit son œuvre irrévérente, classique-moderne.

Revenons à l'Ange de l'histoire. La formule conclusive du discours de Francfort, prêtée à Cohn-Bendit, « Hélas en avant¹¹⁷¹ », tient de cette posture contrariée de l'Ange emporté par un mouvement contraire, entre essor vers l'au-delà et ruines physiques du siècle, formée par « cette seule et unique catastrophe », que l'Ange « fixe du regard¹¹⁷² » dirigé vers le passé et qu'il *prévoit* inaltérablement. Le progrès doit être alors compris comme le schéma de l'Histoire des vainqueurs qui piétinent toutes les virtualités révolutionnaires contenues dans un passé et non réalisées. En effet, Benjamin revient dans ces thèses « Sur le concept d'histoire » sur l'assignation au silence dont l'historien de l'historicisme est le responsable.

¹¹⁶⁷ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 405.

¹¹⁶⁸ Cf. Theodor W. Adorno, « Spengler après le déclin », dans *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2010 (rééd.), p. 53-83.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 405.

¹¹⁷² Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 434.

L'Ange de Klee figure ainsi la lutte contre l'oubli des vaincus et des peuples opprimés, il détourne son regard de l'histoire héroïque du passé, refuse le processus d'« identification au vainqueur » qui « bénéficie toujours aux maîtres du moment¹¹⁷³ » et porte sa considération sur ce qui peut échapper à la vue. Il s'agit de mettre en critique l'automatisation de l'histoire qui entraîne la mécanisation des hommes et des mémoires et de se séparer du butin des vainqueurs, les « biens culturels¹¹⁷⁴ », qui relèvent de cette culture que Godard oppose à l'exception de l'art. La figure de l'Ange qui tente d'arrêter le continuum d'un passé qui pèse sur le présent, qui lutte contre l'histoire qui a été transmise par les « maîtres¹¹⁷⁵ » aux « opprimés¹¹⁷⁶ », engage une poétique de la rupture, de l'arrêt, dont le caractère tout à la fois catastrophiste et rédempteur s'inscrit dans un certain messianisme apocalyptique¹¹⁷⁷ qui sous-tend les *Thèses sur le concept d'histoire*. Le recours fréquent chez Godard au paradigme théologique, dans la citation textuelle ou la reproduction d'images sacrées, et notamment dans la formule réitérée de la *résurrection* par l'image telle qu'elle est convoquée par l'apôtre Paul, mais également dans celle de la rédemption par l'épreuve des souffrances, engage également une influence benjaminienne. La première thèse de Benjamin rappelle l'importance de la théologie, non pas pour contredire le matérialisme historique, ni pour offrir une synthèse de ce dernier et de la théologie, mais pour que la théologie le serve et le seconde dans son effectivité révolutionnaire :

La marionnette appelée « matérialisme historique » est conçue pour gagner à tout coup. Elle peut hardiment se mesurer à n'importe quel adversaire, si elle prend à son service la théologie, dont on sait qu'elle est aujourd'hui petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir¹¹⁷⁸.

La théologie permet à Benjamin de mettre en critique le concept de temps continu et linéaire, et de poser les fondements d'une esthétique du choc et de l'*à-présent*¹¹⁷⁹ qui trouve des échos

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 432 et 433.

¹¹⁷⁴ *Ibid.* p. 432

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 433

¹¹⁷⁷ Cf. Orietta Ombrosi, « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin », *Archives de philosophie*, t. 69, 2006/2, p. 263-284. Dans un texte qui approfondit les enjeux pluriels de la dialectique contenue dans l'idée de catastrophe développée par Benjamin, l'auteure rappelle l'importance de l'amitié et du dialogue de Walter Benjamin avec Gershom Scholem dans la construction d'une pensée messianique et apocalyptique de la Catastrophe.

¹¹⁷⁸ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 427-428.

¹¹⁷⁹ Stefan Gandler définit ainsi ce concept d'à-présent : « La différence entre la théologie et ce que Benjamin saisit en elle consiste en ce qu'il voit la possibilité d'une fracture à l'intérieur de notre monde en immanence. L'"à-présent" n'est pas le Jugement dernier et il ne faut pas attendre la mort pour s'approcher de la nouvelle conception du temps. L'expérience et la pratique de nombreuses générations dans leurs actes de remémoration vivante et dans les traditions attestent, en quelque façon, ce concept d'à-présent. Le baptistère de Florence pourrait, dans l'architecture religieuse, en être un exemple : sa forme octogonale peut être comprise comme

puissants dans le montage godardien. L'ange de l'histoire est celui qui arrête le temps et s'en saisit dans une fulgurance que Benjamin illustre par l'image de « l'étincelle¹¹⁸⁰ ». L'historien matérialiste doit interrompre le temps, en briser le cours, dans un fracas révolutionnaire, pour en faire surgir l'*à-présent* – un *avoir été* qui est perçu dans le temps de sa manifestation. L'ironie godardienne du faux-raccord comme celle du rapprochement de plans *apparemment* contraires tendent à cette brisure de la durée qu'incarne l'Ange, dans la puissance d'arrêt du déroulé du temps. L'esthétique du choc participe de cet *à-présent* que constitue le geste historique du montage, dont l'Ange de l'histoire nous donne déjà une idée et une image : il s'agit bien d'arrêter le temps, d'en retenir un fragment dans la force du surgissement et dans l'inquiétude du danger, dans un « acte révolutionnaire » pour Benjamin – acte cinématographique, répondrait Godard. Acte également de rédemption par la Catastrophe et la saisie du temps historique : « Notre vie [...] est un muscle qui a assez de force pour contracter la totalité du temps historique. Ou encore, la conception authentique du temps historique repose entièrement sur l'image de la rédemption¹¹⁸¹ »

L'œuvre de Klee est l'un des repères esthétiques et théoriques qui fondent les *Histoire(s) du cinéma* et les longs métrages plus récents de Godard, notamment ceux qui traversent matériellement (par exemple *Notre Musique*) ou symboliquement (par exemple *For Ever Mozart*) les lieux victimes de la guerre et de la barbarie contemporaines, ceux où le cinéaste peut enregistrer les traces de cette « seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines¹¹⁸². » Sarajevo devient dans le cinéma de Godard mais aussi dans le discours de Francfort le lieu d'une mémoire de tous les autres conflits et toutes les autres assignations au silence des vaincus, c'est la ville qui prend la tête du cortège des autres violences de l'histoire et de leur répétition, elle incarne le tiraillement entre une passion du passé qui anime Godard et la nécessité de marquer un temps d'arrêt dans le présent pour le reconnaître et en faire surgir les traces anciennes, pour auratiser la trace documentaire. Il s'agit d'un reconnaître fugitif, celui que Benjamin convoque avec l'idée du risque permanent de l'oubli qui se loge dans le fragment étincelant du passé qu'il met au jour : « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle¹¹⁸³. » Le cinéma godardien propose ainsi une poétique des temps très inspirée de celle que mobilise Benjamin dont la forme messianique et la connaissance

une référence au "huitième jour", c'est-à-dire au jour qui ne relève pas du temps normal, linéaire » (Stefan Gandler « Pourquoi l'ange de l'histoire regarde-t-il vers l'arrière ? », trad. par M. Sagnol, *Les Temps Modernes*, n° 624, 2003/3, p. 55).

¹¹⁸⁰ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 431.

¹¹⁸¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Le Cerf, 1989, p. 498, [N 13a, I].

¹¹⁸² Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 434.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 430.

reposant sur la saisie fugitive de fragments du passé forment une issue à la part d'idéalité positiviste qui freine encore le matérialisme historique et l'ambition des révolutions. C'est ainsi que la Catastrophe induit une pratique poétique, historique et rhétorique de l'interruption et de la discontinuité, qui repose sur une démythification du progrès dans l'histoire et qui suppose une conversion à l'histoire syncopée et arythmique ainsi qu'à la méthode *catastrophiste* qu'elle induit. Écrire et penser l'histoire dans l'après-Catastrophe qui précipite la mort de Benjamin en 1940, après l'Histoire comme effondrée sur elle-même, rejoint la pratique de destruction du *continuum* historique du cinéma de Godard, dont la finalité est l'élévation, sur les ruines de la désolation, de la « voix fugitive¹¹⁸⁴ » de l'instant qui ouvre et remémore les déchirures de l'histoire.

Le montage godardien est ainsi exemplaire de cet arrêt constant de la pensée qui se saisit de ses contradictions. Le discours de Francfort donne l'exemple de plusieurs montages avant d'élaborer une réflexion sur la monstration et la prévision des camps de concentration et d'extermination nazis par le cinéma. Ainsi, parmi les exemples de montage historiographique que Godard nous propose, le parallèle entre De Gaulle et Mitterrand que nous avons déjà analysé ou encore la mesure temporelle qui réunit virtuellement Pétain et Rimbaud (« De même Cocteau dit : "Si Rimbaud avait vécu, il serait mort la même année que le maréchal Pétain"¹¹⁸⁵ ») répondent à la méthode prônée par Benjamin, celle d'une image quasi dialectique qu'il faut non seulement rechercher « là où la tension entre les contraires dialectiques est la plus grande [au maximum] », mais aussi arracher « par une explosion au continuum du cours de l'histoire¹¹⁸⁶. » Par le montage des différents fragments collectés, le cinéaste associe le proche au lointain, la mesure à la démesure, donnant naissance à une tierce image porteuse de sens, selon la règle édictée par Pierre Reverdy, dans un poème que cite André Breton en ouverture du *Manifeste du surréalisme* et que Godard reprend à plusieurs reprises dans ses films et dans le métadiscours sur l'image qu'il élabore depuis vingt ans¹¹⁸⁷. Godard pratique ainsi ce travail de la métaphore et de son double mouvement d'élévation et de rupture du sens. Or, comme l'a montré Gilles Deleuze, en élaborant la « méthode du ENTRE » dans le cinéma de Godard, le travail de la métaphore comme principe même de la pensée, comme transport d'un signifiant vers un autre signifiant, comme aller-retour entre plusieurs images, est également *un exercice de différenciation*

¹¹⁸⁴ Walter Benjamin, *Karl Kraus*, trad. par Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 273.

¹¹⁸⁵ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹¹⁸⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 494, [N 10a, 3].

¹¹⁸⁷ « 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 » (Pierre Reverdy, *loc. cit.*).

derrière l'apparente similarité¹¹⁸⁸ ou l'inverse, la conquête d'une similitude dans la rencontre des contraires. Le cinéma peut « montrer en tant qu'instrument scientifique la différence¹¹⁸⁹ », comme le rappelle Godard qui rapproche la métaphore cinématographique de l'« instrument de disjonction¹¹⁹⁰ » et d'écart qu'analyse également Roland Barthes : la métaphore peut aussi bien fonctionner comme un outil de rupture que comme un élément unifiant. « On va par le regard de l'un à l'autre », précise le cinéaste en convoquant « le portrait du jeune Rimbaud et celui du vieux Maréchal de France en 1948¹¹⁹¹ », insistant sur l'aller-retour ou la communication de la pensée d'une image à l'autre dans l'interstice que met au jour la métaphore ou le raccord entre deux plans.

Godard introduit dans *Notre Musique* une réflexion sur le montage, dans une pause méta-cinématographique où il expose son point de vue sur le cinéma, art de l'image et des sons, art de la coupe et du collage. Il s'agit d'une séquence insérée dans la partie centrale du film, le *Purgatoire*. Godard présente un exposé aux étudiants de cinéma de l'Académie de Sarajevo et propose une *pédagogie du vrai champ-contrechamp*. Cette séquence rayonne sur l'ensemble du film qui engage une réflexion sur les enjeux esthétiques et politiques d'un cinéma historien. Godard nous invite à dépasser la notion rancérienne de la phrase-image comme l'opposition que pose Didi-Huberman entre les montages ouverts de Godard et ses montages fermés, présentés comme deux polarités inconciliables du montage godardien. *Notre Musique* apporte ainsi un *addendum* aux *Histoire(s) du cinéma*. Godard sort de sa salle de montage et surtout pour la première fois depuis *Allemagne 90 neuf zéro* quitte la Suisse pour tourner un film dans un lieu marqué par l'histoire au présent. Il s'agit d'une nouvelle exploration par la caméra de Godard de l'événement contemporain dans un lieu en convalescence. *Notre Musique* s'inscrit également dans la pensée de l'histoire benjaminienne que nous venons d'évoquer, celle d'un nécessaire contre-récit en lutte contre l'historicisme ou le récit des vainqueurs. Ce long métrage expérimente la puissance de l'art au service d'un réel à révolutionner dans un lieu qui autorise la circulation du passé et du présent, la déambulation des fantômes de l'histoire, ceux dont les poètes n'ont pas conté la perte. *Notre Musique*, baigné par le regard tout à la fois pessimiste (le réel) et optimiste (le montage) d'un auteur qui engage une poétique de la rupture, est également invitation à mettre en critique un monde pour envisager d'autres possibles.

¹¹⁸⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 234-5.

¹¹⁸⁹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

¹¹⁹⁰ Roland Barthes, « Chateaubriand : "Vie de Rancé" », dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 402.

1.2.2 Leçon de cinéma dans *Notre Musique* (2004) : esthétique critique du champ-contrechamp en faveur d'un montage éthique

Notre Musique, sorti en salle en 2004, précède ou intronise les deux longs métrages suivants de Godard, *Film Socialisme* en 2010 et *Adieu au langage* en 2014, tel un manifeste politique et esthétique. C'est dans un espace dont les hommes de pouvoir se sont absentes et qui réunit des poètes et penseurs qui énoncent des éclats de parole qui viennent se rencontrer dans toute leur incommensurabilité, dans un espace dedans et dehors, que le cinéma politique s'invente, par une exploration des possibilités que l'image-icône et la parole-herméneute peuvent encore ouvrir dans leur articulation dissymétrique et expérimentale. *Notre Musique* ouvre ainsi à plusieurs problématiques centrales et nous permet de réinterroger les puissances du cinéma, d'un *post-cinéma*, qui relève de *l'exploration du montage* comme l'essence même d'un cinéma en pleine métamorphose qui ne trouve pas sa définition dans les conditions de projection du film, ni dans la nostalgie de techniques anciennes, ni dans le format d'un métrage, ni dans son mode de distribution, mais dans une pratique exploratoire des possibilités de donner à voir l'invisible dans le visible : un invisible politique, éthique, historique et esthétique. Godard cherche le cinéma qui n'a pas encore été.

Nous poursuivrons notre analyse de *Notre Musique* dans le chapitre suivant. Nous nous arrêtons cependant dans ce chapitre sur la « leçon de cinéma » proposé par Godard dans ce même film dans une séquence qui offre une pause réflexive sur la pratique d'un montage politique et éthique.

- *Politique du conflit et du faux-raccord : guerre civile des images, couplage de l'arme et de l'œil et « les deux versions de l'imaginaire » (Blanchot)*

C'est dans la partie consacrée au Purgatoire de Sarajevo que Godard se met en scène devant un public d'étudiants en cinéma pour exposer sa pratique du montage cinématographique et historiographique. Olga, l'un des personnages principaux du film, traverse les rues de Sarajevo pour écouter l'exposé de Godard « sur le texte et l'image¹¹⁹² ». La ville de Sarajevo introduit ainsi une parenthèse réflexive sur le montage et sa visée éthique et esthétique. Les étudiants de l'Académie n'accèdent pas à l'identification du contexte d'énonciation d'une photographie que leur tend Godard et sur laquelle il les interroge. Il s'agit un paysage en ruines qui témoigne de la sanglante bataille des Sept jours

¹¹⁹² L'exposé de Godard est présenté avec cet intitulé dans la première séquence du Purgatoire.

aux alentours de Richmond pendant la guerre de Sécession en 1862¹¹⁹³ et non des autres lieux traversés par la guerre que convoquent les étudiants. La photographie de Richmond est insérée dans l'ordre diégétique de la scène. Godard la fait circuler entre les mains des étudiants. Elle est alors introduite plein cadre dans le montage et « lue » avec un lent travelling latéral, de droite à gauche, effectué par la caméra. Puis, une petite fille tourne les pages d'un imposant livre¹¹⁹⁴, ce plan est suivi d'un fragment de peinture byzantine représentant la Vierge. Godard narre en voix off le récit de Bernadette Soubirous, célèbre pour avoir témoigné de plusieurs apparitions mariales à la grotte de Massabielle à Lourdes en 1858. Le cinéaste reprend une anecdote, relevant de la tradition orale, que Malraux confie à Picasso dans *La Tête d'Obsidienne* avant que le dialogue fictif du peintre et de l'écrivain ne se poursuive par l'évocation d'un rêve de Musée imaginaire :

C'est une petite paysanne sous le second Empire et elle dit qu'elle a vu la Vierge. Alors, on lui demande comment elle est. Et Bernadette dit « je ne sais pas le dire ». Alors la mère supérieure et l'évêque lui montrent des planches, des grandes peintures religieuses, la Vierge de Raphaël, celle Murillo, etc. Et Bernadette dit chaque fois « non, non, ce n'est pas elle ». Et tout à coup arrive la Vierge de Cambrai, une icône, et Bernadette tombe à genou : « c'est elle, Monseigneur¹¹⁹⁵. »

Dans cette épisode d'identification esthétique et théologique, Bernadette finit par reconnaître, dans la reproduction de l'icône italo-byzantine de Cambrai, la Vierge qui lui est apparue à Lourdes. Ainsi, Godard commence son exposé par une leçon sur *l'incommunication du visible* (Richmond) et *la communication de l'invisible* (la Vierge), en rappelant la puissance du hors champ pour l'un et du champ de l'image pour l'autre.

¹¹⁹³ Godard énonce la date de la fin de la guerre civile américaine, 1865. La bataille de Richmond, enjeu stratégique et tactique pour les forces confédérées, se déroule du 25 juin au 1^{er} juillet 1862.

¹¹⁹⁴ Dans la séquence qui se déroule dans la célèbre Bibliothèque de Sarajevo, cette jeune fille monte les escaliers pour rapporter un livre. Godard introduit dans son montage un fragment d'une scène précédente, construisant son film sur des jeux de reprises et de variations.

¹¹⁹⁵ Voici le texte original d'André Malraux : « – On vous a parlé de l'image de la Vierge apparue à Bernadette ? – Quelle Bernadette ? – Celle de Lourdes. Elle a vu la vierge de la grotte. Elle entre au couvent. Des âmes pieuses lui envoient toute sorte de statuettes de Saint-Sulpice. Elle les flanque dans un placard. Stupéfaction de la Supérieure : "– Ma fille, comment pouvez-vous mettre la Sainte Vierge dans un placard ? – Parce que ce n'est pas elle, ma Mère !" Restupéfaction. "– Ah ?... et comment est-elle ?–Je ne peux pas vous expliquer... » La Supérieure écrit à l'évêque, qui apporte les grands albums des principales images de la Vierge, ceux du Vatican. Il lui montre Raphaël, Murillo, etc. N'oubliez pas que ça se passe sous le Second Empire, qu'elle est une jeune paysanne, bergère je crois, qui n'a certainement vu, dans son bled, que des Vierges sulpiciennes, baroques à la rigueur. Elle fait non de la tête, toujours non. Au hasard des feuillets, passe la Vierge de Cambrai, une icône. Bernadette se lève, exorbitée, s'agenouille : "C'est elle, Monseigneur !" Je vous l'ai dit, la Vierge de Cambrai est une icône. Repeinte, ornée de vague angelots : mais ni mouvement ni profondeur, aucun illusionnisme. Le sacré. Bernadette n'avait jamais vu d'icône » (André Malraux, *Le Miroir des Limbes*, t. 2, *La Corde et la souris*, Paris, Gallimard, 1976, p. 370-371).

L'exposé est donc lancé par une interrogation posée au spectateur herméneute, qu'il prenne les traits des étudiants, spectateurs et auditeurs du propos godardien, confrontés au *mal*-entendu de la photographie de la guerre civile américaine, ou qu'il trouve refuge dans la célèbre Bernadette, spectatrice mystique de plusieurs apparitions, figure emblématique de la relation de croyance en l'*icône*, qui, quant à elle, reconnaît la vision dont elle a été témoin et l'identifie en une image et par la seule image, les mots étant impuissants à décrire l'apparition sacrée. Le fragment reproduit par Godard, qui n'est pas l'*icône* reconnue par Bernadette, redouble à l'écran le récit légendaire de l'identification de la Vierge et ouvre une nouvelle possibilité d'identification au spectateur. La reproduction vidéo d'une Vierge byzantine est ainsi insérée plein cadre dans un plan immobile. La fixité plastique, à laquelle Godard dit s'être converti depuis que le mouvement est dehors¹¹⁹⁶, rejoint une esthétique exhaussant le sacré : « Pas de mouvement, pas de profondeur, aucune illusion, le sacré¹¹⁹⁷ », commente Godard avec les mots de Malraux dans une voix *off* qui recouvre la voix diégétique du cinéaste par le travail de postsynchronisation du montage.

(1) *La guerre civile des images*. – Cet intermède consacré au texte et à l'image, introduit par une photographie documentaire et une peinture sacrée, avec Godard comme officiant, est également une séquence de démonstration de la pratique du montage godardien et de la puissance de la vision, telles qu'elles se déploient dans l'œuvre vidéographique, *Histoire(s) du cinéma*, et les métrages qui lui sont apparentés, dont *Notre Musique*. Ces deux images, l'une relevant de la photographie d'archive, en noir et blanc, mise en mouvement par le travelling de la caméra, l'autre, fragment d'une fresque d'inspiration byzantine, en couleur, reproduite dans un plan fixe, posent les fondements de la critique de la technique du champ-contrechamp classique à laquelle s'adonne Godard dans la suite de son exposé. Le champ-contrechamp, enchaînement très institué de deux plans dans le montage, chaque plan étant assujéti à une prise de vue distincte soumise à la loi des 180°, permet de produire par la syntaxe cinématographique un effet de réel, un semblant d'échange de regards et de paroles pour le spectateur. Godard met à l'épreuve cette figure de style cinématographique pour nous présenter une nouvelle règle de montage qui renonce radicalement au raccord et

¹¹⁹⁶ « Quand j'ai commencé, nous faisons beaucoup de mouvements de caméra. Mais maintenant je fais plutôt des plans fixes dans la mesure où il y a du déplacement ailleurs. Il n'y a pas de mouvement à ajouter. C'est ce que disait Cocteau, il est imbécile de faire un travelling sur un cheval au galop, parce qu'il devient immobile. Aujourd'hui, pour moi, dans fiction, il y a fixe, fixité, ce qu'il n'y avait pas il y a quarante ans » comme le précise Jean-Luc Godard dans son dialogue public avec Élias Sanbar, sur la scène nationale le Volcan au Havre en février 2006 (« Jean-Luc Godard – Élias Sanbar », Débat public entre Jean-Luc Godard et Élias Sanbar sur la scène nationale le Volcan au Havre, retranscrit par Christophe Kantcheff, 11 février 2006, [En ligne], <http://www.france-palestine.org/Jean-Luc-Godard-Elias-Sanbar>, *consulté le 18 août 2014.

¹¹⁹⁷ Jean-Luc Godard reprend en le modifiant le passage que nous venons de citer de *La tête d'Obsidienne* intégrée au second volume de *La corde et les souris* (*Ibid.*)

repose sur *la rencontre duelle entre deux signes contraires*¹¹⁹⁸, *motivée par une coïncidence*, ici temporelle. La contemporanéité des apparitions dont témoigne Bernadette Soubirous en 1858 et de la photographie d'une bataille remportée par les armées Confédérées en 1862, mais qui *prédit* la prochaine reddition des sudistes en 1865, anticipe la redéfinition du champ-contrechamp par Godard dans la suite diégétique de la scène. Ces deux plans forment un prologue théorique et une mise en application pratique d'un axiome esthétique (et historique) posant la nécessaire ambivalence du raccord de deux plans. La Vierge de sainte Bernadette et le paysage en ruines de Richmond offrent un exemplaire esthétique d'*une poétique historique et politique du conflit et du faux-raccord*, dont l'évocation de la guerre de sécession, *guerre civile* pour reprendre la formule américaine utilisée par Godard, est emblématique. La succession de ces deux images reposent sur une guerre des images unies par la fraternité du montage :

- ces deux images produisent une *confrontation généalogique et éthique* entre un document témoignant de la violence de la guerre par un paysage en ruine et une icône religieuse, promesse théologique de salvation ;
- elles exposent également le *conflit esthétique* entre une image photographique, dont le travelling va générer une image en mouvement, et l'absence de perspective de la manière grecque de la peinture byzantine (qui dans son immobilité présente un idéal cinématographique de plan apaisé, d'une image ayant retrouvé la stabilité d'une dialectique surmontée) ;
- elles tracent aussi une *frontière générique* entre attestation documentaire d'un événement historique et témoignage légendaire d'une apparition mariale ;
- elles procèdent enfin d'un *différend symbolique* entre le désastre terrestre et la transcendance spirituelle, l'« Enfer » et le « Paradis » du film *Notre Musique* qui reprend la composition dantesque des cantiques de la *Comédie*.

Le cinéma historien de Godard se conforme à cette syntaxe duelle du montage et permet l'élaboration d'une typologie de *rencontres* d'images, qui impose des hiatus ou des diérèses dans la *phrase du montage* : la rencontre entre le document et la fiction produisent une diérèse ontologique ; le rapprochement de deux sujets qui viennent s'entrechoquer forment une diérèse thématique ; la rencontre de deux œuvres éloignées dans le temps s'éprouve dans une diérèse chronologique ; l'affrontement de la couleur et du noir et blanc génère une

¹¹⁹⁸ Cf. la notion d'« héautonomie » que développe Vincent Berne au sujet la discontinuité visuelle et sonore du montage de Godard (Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Louvain-la-Neuve, Chromatika, 2010).

diérèse chromatique ; le conflit entre des formes artistiques ou médiatiques hétérogènes exhibe une diérèse générique. La photographie des environs de Richmond en ruine et la reproduction d'une Vierge byzantine éprouvent ces différents hiatus convoqués et dominés par le montage.

(2) *Le couplage de l'arme et de l'œil*. – La guerre civile des images dans la technique godardienne du « vrai » champ-contrechamp convoque *l'arbitraire sanguinolent du couplage de l'arme et de l'œil* que dénonce Godard comme le revers de l'art cinématographique et la grande division du XX^e siècle. Nous nous arrêterons dans les lignes qui suivent sur l'enjeu de la politique guerrière du champ-contrechamp comme réponse à la nouvelle géopolitique des formes du XX^e siècle et aux appareils de vision/destruction qu'il a intronisés. Le pouvoir de l'image est dans un premier temps un pouvoir de démonstration : le cinéma par sa nature indicielle, héritée de la photographie, quels que soient les bouleversements introduits par la numérisation de l'image, reste enchaîné au réel et lui apporte un surcroît d'existence, même dans le constat de sa disparition. C'est l'un des enjeux de la pensée de Godard et de son désir de monstration historique du *ça a été* barthésien, issue esthétique et éthique au constat que formule Godard dans sa condamnation des stratégies de l'oubli des temps modernes : « Mais on n'a pas voulu voir. On a préféré parler, dire : plus jamais ça. Et c'est reparti de plus belle si on peut dire [...] »¹¹⁹⁹. » Le *ça a été* est donc retourné en une promesse non tenue :

Il m'a semblé qu'avec le cinéma soi-disant libéré, la première des choses à montrer aurait dû être les camps, au sens où on a montré au début la démarche de l'homme avec le fusil chronophotographique de Marey, ou des choses comme ça¹²⁰⁰.

Le fusil photographique Marey est convoqué par Godard dans plusieurs entretiens de Godard, comme l'une des inventions qui précèdent le cinéma comme expérience de la vue. Cette invention qui prévoit et anticipe le cinéma (comme la bombe atomique qui imprime la trace d'une ombre sur la surface sensible du réel même reprend la technique photographique qui aurait comme *prévu* la puissance funèbre de la brûlure du négatif) repose sur le désir de vérification par l'image d'une théorie scientifique ; la chronophotographie est un outil empirique d'observation et d'analyse du mouvement physiologique par une opération de décomposition/recomposition du geste de l'objet en mouvement, par des reproductions en rafales. Cette référence à Marey permet d'introduire une analogie entre la caméra et l'arme,

¹¹⁹⁹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

le cinéma et la guerre, comme si le déclin du cinéma, que Godard réaffirme constamment, signait l'union entre le cinéma et la destruction, comme si le cinéma avait choisi son camp, l'arme et non l'œil, avait refusé la paix pour servir la violence et la guerre et préféré l'usage mortifère de l'appareil filmique à sa puissance de vision. Cette association tragique du cinéma et du sang, ce que Benjamin dénonçait déjà par le risque de *l'esthétisation du politique* met à l'épreuve la pensée de Godard et oblige le cinéma à devenir *un fusil à deux coups*¹²⁰¹, le deuxième coup permettant la mise à distance et la prise de conscience critique que le cinéma a basculé dans la défaite de la pensée et s'est mis au service de la barbarie depuis sa démission historique au milieu du XXe siècle.

Par-delà cette logistique guerrière de la perception qui a partie liée avec l'invention du cinématographe et qui rivalise avec ce dernier en déployant une géopolitique militaire au cœur de l'Europe, la référence au fusil de Marey est également un moyen de rappeler la relation qui unit le cinéma aux appareils de vision, de prévision et d'analyse par l'œil : le cinéma réside dans et par l'image, une image qui s'apparente alors à ce qui permet une puissance d'observation de tout ce qui échappe à la vue, de l'invisible, comme l'a analysé Walter Benjamin. En effet, le cinéma chez Benjamin repose sur le paradoxe de l'acuité grandissante du regard d'une humanité aux perceptions appareillées et du « rétrécissement progressif de l'expérience¹²⁰² » que ces médiations techniques induisent. Benjamin convoque ainsi une modernité qui par la reproduction surexpose les « œuvres » et qui décuple le symptôme de *déconnexion* qui serait la contrepartie de la régénération de l'humanité. Ce faisant, les foules cinématographiques, nous dit Benjamin, acquièrent la capacité de saisir le particulier dans les nuances, de percevoir l'identique dans le monde. Le cinéma en est l'appareil technique et artistique ; il permet d'accéder à l'inconscient optique que nous avons évoqué dans nos parties précédentes, comme puissance d'émancipation des foules et mise à l'épreuve d'une vision de l'invisible. Cette perception du caché se loge dans les fragments du réel que le cinéma agrandit et rend presque *tactilement* perceptibles. Le cinéma nous permet d'accéder à une réalité certes artificielle, reformée par l'appareil cinématographique, mais sur laquelle repose l'émancipation du spectateur, à condition que le cinéma procède d'une esthétique du choc, qui éveille les spectateurs et les extrait de la seule contemplation immobile ou du recueillement servile. Ce cinéma émancipateur procède également d'une réception tactile qui permet au spectateur de s'accoutumer à une nouvelle forme de

¹²⁰¹ Nous reprenons l'image du fusil à deux coups, loi rhétorique de l'ironie voltairienne, que Starobinski débusque dans son analyse de *l'Ingénu* (cf. Jean Starobinski, « Le fusil à deux coups de Voltaire. La philosophie d'un style et le style d'une philosophie (à la mémoire de Leo Spitzer) » (1966), dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 91-121).

¹²⁰² Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939-1940), trad. par M. de Gandillac et R. Rochlitz, dans *Œuvres*, t. 3, *op. cit.* p. 335.

perception, *la distraction attentive*. Le cinéma accuse cette nouvelle forme de perception en articulant le regard individuel et la réception collective : le cinéma est la rencontre entre une technique qui correspond aux transformations des modalités de réception de l'œuvre d'art (la fameuse valeur d'exposition que développe Benjamin) et des formes artistiques qui s'en saisissent (ce dont, si l'on suit la lecture de Benjamin, les avant-gardes artistiques étaient incapables, faute d'une technique qui corresponde à celle qui appareille le monde au XX^e siècle).

Godard dénonce ainsi « les mains sales » du cinéma, coupable d'avoir oublié de *montrer* l'existence des camps, de n'avoir pas su rendre compte visuellement de cette épreuve de la disparition et du bouleversement éthique du second conflit mondial. Godard propose de faire la genèse de cette responsabilité éthique en rappelant de manière explicite la compromission originelle du cinéma avec la guerre, les techniques du premier devenant les artifices du second :

Friedrich Murnau et Karl Freund
ils ont inventé
les éclairages de Nuremberg
alors que Hitler
n'avait pas encore de quoi
se payer une bière
dans les cafés de Munich
les mains sales¹²⁰³.

Karl Freund développe la Entfesselte Kamera (caméra déchaînée) pour le tournage en 1924 du *Dernier des hommes* de Murnau, caméra légère, embarquée, qui offre une nouvelle liberté de prise de vue et déploie une plus grande possibilité de plans et de mouvements de caméra. Cependant le cinéaste et son assistant inventent un art dont les techniques seraient essentiellement *compromises* ; ils n'ont pas dominé la puissance technique de cet outil de guerre qu'est la technique cinématographique. Dans ce réquisitoire, Godard rejoint la thèse de Paul Virilio. À l'origine même du cinéma, il y a eu une relation entre l'outil cinématographique et l'organisation de guerre, avec comme lieu commun l'exercice de la perception secondée par des appareils :

Il n'y a donc pas de guerre sans représentation, pas d'arme sophistiquée sans mystification psychologique, les armes sont non seulement des outils de destruction, mais aussi des outils de

¹²⁰³ Jean-Luc Godard, chapitre 2b, « Fatale beauté », dans *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 136-138.

perception, c'est-à-dire des stimulateurs qui se manifestent par des phénomènes chimiques, neurologiques au niveau des organes des sens et du système nerveux central, affectent des réactions, l'identification même des objets perçus, leur différenciation par rapport aux autres objets, etc.¹²⁰⁴

Deleuze rappelle dans ses cours ce « couplage abominable¹²⁰⁵ », celui de la guerre et du cinéma, de l'organisation de guerre et du cinéma, celui de l'organisation fasciste et du cinéma, qui se résume dans le couplage de l'arme et de l'œil. Le champ de bataille est non seulement un lieu d'action, mais aussi de perception, d'où le recours au trompe-l'œil et au leurre dans la stratégie militaire qui met en relation la mise en scène (cinématographique) et la guerre (fasciste). Si Godard accepte la paix des images qui forment progressivement une réserve de signes, il rappelle que leur accumulation non critique, pour ainsi dire capitaliste, peut étouffer la création à venir : « Le cinéma, les images, c'est la paix et la vérité. C'est pour ça qu'on ne peut pas trop en voir parce que tout s'écroule¹²⁰⁶. » Cette paix se rapproche donc plutôt d'un *cessez-le-feu* très provisoire : Godard envisage le cinéma comme une création reposant sur le conflit des images et leur mise en partage pathétique. Il s'agit d'un geste qui tranche, qui combat et qui sauve (dans la souffrance), qui engage la mémoire mais aussi l'oubli, dans le choix de plans que suppose toute citation, et qui par conséquent procède de la dialectique du souvenir et de l'oubli. Document/fiction, guerre/paix, masculin/féminin, dictature/poésie, moi/l'autre, art/culture, cinéma/télévision, commentaire/image, mort/vie, autant de couples dont Godard analyse les relations de contrariété ou d'implication pour qu'en jaillisse un autre sens, le *tiers*, qui ne peut être réduit à une formule affirmative et qui s'établit dans les différentes relations que ces oppositions génèrent : une image tierce équivalente d'un tiers-état dont la projection est de l'ordre de la *cosa mentale* et de l'imagination du spectateur. Le cinéma est coupable, il divise, il numérise – produisant ainsi une coupure entre le film et son référent – et permet cependant l'exercice d'un regard critique que Godard présente comme un salut par l'image.

Le cinéma est donc présenté comme en lutte selon différents plans, avec comme motif central l'absence de démonstration du lieu symbolique de toutes les disparitions, le *Lager*. Le cinéma est donc tenu comme responsable de sa propre déréliction en renonçant, tel Œdipe *reconnaissant* sa double faute tragique, à son pouvoir de *vision*. Les formes d'art bouleversées par le second conflit mondial, l'Holocauste et la réitération de la disparition

¹²⁰⁴ Paul Virilio, *Guerre et cinéma*, t. 1, *Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma-Étoile, 1984, p. 8.

¹²⁰⁵ Cf. « L'image-pensée » (cours de l'année universitaire 1984-1985 à l'Université de Vincennes), 67^e séance du 30 octobre 1984, « La voix de Gilles Deleuze », [En ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=5, *Consulté le 15 septembre 2017.

¹²⁰⁶ Jean-Luc Godard, « Dans Marie il y a aimer », *op. cit.*, p. 607.

¹²⁰⁶ *Ibid.*

sont au centre de la pensée du cinéma et de son histoire. C'est ainsi que Gilles Deleuze, dans la préface américaine de l'*Image-temps*, rappelle le sujet du deuxième tome de son œuvre philosophique sur le cinéma : « En philosophie, une révolution s'est opérée sur plusieurs siècles, des Grecs à Kant : la subordination du temps au mouvement s'est renversée, le temps cesse d'être la mesure du mouvement normal, il se manifeste de plus en plus pour lui-même et crée des mouvements paradoxaux¹²⁰⁷. » Deleuze date de l'« après guerre¹²⁰⁸ », cette coupure qui affecte l'histoire des formes et notamment l'image cinématographique. La guerre et la déraison qu'elle entraîne dans la relation aux « espaces quelconques » et aux « situations auxquelles nous ne savons plus comment réagir¹²⁰⁹ » ont pour symptôme esthétique le faux-raccord ou les faux-mouvements irrationnels du cinéma moderne, mais aussi une mémoire amnésique qui bouleverse l'image-temps :

D'où l'importance du faux-raccord dans le cinéma moderne : les images ne s'enchaînent plus par coupures et raccords rationnels, mais se ré-enchaînent sur des faux-raccords ou des coupures irrationnelles. Même le corps n'a plus exactement le mobile, sujet du mouvement et instrument de l'action, il devient plutôt le révélateur du temps, il témoigne du temps par ses fatigues et ses attentes (Antonioni)¹²¹⁰.

Le corps amnésique, sans « mobile », celui du personnage incarné par l'acteur, celui du spectateur, celui même de l'image et des pressions temporelles qui s'exercent sur et dans le plan filmé, n'est plus le lieu du souvenir de l'ancien présent relu à l'aune des temps actuels, mais le lieu d'une rencontre de structures temporelles complexes qui s'éprouvent dans « l'image-temps directe » du cinéma moderne :

De toute manière, ce que nous appelons structure temporelle, ou image-temps directe, déborde évidemment la succession purement empirique du temps, passé-présent-futur. C'est par exemple une coexistence de durées distinctes, ou de niveaux de durée, un même événement pouvant appartenir à plusieurs niveaux : les nappes de passé coexistent dans un ordre non-chronologique, on le voit chez Welles avec sa puissante intuition de la Terre, puis chez Resnais avec des personnages qui reviennent du pays de la mort¹²¹¹.

¹²⁰⁷ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-Temps* » (1988), in *Deux régimes de fous*, *op. cit.*, p. 329.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ *Ibid.*

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 330.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 331.

La pluralité temporelle se loge dans l'image, l'image effectue une trouée dans le temps et s'engage dans la profondeur du passé. Godard constate l'incommunication du cinéma, la perte de son hégémonie et de son pouvoir de voyance : d'une part, l'image mouvante du cinéma qui montre « ce qui va de l'un à l'autre, et revient de l'autre à l'un [...] nous disait quelque chose qu'on n'a pas voulu écouter », d'autre part, le cinéma a « disparu parce que ces camps, il les avait annoncés¹²¹². » La césure historique du second conflit mondial se double d'une césure esthétique et éthique : l'appareil de vision du XXe siècle repose sur la communication d'un mouvement de l'image et de la pensée et sur la puissance de *prévision historique* que cet aller-retour de la pensée suscite. Or cette puissance de l'image-mouvement a été comme précocement arrêtée. Godard la relance par son expérimentation du montage et notamment l'art d'un champ-contrechamp à visée éthique et politique.

(3) « *Les deux versions de l'imaginaire* ». – La syntaxe conflictuelle du montage que préconise Godard permet ainsi de faire excéder du sens de la rencontre de deux fragments visuels et de produire une troisième image mentale. Dans l'exposé de Godard au centre de *Notre Musique*, le conflit générique et génétique de la photographie des ruines de Richmond et de la reproduction d'un fragment d'une peinture byzantine trouve ainsi une réconciliation à l'écran dans une troisième image commandée par le montage du texte et des images. Godard reprend un texte sur *L'Amitié* de Maurice Blanchot, cité plus longuement dans le dernier épisode d'*Histoire(s) du cinéma* : « L'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne. Et la toute puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel¹²¹³. » A l'écran, Godard insère un photogramme. Un crâne, chapeauté d'un haut-de-forme, aux orbites cachées par des lunettes noires tient un masque qu'il aurait comme ôté ou qu'il s'apprête à mettre. Il s'agit d'un plan du film *Que Viva Mexico*, qu'Eisenstein prépare en parcourant le Mexique et en rencontrant ses intellectuels, avec son chef-opérateur, Édouard Tissé, et son assistant Grigori Alexandrov, comme Godard, accompagné de Francis Bueb et d'Élias Sanbar, prépare son film à Sarajevo dès l'année 2002. Le financement du tournage d'Eisenstein commencé en 1931 est arrêté en 1932. Presque cinquante ans plus tard, le film est monté par Grigori Aleksandrov et distribué en 1979. Ce fragment correspond à la dernière partie du film qui présente un Mexique libéré par les luttes passées¹²¹⁴. Le 2 novembre 1931

¹²¹² Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402-404.

¹²¹³ « Oui, l'image est bonheur, – mais près d'elle le néant séjourne, [à sa limite il apparaît], et toute la puissance de l'image [, tirée de l'abîme en quoi elle se fonde,] ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. [...]. [Mais] il faut peut-être [l']ajouter : *encore que* l'image, capable de nier le néant [, c'] est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère, et il est immensément lourd. Elle brille, et il est *cette* [l']épaisseur diffuse où rien ne se montre » (Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p.51). Sont signalés en italique les expressions ajoutées par Jean-Luc Godard. Sont placés entre crochets et en italique, les passages omis ou remplacés par le cinéaste.

¹²¹⁴ La séquence du film qui devait représenter la révolte du peuple en 1910 n'a jamais pu être tournée.

est célébrée la Fête des morts. La mort n'est plus l'objet d'une crainte, mais une épreuve dominée par le rire et le rituel carnavalesque où l'ordre des vivants rencontre celui des morts. Les statues immobiles du prologue du film d'Eisenstein sont remplacées par le rituel d'une fête traditionnelle où les crânes présents, masqués ou démasqués, symbolisent le mépris du néant et une croyance en la vie et l'avenir. Le phrase de Blanchot sur l'ambivalence de l'image, comme bonheur tourmenté par le néant, comme puissance de vie et actualisation de mort tout à la fois, qui commente l'image du film d'Eisenstein dans *Notre Musique* trouve son développement dans un autre texte de Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », placé en annexe de *L'Espace littéraire*. Blanchot y rappelle la nature ambivalente de l'image :

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l'écart des choses qu'elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. Par elle, nous en disposons. Par ce qu'il y a d'inflexible dans un reflet, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue intervalle, et le vide compact lui-même semble s'ouvrir au rayonnement d'un autre jour.

Ainsi l'image remplit-elle l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel.

« Car, dit Hamlet, échappés des liens charnels, si, dans ce sommeil du trépas, il nous vient des songes... » L'image, présente derrière chaque chose et comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans sa dissolution, a aussi, derrière elle, ce lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes. Elle peut bien, quand elle s'éveille ou quand nous l'éveillons, nous représenter l'objet dans une lumineuse auréole *formelle* ; c'est avec le *fond* qu'elle a partie liée, avec la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de la forme (ce monde qui oscille entre l'adjectif et le substantif) avant de s'enfoncer dans la prolixité informe de l'indétermination¹²¹⁵.

L'image témoigne ainsi de la proximité avec le néant, plaçant l'être à distance de « l'informe néant¹²¹⁶ » et nous donnant l'illusion d'être « maître de l'absence devenue intervalle¹²¹⁷ ». « L'indétermination¹²¹⁸ », terme qui clôture l'extrait que nous citons de Blanchot, est présentée comme une substance informe qui précède le sens, telle une dépouille sans vie mais qui n'est pas encore pleinement altérée par la mort. Cette indétermination est aussi la

¹²¹⁵ Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 341-342. L'auteur souligne.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 342.

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*

condition d'émergence du sens, ce sur quoi s'élèvent les images de Godard, qui éprouvent la Négativité et la contrariété d'un montage dont les intervalles ou *epochès* distillent le sens. « On dit que notre langage découpe arbitrairement les objets dans la réalité. On le dit comme si nous en étions coupables », précise Godard après la citation de Blanchot. L'image, comme *parole* antérieure à la langue¹²¹⁹, est une forme qui *informe* le monde dans sa discontinuité, en produisant une *relation* qui s'établit au-delà de l'arbitraire, dans un jeu de similitudes et d'écarts entre les pans reproduits du réel (photographie documentaire, reproduction de peinture, photogramme de film) qui ouvrent vers un irréel ou surréel (le sacré de l'apparition mariale, mais aussi l'effondrement du réel dans la photographie de Richmond). Nulle résolution dialectique, mais ouverture aux possibilités de signification.

L'image devient ainsi l'espace d'un affrontement entre deux puissances opposées, une puissance d'anamnèse et un pouvoir de dissolution. L'image s'absente dans sa présence et présente tout à la fois son absence. Dans « Les deux imaginaires », Blanchot évoque la similitude entre l'*image* et « l'étrangeté cadavérique » du corps du défunt, ce dernier étant le *lieu* d'une relation conflictuelle de ressemblance/dissemblance avec le vivant, qui ne permet pas l'identification avec le vivant, ni n'entraîne l'expérience du *tout autre*. Cette oscillation permanente qui fonde le *procès* de la « ressemblance cadavérique », à la fois lieu et non-lieu, trouve son illustration dans le photogramme oxymorique du tournage d'Eisenstein au Mexique : un crâne suspend sa mort dans un geste de dévoilement/recouvrement qui indique ironiquement la propre illusion de son être-là. Le film d'Eisenstein, entre document et fiction, célébrant le Mexique issu de la révolution de 1910, n'apporte pas une résolution stable au conflit des deux images qui l'ont précédée : une peinture sacrée de la Vierge, convoquant l'apparition mariale devant Bernadette, et un document des ruines qui désigne, dans sa difficile identification, les autres désastres des guerres civiles, qui désunissent des peuples jumeaux. Loin d'offrir une issue affirmative à un montage dialectique, Godard invite à une relance du sens, avec une image qui célèbre l'illusion du masque et du cadavre, désignant l'*hypocrisia* du rôle joué, l'ambivalence de la vie et la mort, la persistance d'un rituel sacré au sein d'une société mexicaine qui a connu un soulèvement populaire et une lutte pour l'émancipation des classes populaires dans l'ordre du politique.

¹²¹⁹ Plus tard dans son exposé, Godard énonce « On dit "les faits parlent d'eux-mêmes" et Céline disait "hélas plus pour longtemps". Il le disait en 1936 déjà... Parce que déjà le champ du... le champ du texte avait recouvert celui de la vision. » Nous reviendrons sur l'apparente asymétrie de la relation texte/image dans le cinéma de Godard, cruciale pour penser à partir de Godard la communication entre les individus et la communication au cœur de la création. L'enjeu politique de transmission de la pensée par l'image et la parole, par l'audio et le visuel, sera analysé et discuté dans le dernier chapitre de cette dernière partie.

Par un jeu de déplacements et de glissements, reposant certes sur un rythme ternaire, Godard acquiesce à la poétique de l'image selon Blanchot, aux « deux possibilités de l'image¹²²⁰ », à la duplicité qui n'autorise pas à saisir un sens stable. La caméra de Godard balaye alors les étudiants/spectateurs dans un lent travelling de gauche à droite et de droite à gauche, puis de gauche à droite. Le mouvement pendulaire s'arrête sur Olga, personnage de la diégèse du film, seule à écouter la leçon de Godard : « Chercher à voir quelque chose. Chercher à se représenter quelque chose. Dans le premier cas, on dit "regarder là". Et dans le second "fermer les yeux". » Olga a alors les yeux fermés avant l'insertion d'un éclat de plan où son visage est illuminé par un éclairage direct et ses yeux grand ouverts. Olga-Bernadette *prévoit* son destin funèbre. A la fin de la séquence, les photogrammes d'intertitres qu'elle tient entre les mains donnent à lire son suicide à venir, présenté comme une injonction éthique et esthétique qui émane du montage cinématographique, insérant une parole visuelle, un texte filmé, par le biais des célèbres « cartons » du cinéma muet.

C'est donc le montage funèbre que l'exposé de Godard convoque dans une ville qui a connu la guerre et les massacres. La création, qu'elle passe par le langage qui découpe le réel dans sa discontinuité ou par le montage cinématographique qui s'ouvre au choc des hétérogènes, semble par essence liée à la mort, au néant et au vide. L'image est confrontée tout ensemble au processus d'idéalité à laquelle elle donne accès (l'apparition de la Vierge invite à une élévation transcendante) et à la nécessité d'une matérialité sensible (la reproduction même des images), d'une présence *indicielle* du monde (le document photographique de Richmond), pour consentir à expérimenter une perception antérieure au *medium* du langage, quand il n'y a encore rien qui ne se forme, ni image, ni mot.

- *Champ contrechamp : hétérochronie(s) politiques(s), ambivalence de l'image et images contrariées*

La citation énoncée par la voix off dans la partie intitulée « L'Enfer » (« On peut envisager la mort de deux façons : l'une comme étant l'impossible du possible, l'autre comme le possible de l'impossible ») fait écho à Maurice Blanchot, lecteur d'Emmanuel Levinas¹²²¹, qui fait retour dans la séquence de la leçon godardienne. Dans un passage du *Temps et l'Autre*, Levinas renverse la proposition de Heidegger. La mort chez Heidegger

¹²²⁰ Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 351.

¹²²¹ Cf. l'article de Georges Hansel, « Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas », sur lequel s'appuie notre analyse dans ce paragraphe (Georges Hansel, « Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas », dans Eric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, suivi de trois articles de Maurice Blanchot, Nanterre, Presses Universitaires de France, 2010, p. 315-373).

présentée comme « la possibilité de l'impossibilité » devient chez Levinas « l'impossibilité de la possibilité¹²²² ». Blanchot reprend cette critique par Levinas du « premier » Heidegger, l'auteur du *Sein und Zeit*, dans *L'Espace littéraire* et en présente la proximité avec sa propre pensée :

Quand un philosophe contemporain nomme la mort la possibilité extrême, absolument propre, de l'homme, il montre que l'origine de la possibilité est en l'homme liée au fait qu'il peut mourir, que la mort pour lui est encore une possibilité, que l'événement par lequel il sort du possible et appartient à l'impossible, est cependant dans sa maîtrise, est le moment extrême de sa possibilité (ce qu'il exprime précisément en disant de la mort qu'elle est « la possibilité de l'impossibilité »)¹²²³.

Blanchot précise en note « Emmanuel Levinas est le premier à avoir éclairé ce qui était en jeu dans cette expression (*Le Temps et l'Autre*)¹²²⁴. » Dans l'Enfer, l'énoncé des deux possibilités d'appréhension du néant se clôt avec une voix féminine qui énonce la célèbre affirmation de Rimbaud : « Or, je est un autre ». Godard semble prendre le parti de Levinas et de Blanchot. L'altérité que je découvre dans la mort est ce que Blanchot évoque par la formule anonyme « on meurt¹²²⁵ » et que Levinas développe comme la mise en relation « avec quelque chose qui est absolument autre, quelque chose portant l'altérité, non pas comme une détermination provisoire [...], mais quelque chose dont l'existence même est faite d'altérité¹²²⁶. » Levinas dessine alors les contours d'une ouverture au mystère de la mort par la relation à autrui, là où Blanchot éprouve dans la création littéraire une nécessaire dépersonnalisation du moi. Godard quant à lui ouvrira aux possibilités de l'altérité et du dialogue le « Royaume du Purgatoire ».

C'est ainsi que Godard peut introduire dans le Purgatoire de *Notre Musique* une mise en critique du champ-contrechamp, figure imposée du dialogue entre l'un et l'autre au cinéma, montage tautologique qui ferme le sens et interdit tout *échange* : « Champ et contrechamp sont des figures très connues du cinéma. Mais si vous regardez attentivement ces deux photographies du film de Hawks. Vous verrez qu'en fait, il s'agit de deux fois la même. » Les deux photographies tenues par deux étudiants de dos qui se les *échan*gent au

¹²²² Dans une note du *Temps et l'Autre*, Emmanuel Lévinas précise son interprétation du texte de Heidegger, en rupture avec celle de Jean Wahl : « La mort chez Heidegger n'est pas, comme le dit M. Wahl, "l'impossibilité de la possibilité", mais "la possibilité de l'impossibilité". Cette distinction, d'apparence byzantine, a une importance fondamentale » (Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 92).

¹²²³ Maurice Blanchot, « La Littérature et l'expérience originelle », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, « La Littérature et l'expérience originelle », p.321-322.

¹²²⁴ *Ibid.*, Note 1 p.322.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 323.

¹²²⁶ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, *op. cit.*, p. 57.

centre du plan sont présentées au spectateur du film. Il s'agit de deux photogrammes du film *His Girl Friday* (1940) de Howard Hawks : un plan de Cary Grant tenant un combiné téléphonique et un plan symétrique de Rosalind Russell procédant au même geste. « Et c'est parce que le réalisateur est incapable de voir la différence entre une femme et un homme... » commente Godard, condamnant la redondance du champ-contrechamp qui produit artificiellement une fausse continuité dans la perception du réel. « Le pire, précise Godard, c'est quand il s'agit de deux choses semblables... Par exemple de deux photographies d'actualité qui représentent un même moment de l'histoire... ». Se succèdent alors plein cadre deux images. La première est une photographie de reportage prise le 11 juin 1998, reproduite en noir et blanc et recadrée : des réfugiés albanais fuient le conflit entre l'Armée serbe et l'Armée de libération du Kosovo. La seconde est la reproduction vidéo d'un fragment de *La fuite en Égypte* (1303-1306) de Giotto.

(1) *Hétérochronie(s) politiques(s)*. – Godard propose ainsi un second contre-exemple au champ-contrechamp traditionnel. Les deux images montées à l'écran s'opposent sur le plan générique (photographie documentaire / peinture biblique), sur le plan référentiel et énonciatif (histoire contemporaine / récit des évangiles). Godard accentue cette dualité en titrant les images. « Kosovo » et « Égypte » sont signalés successivement à l'écran. A la dissimilitude géopolitique soulignée par les lettres à l'écran, s'ajoute l'inversion des directions que suggèrent les figures peintes ou photographiées. Les réfugiés albanais guident leur monture vers la gauche de la photographie, la Vierge et le Christ vers la droite du cadre de la peinture. Les deux plans transgressent ainsi l'axe des 180° imposé par la technique du champ-contrechamp. L'esthétique du faux raccord et de l'hétérogénéité ouvre de nouveau à une troisième image, sans lettres à l'écran, document pathétique qui synthétise, dans l'arrêt de la mort, la fuite et l'exil des opprimés. Il s'agit d'une photographie de reportage de James Nachtwey, prise en 1992, en Somalie. Une mère tient à bout de bras son enfant mort de la famine dans un linceul. « On voit alors qu'en vérité, la vérité a deux visages », conclut Godard, reprenant le premier vers d'un poème de Mahmoud Darwich¹²²⁷ sur la condition du Palestinien errant, que le poète palestinien récite également dans la séquence qui précède l'exposé de Godard. Dans ce montage, Godard met à l'épreuve la chronologie des faits avérés ou légendaires et autorise la métaphore à opérer son travail de rapprochement de situations dissemblables. Nous pouvons cependant nuancer notre propos. Comme le rappelle Anne Beyaert-Geslin, la coïncidence récurrente entre certaines photographies de reportage

¹²²⁷ Mahmoud Darwich, « La vérité a deux visages et la neige est noire », *Onze astres sur l'épilogue andalou* (1992), dans *Anthologie (1992-2005)*, Édition bilingue, trad. par E. Sanbar, 2009, p. 37.

et l'iconographie religieuses a pu être perçue comme un stéréotype, discréditant le photojournalisme dans son exigence d'authenticité¹²²⁸. L'auteure prend d'ailleurs comme exemples les photographies de l'exode des Palestiniens après 1948 que nous évoquons dans la suite de notre propos. Dans le fragment séquentiel que nous analysons, Godard démontre la constance de la peinture religieuse comme modèle accidentel ou volontaire de la photographie journalistique ou documentaire, par la juxtaposition systématique de fragments photographiques et de reproductions d'images saintes. Loin de nier le caractère archétypal des emprunts de la photographie aux formes canoniques de dramatisation élaborées dans la peinture religieuse, Godard en radicalise le procédé. Il augmente ainsi la puissance symbolique du cliché titré « Kosovo » dont il accentue la lisibilité tragique par le parallélisme avec le récit légendaire de la fuite en Egypte. Cependant, la modification chromatique de la photographie de l'exode des Albanais vient perturber cette coïncidence et introduire des effets inattendus de différenciation. En suivant la distinction proposée par Beyaert-Geslin à partir des effets du noir-et-blanc et de la couleur de deux photographies d'un même événement¹²²⁹, nous pouvons poser l'hypothèse que Godard déréalise la photographie de reportage par un noir-et-blanc qui introduit une instabilité dans l'image, susceptible à tout moment de « se défaire pour se reconfigurer autrement¹²³⁰ », alors que le fragment de la fresque de Giotto inscrit les figures du récit biblique dans la stabilité de la durée quasi historique d'un événement rapporté par les textes sacrés. Du reste, la troisième image, celle de la *Mater dolorosa* tenant son enfant mort, synthétise le pouvoir de « restaurer la dignité des êtres réprouvés¹²³¹ » et anonymes, comme le précise Beyaert-Geslin en s'appuyant sur le cinéma de Pasolini. Godard intensifie le pouvoir d'éloquence des photographies de reportage. Ce troisième fragment visuel oblige également le spectateur à interroger les valeurs qui orientent sa propre réception des images et l'interprétant culturel qu'il mobilise dans sa « lecture » de l'image¹²³².

L'exposé de Godard se poursuit alors sur les deux montages polémiques repris et analysés par Didi-Huberman. Le premier est le champ-contrechamp de deux photographies de déportés juifs, l'un décharné, l'autre presque mort, face-à-face éprouvant de la violence génocidaire, légendé à l'écran par les mots « Juif » et « Musulman ». Le second est formé de deux photographies prises en 1848 lors de l'exode des Palestiniens et l'arrivée des

¹²²⁸ Cf. Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, op. cit., p. 126-131.

¹²²⁹ Anne Beyaert-Geslin s'appuie sur deux photographies des manifestations dites de la République en 2002 à Paris, prises par Alexandra Boulat et Martine Franck, pour opposer la logique cohésive du noir-et-blanc relevant d'une esthétique baroque et la logique dispersive de la couleur relevant d'une esthétique classique (cf. *Ibid.*, p. 131-140).

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 129.

¹²³² Cf. *Ibid.*, p. 129-130.

Israéliens sur la Terre promise, nouvel État d'Israël. Godard conclut son exposé par une réflexion sur le document et la fiction générés par ces deux images. La première photographie en couleur représenterait les réfugiés juifs débarquant sur la plage de Tel Aviv. La seconde photographie est extraite du livre d'Élias Sanbar, *Les Palestiniens, La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours* : les Palestiniens fuient les combats et marchant dans l'eau à Jaffa. Sanbar nomme cette photographie anonyme en noir et blanc « Jetés à la mer¹²³³. » Les Israéliens rejoignant la fiction, nous dit Godard, les Palestiniens rencontrent le documentaire et la « noyade¹²³⁴ ». Ces deux séries de montages ouvrent sur deux aspects fondamentaux du cinéma tardif de Jean-Luc Godard : la nécessité politique de la démonstration de l'événement par l'image (et la polémique autour de la mémoire visuelle de la Shoah) et l'ambivalence ontologique de l'image entre document et fiction, actualisation et disparition du référent, image foncièrement bi-face qui s'impose comme champ-contrechamp critique.

(2) *L'ambivalence de l'image*. – Godard interroge alors *l'ambivalence de l'image cinématographique* : entre imagination et réel, entre fiction et document, entre icône et indice. L'apparente contradiction entre la fiction et le documentaire, réunis par ce champ-contrechamp qui donne à voir l'exode des Palestiniens et l'arrivée des Juifs fuyant les pays arabes et musulmans, procède certainement de la condamnation godardienne de la transgression des frontières établies par le plan de Partage de la Palestine en 1947 et de la constitution de l'État d'Israël comme réponse au sionisme territorialiste. Elle engage également, à la suite de la *Fuite en Égypte* et de la photographie sur les réfugiés albanais, une figure commune de l'exode. Par ailleurs, la relation entre fiction et document, posée comme une union nécessaire, car originelle par Godard, si elle permet une lecture plus nuancée de l'engagement de Godard auprès de la cause palestinienne, est également commentée esthétiquement par l'anecdote autour du château d'Hamlet et les notions de réel et d'imaginaire, de certitude et d'incertitude qu'elle permet de définir. Godard poursuit la partie de son exposé dédié « au peuple du Livre » en racontant l'histoire de Niels Bohr et Werner Heisenberg visitant le château d'Elseneur en 1938 :

Et le savant allemand dit « Oh la la, ce château n'a rien d'extraordinaire ! » Et le physicien danois répond : « Oui, mais si vous dites le château d'Hamlet, alors il devient extraordinaire. » Elseneur, le

¹²³³ Élias Sanbar, *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours* (2004), Paris, Hazan, 2011, p. 286-287.

¹²³⁴ Dans le texte de présentation de la section de photographies intitulée « La noyade et le pays sauvé des eaux », Élias Sanbar file l'image de la noyade comme métaphore de l'exil par la mer et de la disparition volontaire de la mémoire iconique palestinienne (Cf. *Ibid.*, p. 284-285).

réal. Hamlet, l'imaginaire. Champ et contrechamp. L'imaginaire, certitude. Réel, incertitude. Le principe du cinéma. Aller vers la lumière et la diriger vers notre nuit. Notre musique.

La saisie du réel procède ainsi d'une expérience sensible et d'une exploration en imagination, cette dernière mettant en doute l'ordre de la perception du réel (le château d'Elseneur) pour générer une image mentale (le château d'Hamlet) qu'autorise la puissance de sémiologie du champ-contrechamp préconisée par Godard et du montage auquel il soumet les images.

Ainsi, le régime sémiotique de l'image repose sur une tension entre nature indicielle et nature iconique de l'image, entre attestation du réel et expérience de sortie du réel, que le « vrai » champ contre-champ permet d'éprouver. Nous retrouvons cette même oscillation entre deux régimes d'image dans l'analyse de l'image photographique que développe dans *L'image précaire* Jean-Marie Schaeffer :

Cette tension intervient à de multiples niveaux. [...] Au niveau de l'insertion temporelle de l'image, il existe une tension virtuelle entre l'actualité de la présence iconique et le savoir de l'*arché* qui la repousse dans le passé. La même tension se retrouve au niveau de la structuration de l'image, qui oscille entre le champ quasi perceptif et la figuration iconique¹²³⁵.

Ce paragraphe s'insère dans une réflexion sur la relation au temps sur laquelle reposent non seulement l'acte photographique, comme inscription du « vécu » du *sujet* photographié (le *passé* convoqué par la photographie mémorielle ou la photographie-souvenir), mais aussi l'appréhension de cette durée par le spectateur, confronté au temps photographié et éprouvant également l'expérience d'une temporalité intrinsèque au *procès* du développement du négatif de la photographie analogique. Cette tension entre plusieurs temporalités dans le dispositif photographique permet d'évoquer le mouvement pendulaire propres aux *images précaires* de la photographie artistique et de la photographie médiatique.

Jean-Marie Schaeffer, au-delà de la question du processus d'identité et d'identification qui se loge dans la rencontre entre le spectateur et l'objet photographié (notamment dans le cas du portrait photographique) propose de penser la relation de l'image à la « lettre même du Temps », pour reprendre les mots de Barthes, et la double puissance de dilatation et de dilution qui s'instaure dans le *medium* photographique. Il y aurait donc une double nature de l'image photographique, héritière de la photographie analogique, technique de reproduction, mais aussi technique d'impression. La photographie hésite ainsi

¹²³⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 56.

entre les catégories peirciennes de l'*indice* (les phénomènes photographiés semblent s'auto-engendrer, par réaction physico-chimique, sur la plaque sensible des commencements de la photographie) et de l'*icône* (l'invention de la photographie est aussi l'aboutissement d'une filière optique relevant de l'histoire des images projectives), entre *empreinte* qui atteste de la présence de l'imprégnant photographié et *analogie* qui autorise le règne de l'intervalle dans la ressemblance. Trace d'un fragment temporel saisi par l'objectif photographique, image immobile du mouvement, l'image photographique instaure ainsi une *relation indicielle* avec le temps comme durée et établit une appréhension du temps purement physique pour le spectateur qui *reçoit* la photographie. Cette saisie d'un temps irrémédiable et inéluctable fait de la photographie une expérience ontologique de la mort qui s'insinue dans la *trace* photographiée. L'image photographique instaure également une *relation iconique* avec l'objet photographié, par le détachement du réel qu'elle autorise, dans une expérience extatique du temps. La photographie permet alors d'accéder à un espace atemporel, quasi autonome, de l'ordre de la résurrection vivifiante, dans un mouvement qui ouvre le temps à son épiphanie et place le spectateur hors du pouvoir corrosif du temps – et de l'histoire. Le mouvement enclenché par l'ordre chronologique mais surtout *réflexif* du montage cinématographique engage une dimension *temporelle* ou *aspectuelle* du cinéma, qui procède de la complexité vivante du Temps, qui ne se réduit pas à une succession d'instant immobiles, comme le rappelle Bergson, et qui trouve un refuge critique dans un cinéma qui se définit comme historien.

Comme le précise Jean-Pierre Montier dans un texte sur « La photographie "... dans le Temps"¹²³⁶ », c'est à partir de cette dichotomie entre le régime indiciel et le régime iconique de l'image photographique que Barthes analyse sa rencontre subjective avec l'album photographique dans *La Chambre claire*. Le document photographique, empreinte indicielle, impose au spectateur une appréhension funèbre d'un temps révolu et arrêté. L'épreuve photographique, dont la nature lumineuse autorise également une fonction iconique et une *action* autonome, permet une sortie du temps vers la puissance de révélation de la vie par l'image, sous la forme d'une épiphanie. La photographie de la mère de Barthes, prise alors qu'elle était enfant, dans le Jardin d'Hiver de Chennevières en 1898, trace d'un temps *historique* pour le fils qui observe un fragment de vie qui a précédé la sienne, accorde à ce dernier, dans un même mouvement, un transport extatique hors du temps et la *reconnaissance* de la mère dans un « un milieu charnel, une peau [qu'il] partage avec celui

¹²³⁶ Jean-Pierre Montier « La photographie "... dans le Temps". De Proust à Barthes et réciproquement », dans Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114.

ou celle qui a été photographié. » Cette puissance de révélation relève du paradoxe aporétique de la nature lumineuse de la photographie, à la fois lumière « scotophore¹²³⁷ », qui brûle et aveugle le négatif, et expérience épiphanique, illumination mystérieuse – la lumière poursuit son action en révélant l'image qui s'est évadée de l'épreuve photographique. Nous empruntons cette image à Jean-Christophe Bailly. Dans *L'Instant et son ombre*, que Bailly dédie aux calotypes d'Henri Fox Talbot, inventeur du procédé du négatif en 1841, c'est le « régime de ressemblance autonome » qui l'emporte :

Ce qui apparaît sur le papier, ce n'est pas la réalité telle quelle, ce n'est pas l'objet lui-même, ni son double, c'est son ombre, son spectre, son empreinte lumineuse : image qui ne pourrait évidemment pas exister sans l'objet de départ, mais qui s'évade de lui en le représentant, en le révélant. Or ce que font apparaître les photogrammes, avec cette révélation du réel, c'est le régime de ressemblance autonome qui sera celui du photographique en général : l'image latente, en se manifestant, conserve le mystère de sa venue. Présente et fixe, plus fixe sans doute qu'aucune autre image, l'image photographique est en même temps (dans son temps à elle, sans le temps qu'elle a capté et qu'elle suspend devant nous dans le temps), sans fin comme en partance vers sa source : tel l'écho perdu qu'elle intègre.

La méthode par contact est une phase transitoire pour laquelle la notion d'empreinte s'applique directement : l'objet touche la feuille, la feuille se souvient de l'objet. Alors que ce que réalise le crayon de la nature, c'est une action à distance, dans laquelle le contact entre surfaces ne joue aucun rôle. Même si Talbot emploie par analogie avec la main humaine, l'expression « main de la nature », aucune main ne tient le crayon, et il n'y a évidemment pas non plus de crayon – rien que le flux photonique : le mystère d'une impression ou d'une imprégnation sans contact, tel est le miracle photographique. La lumière est installée dans le temps comme une pure immanence, elle est une action infinie sans objet, une dépense continue, une variabilité perpétuelle : le photographique, c'est ce qui vient poser un témoin dans cette immanence, ce qui vient recueillir la trace de cette action infinie¹²³⁸.

Cette superbe évocation de « la dépense continue¹²³⁹ » de la lumière captée par la photographie, selon une technique de l'*inscription*, permet d'envisager la continuité entre la photographie analogique et son format numérique contemporain. La conquête d'une *révélation* dans les images issues des techniques de reproduction par contact se poursuit par-delà leur *imprégnation* méthodique du phénomène photographié sur la surface sensible de la pellicule. Elle s'étire dans la recherche permanente d'un *réel perdu* et de sa manifestation qui dépasse la perception sensible et l'empreinte photochimique des premières épreuves photographiques. Elle s'exerce également dans la technique numérique. La photographie du

¹²³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 192.

¹²³⁸ Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008, p. 44-45.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 45.

Jardin d'Hiver, qui ouvre le deuxième volet théorique de *La Chambre claire*, est alors une image-limite, « ombre », « spectre », « empreinte lumineuse », « action infinie sans objet¹²⁴⁰ », où coïncident les fonctions d'icône et d'empreinte de la photographie, la première l'emportant sur la deuxième dans le lien renoué entre le fils et la mère par le biais d'une inscription « sans contact¹²⁴¹ », idéal originel et idéale de la photographie, selon Bailly. Par cette double tension, la photographie du Jardin d'Hiver autorise une expérience métaphysique qui est aussi épreuve de la folie et du vertige de la sortie de soi dans le texte de Barthes.

Lorsque Godard conclut le récit sur le château d'Hamlet par une définition du « principe du cinéma », « aller vers la lumière et la diriger vers notre nuit », il fait du montage cinématographique le *medium* d'une exploration pendulaire et oscillatoire entre ces deux pouvoirs de l'image photographique, dans une expérience de la géométrisation de la pensée, loin de la formule algébrique qui chiffre nos perceptions, et dans la filiation de la captation de la durée et du mouvement, immanente à la photographie, quelle que soit la technique utilisée. Le cinéma historique de Godard repose ainsi nécessairement sur le redéploiement des puissances de l'image-temps analysée par Deleuze et sur leur conversion numérique qui exhausse la puissance virtualisante de la photographie-épiphane. Par parenthèse, lorsque nous utilisons le terme « virtualisant », il ne s'agit pas de réduire l'image numérique à l'image de synthèse et à la question de la réalité virtuelle, réduction qui serait même un contre-sens. Le procès virtualisant que nous évoquons, proche de la valeur modale de certains emplois du subjonctif dans les langues romanes, s'éprouvait dans les images analogiques et s'éprouve plus puissamment encore par la technique numérique qui a renoncé à la méthode de l'inscription pour celle du codage informatique. Les techniques numériques s'émancipent du pouvoir *objectivant* de l'analogie par la représentation « discrète » de l'objet filmé numériquement. Le cinéma numérique s'inscrit dans une continuité esthétique et conceptuelle – quoi qu'en dise parfois Godard lui-même – éprouvée dans le travail vidéographique élaboré dans les *Histoire(s) du cinéma* et l'usage du champ-contrechamp, du faux raccord ou de la métaphore, comme puissance épiphane.

Le montage historiographique *imagine* et *image* la relation complexe qui s'établit entre les perceptions, la pensée et les artefacts du réel. *L'incroyance*, qu'opère la coupe et le collage, autorise un nouveau régime du *croire* dans notre relation au monde. Cette nouvelle créance repose sur l'appréhension du réel par l'art de la métaphore, corollaire stylistique naturel de l'évasion de la lumière évoquée par Bailly et du temps propre à l'acte et au

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁴¹ *Ibid.*

spectacle photographiques. Godard procède ainsi à la manière du *Discours de la méthode* et ensevelit tous les faux champs-contrechamps pour permettre au spectateur de recouvrer une croyance en la caméra et une réassurance dans le montage, comme double puissance de disjonction/dissolution et d'actualisation/résurrection du *réel disparu*. Ne plus croire pour désapprendre à ne pas croire. Tel est l'enjeu de *Je vous salue Marie* que nous avons analysé dans la seconde partie. Godard introduit ainsi la faculté de l'ironie dans le « vrai » champ-contrechamp, celui qui exhause la puissance du montage des hétérogènes. L'ironie, cette condition de la métaphore vive, avant qu'elle n'engage une ascension surnaturaliste, comme le précise Baudelaire¹²⁴², est la force négative qui se dégage du contraste de deux plans dans le montage systolique et diastolique de Godard, par-delà la nature composite du plan arrêté qui retrouve l'ambivalence ontologique de la photographie éprouvée par Barthes. L'ironie lève l'adhésion à l'image, rend sa fonction indicielle impuissante, met en suspens le régime de créance du spectateur, selon une éthique du regard, avant que ne s'opère un mouvement d'élévation du sens.

2. *Images contrariées* – Le montage de Godard travaille ainsi les relations qui s'établissent entre des *plans contraires*, des *images contrariées*, qui ne sont pas des *plans similaires* ou *complémentaires*, des plans pris dans une relation d'*implication* de l'un par l'autre, mais ne doivent pas non plus être confondus avec des *plans contradictoires*. Nous remployons ici la terminologie de Greimas¹²⁴³, pour distinguer plusieurs relations de sens. La relation de *contradiction* ou de *négation* d'un terme A et d'un terme non-A est une relation *contradictoire* qui repose sur l'impossibilité de la coprésence des deux termes et sur une opération dynamique de *négation*. La *relation de contrariété* de deux termes opposés mais qui peuvent être présents de manière concomitante repose sur une « opposition » entre deux termes qui constituent l'axe sémantique. Ces derniers sont pris dans *une relation de présupposition réciproque*, le terme contradictoire de l'un *impliquant* le contraire du terme opposé. Enfin, la relation d'*implication* ou d'*assertion* d'un terme primitif et du terme présupposé qu'il génère peut être également dite *relation de complémentarité* qui s'effectue entre chaque terme de l'axe sémantique et leur terme présupposé ou asserté. La relecture

¹²⁴² Il s'agit de l'une des *Fusées* de Charles Baudelaire : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps » (dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 658).

¹²⁴³ Comme le précise Jean-Marie Floch, « la sémiotique exploite un acquis essentiel de la linguistique structurale, qui fut de reconnaître l'existence de deux types de relations d'opposition en jeu dans les langages : la relation privative et la relation qualitative, autrement dit la contradiction et la contrariété » (Jean-Marie Floch, « Introduction. Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 111). Ainsi Anne Hénault interprète la rationalité de la sémiotique comme « non logique, mais géométrique et topologique. » (*Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} éd. 1992, 2012, p. 269).

greimasienne de la distinction faite par Aristote entre les contraires et les contradictoires permet de déployer des sous-catégories et des relations complexes à partir de la conception binaire qui a gouverné la tradition linguistique jusqu'à Saussure et Jakobson. Les relations inter-catégorielles établies par Greimas dans sa proposition d'établir un carré sémiotique produisent ainsi de nouveaux termes catégoriels ou méta-termes (notamment les termes complexes résultant de l'établissement d'une relation entre termes contraires) au niveau des structures profondes du parcours génératif de la signification.

Dans son exposé, Godard affirme que deux plans s'affrontent dans un « vrai » montage selon une relation de *contrariété*, une relation de conjonction/disjonction, de *semblant* de contradiction, qui permet au champ-contrechamp de produire un parcours de signification plurielle : la « forme pense ». La *contrariété* des images, qui ne repose pas sur l'exclusion réciproque de *termes* – ou *catégories sémantiques* – opposés, est la condition pour le spectateur de s'émanciper du pouvoir autoritaire de la *similitude* (de la *complémentarité sémantique*) et de la *contradiction* (forme d'assertion de la négation), deux modalités de relation qui sont utilisées et exposées dans la rhétorique sensationnelle du spectacle médiatique. Godard énonce ainsi une forme *intolérable* du montage qui s'éprouverait dans l'esthétique de la répétition, de la similitude et de la tautologie, qui produit un montage acritique, pure vanité de reproduction illusionniste du réel. Les exemples de champs-contrechamps exposés dans sa leçon impliquent également le rejet d'une esthétique de la seule *contradiction* de deux images, montage idéologique ne reposant pas sur une visée éthique de l'image juste, mais sur un raccourci de la puissance de *contrariété*, devenue contradiction et simple rapport d'exclusion.

Ainsi le champ-contrechamp polémique de Godard (« Juif » / « Musulman ») qu'il présente dans son exposé à Sarajevo n'est pas à lire comme l'impossible réconciliation de deux identités qui se définiraient dans une contradiction réciproque et le seul conflit armé : le terme « Musulman » n'est pas la contradiction du terme « Juif ». Dans ce champ contrechamp porté à l'écran dans *Notre Musique*, la première image, photographie d'un déporté décharné prise par Éric Schwab à Buchenwald en avril 1945, rencontre la seconde, détail d'une photographie prise au camp de Bergen-Belsen par le capitaine Edward Malindine de l'armée britannique, reproduite en première page du *Monde illustré* du 5 mai 1945, montrant un détenu de Bergen-Belsen, épuisé, dans une posture similaire à celle d'un cadavre. La réunion de ces deux plans place le terme « Musulman » et le terme « Juif » dans une signification commune, le premier incarnant l'*à-venir* du second, si l'on suit la logique innommable de la violence concentrationnaire. C'est ce que rappelle la leçon lexicale de

Godard, dans un entretien accordé aux *Inrockuptibles*. Le cinéaste répond à la demande qui lui est faite de donner « un exemple de "vrai" champ-contrechamp dans *Notre Musique* » :

Il y en a un qu'on critiquera peut-être comme on a critiqué Sivan. Quand je mets une photo de Juif déporté où j'écris "*Juif*", et deux images après, je mets une photo de cadavre déambulant avec des grillages et j'écris "*Musulman*". Des gens m'ont dit : "Mais c'est dégueulasse, parce que l'histoire des Palestiniens, c'est pas l'Holocauste des Juifs." Mais si j'écris "musulman", c'est parce qu'à Auschwitz, les Juifs étaient appelés les "musulmans"¹²⁴⁴.

En effet, plusieurs témoignages des camps de concentration convoquent le terme allemand *Muselman* utilisé pour désigner les détenus les plus affaiblis. Dans les pages de *Si c'est un homme*, Primo Levi témoigne de cette dénomination en note de bas de page : « Muselman : c'est ainsi que les anciens du camp surnommaient, j'ignore pourquoi, les faibles, les inadaptés, ceux qui étaient voués à la sélection¹²⁴⁵. » La photographie du déporté au corps émacié, sur-titrée « Juif » à l'écran, *implique* le destin inéluctable dont témoigne ce qui semble être la dépouille de l'autre déporté (en réalité un corps épuisé), dont l'image est légendée par le terme « Musulman ». L'être pour-la-mort qu'est la « non-personne » confrontée à la violence concentrationnaire et génocidaire *implique* le *présupposé* (et la *prévision* tragique) de sa non-vie. Godard récuse ainsi la fausse équivalence d'un montage qui rapprocherait deux figures contradictoires et présente la rencontre significative de deux termes faussement opposés par un mésusage de la langue et dont la complémentarité de sens permet une dénonciation du génocide des Juifs d'Europe.

Les deux photographies d'actualité aux directions opposées, celle des Israéliens et des Palestiniens en 1948, qui succèdent à ce champ-contrechamp, sont tirées, comme nous l'avons précisé, de l'ouvrage d'Élias Sanbar, qui interroge, dans une perspective anthropologique, historique, politique et esthétique, « l'image des Palestiniens » et analyse comment la photographie peut fabriquer de l'invisibilité. Les Palestiniens sont ainsi expulsés du champ ou du cadre photographique après 1948, retrouvant l'invisibilité qui les caractérisaient des années 1840 aux années 1880. L'insertion des deux photographies commentées par Sanbar et leur commentaire dans la suite de l'exposé de Godard ré-ouvre la possibilité d'une polémique sur le choc éthique et le raccourci politique du champ-contrechamp israélo-arabe. Il interroge surtout, dans la filiation du livre d'Élias Sanbar, l'expérience commune de l'exode des Juifs et des Palestiniens et la question de la

¹²⁴⁴ « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Kaganski, *op. cit.*

¹²⁴⁵ Primo Levi, *Si c'est un homme* (1958), trad. par M. Schroffeneger, Paris, Julliard, 1987, p. 135, Note 1.

visibilité/invisibilité des Palestiniens auquel *Notre Musique* offre une proposition de réponse dans le dialogue de Mahmoud Darwich et Judith Lerner, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Ainsi, le spectateur contemporain éprouve constamment le risque d'être soumis à un processus d'interprétation condamné aux seules relations d'identité, qui le place sous le charme funeste de la redondance et de la ressemblance, celles même qui fondaient l'épistémè de la Renaissance, incarnée par le « héros du Même¹²⁴⁶ », Don Quichotte, dans les *mots et les choses* de Michel Foucault, avant que l'âge classique ne permette la construction d'une connaissance du monde, par l'instauration d'une « perception évidente et distincte¹²⁴⁷ » opérée par la Raison qui divise le mot et la chose. Par ailleurs, la seule relation de contradiction nous enferme dans une pensée immobile, qu'elle soit assertive ou négative. Godard explore ainsi dans ces métrages tardifs le pouvoir *dissensuel* et *inchoatif* du montage, en explorant des relations de contrariété significatives. Les similitudes que génèrent la relation de deux plans font écho à la folie quichottesque, mais surmontée par le poète de la culture occidentale moderne que Foucault présente comme en quête des « parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées¹²⁴⁸ » sous les apparentes dissimilitudes, par-delà la passion du même de la Renaissance et le savoir disjonctif de l'épistémè classique. Godard qui se présente à la fin de cette séquence de dos puis de face, dans un contre-jour artificiel qui plonge ses traits dans l'obscurité, évoque ainsi la puissance complexe et stratifiée du négatif dans le positif.

Cette leçon est en attente d'une rencontre avec le spectateur : les étudiants n'écoutent plus l'exposé de Godard. Le récit du château d'Elseneur est conduit par une voix étouffée par les rires et les discussions des spectateurs. Modérons ce dénouement *a priori* pessimiste, qui insinuerait la nécessité d'éduquer un spectateur privé de raison critique, alors même que le cinéma de Godard évite une pédagogie directive des images pour nous placer dans l'intelligence et la liberté de leur réception. Le spectateur du XX^e siècle s'éloigne d'une réception reposant sur le recueillement imposé par les arts anciens et leur valeur auratique et s'ouvre à la possibilité de l'action politique par le cinéma – et les arts ou médias qui s'y apparentent – dans une « réception par la distraction¹²⁴⁹ » qu'impose le cinéma dès son invention, transformant notre perception. La réaction de distraction des auditeurs/spectateurs de l'exposé Godard, qui continuent cependant à la fin de la séquence d'observer les

¹²⁴⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁴⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art [dernière version]*, *op. cit.*, p. 313.

photogrammes, désormais fixés sur un pan de mur, conforte l'image benjaminienne d'une *attention* qui repose sur la *distraction* ou plutôt la *dispersion* (« *Zerstreuung* ») du spectateur¹²⁵⁰, entre divertissement qui le détourne du réel caché et multi-attention d'une « présence d'esprit intensifiée¹²⁵¹ » qui s'accoutume à des techniques qui peuvent servir son émancipation. Par ailleurs, la présence des étudiants dans cette scène rappelle le caractère participatif de la réception des images audiovisuelles dans l'échange et les relations qu'elle entraîne.

1.3 LE « CINÉMA » EN RÉSISTANCE CONTRE LES MÉDIAS DE LA MODERNITÉ OU LES NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'IMAGE-EN-MOUVEMENT

Godard propose ainsi une éthique du champ-contrechamp reposant sur la fécondité réflexive de relations de contrariétés sous-jacentes et révélées par l'art du montage des images. La puissance du « vrai » champ-contrechamp permet au créateur et au spectateur herméneute de s'émanciper du flux d'images tyranniques, assertives ou dénégatives, diffusées par les maisons de production cinématographiques et par le canal télévisuel. Godard se présente en effet comme un historien critique des images, dénonçant le *spectaculaire* qui domine une société qui a abandonné dans ses marges une réelle pratique de l'image comme lieu d'exploration d'un imaginaire intime et comme force de questionnement des modalités d'apparaître du monde. Le « cinéma » devient ainsi un terme qui désigne davantage un premier régime de l'image en mouvement, un art en puissance, qui

¹²⁵⁰ Nous nous appuyons sur l'analyse de Jacques Boulet dans un article sur les problèmes de traduction du terme de « distraction », auquel il privilégie les termes de « diversion » ou de « dispersion » pour désigner la modalité de réception commune au cinéma et à l'architecture (« l'art de bâtir (*Baukunst*) », comme le traduit Boulet) que Benjamin théorise à la fin du chapitre 15 de *L'Œuvre d'art* (*Ibid.*). Voici l'analyse que le traducteur propose : « Diversion ou dispersion conviendraient mieux pour *Zerstreuung*, si Benjamin ne glissait lui-même du sens de distraction comme divertissement (ou délassément) en citant Georges Duhamel, aux sens de séparation de, détournement de, d'inadvertance, tous sens proches de dis-trahere, tirer en tous sens. Dis-trait et dis-traction marqueraient mieux au cours du texte le glissement de sens, tout en maintenant l'intégrité de l'expression "réception dans la distraction" (*Rezeption in der Zerstreuung*) et non pas "réception distraite". Car il y a bien une réception qui n'est pas distraite, tactile principalement, qui s'effectue *dans* la distraction. [...] La réception d'une œuvre d'art dans l'état de distraction (*in der Zerstreuung*), d'inattention, n'est donc pas "distraite" comme le disent les traductions, mais exige au contraire "dans la distraction", une "présence d'esprit intensifiée", comme le révèle au mieux « l'effet de choc du film » provoqué par la disparition successive des images. "C'est de là que vient l'effet de choc du film, qui comme tout effet de choc sera capté (*aufgefangen*) par une présence d'esprit intensifiée (*geistergerte Geistesgegenwart*). De par sa structure technique, le film a libéré l'effet de choc physique de l'emballage moral dans lequel le dadaïsme le tenait encore empaqueté » (Jacques Boulet, « L'architecture comme "distraction" », *Appareil*, 30 mai 2011, [En ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/1256#quotation>, * consulté le 2 février 2018).

¹²⁵¹ Traduction du syntagme allemand, « *geistergerte Geistesgegenwart* », par Jacques Boulet (*Ibid.*). La traduction de Maurice Gandillac, revue par Rainer Rolchitz, propose « attention renforcée » (Walter Benjamin, *L'œuvre d'art [dernière version]*, *op. cit.*, p. 309).

hante les formes et pratiques de l'image mouvante des temps présents. Ces nouvelles pratiques englobent aussi bien un cinéma d'expérience, marginal, que produit Godard et qui tend vers des procédés analogues à ceux de l'art vidéo, que le vaste territoire des images mouvantes assujetties aux nouvelles conditions de production intronisées par la télévision et ses succédanées. Au travers d'une redéfinition pratique du cinéma, Godard poursuit une dénonciation de la crise actuelle de l'image, qui passe par la mise en accusation du cinéma présenté à la fois comme victime et responsable de sa dérégulation et par un discours offensif à l'égard des nouvelles techniques de l'information et de la communication. Dès le milieu des années 1970, dans la suite et la poursuite modifiée de son cinéma militant, Godard, dans la construction d'une critique radicale de l'information, prend en effet la mesure d'un monde audiovisuel dans lequel la vie de l'image est altérée par l'émergence de la télévision qui aurait corrodé toutes les formes de l'art visuel. Le statut de l'image, sa fragilité et son éventuelle disparition, deviennent le centre de l'enquête godardienne et infléchissent la logique politique du cinéma militant vers une politique des images et une préséance d'une nouvelle ère où *le visuel l'emporte sur l'image*. L'exposé de Godard à Sarajevo peut être ainsi lu comme la dénonciation d'un cinéma capté par les images factices de l'ère du « visuel¹²⁵² », pour reprendre la formule de Serge Daney ou de Régis Debray, dans *Vie et mort de l'image*, dont le texte se conclut sur la condamnation de « l'ontologie fantasmagorique, de l'ordre du désir inconscient » qu'incarne « l'équation de l'ère visuelle : le Visible = le Réel = le Vrai¹²⁵³ ». Ce nouvel âge des images et de leurs moyens de transmission coupe le spectateur de l'expérience des phénomènes et de l'aller-retour de la pensée dans l'image. Le spectateur, guidé par le téléobjectif des nouvelles techniques médiatiques, est entraîné dans une individuation machinique. Godard retrouve dans ses discours des années 1980 et 1990 les accents du situationnisme, remettant en cause le *spectaculaire diffus du libéralisme*, tout en élevant ces questionnements à une théorie de l'image et de nouvelles pratiques filmiques du temps présent.

¹²⁵² Serge Daney définit le visuel comme l'exhibition d'une image privée de mouvement, sans recul critique et sans rencontre avec l'altérité : « Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, [...] ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité. [...] L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*. [...] Qu'il y ait aussi *de l'autre* (petit ou grand, ça dépend mais peu importe), c'est donc ça, l'image de cinéma. Et qu'il n'y ait que *de l'un* (ni grand ni petit, mais très vite « gros », enflé, plein de lui-même), c'est le visuel de télévision » (« Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran », dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1997, p. 163-164).

¹²⁵³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 499.

1.3.1 Le cinéma et « l'ère du visuel » (Serge Daney) : la crise de l'image ou le cinéma occupé par la télévision

Dans l'article « Images et croyances », Serge Tisseron analyse l'imaginaire façonné par les images médiatiques, qu'il s'agisse d'images matérielles ou d'images verbales, en faisant retour sur l'« affaire Debray¹²⁵⁴ », Tisseron rappelle la croyance qu'engage la représentation d'une image vue et « l'implacable terrorisme des choses vues¹²⁵⁵. » Le terrorisme de l'image repose sur le redoublement du *texte* qu'elle vient illustrer, dans un mouvement d'assertion qui obstrue la pensée de celui qui la reçoit collectivement et individuellement :

L'important est de comprendre que tout image se donne pour être la vérité même. Et c'est pourquoi toute pensée qui veut échapper au risque de l'idéologie doit veiller à se donner des images opaques, floues ou contradictoires. Non pas pour dire que la vérité n'existe pas, mais pour signifier qu'elle reste toujours à découvrir et qu'aucune image ne peut la saisir. L'image – photographique, picturale, cinématographique ou seulement racontée – devient dangereuse lorsqu'elle redouble exactement le discours qui l'accompagne. Elle devient totalitaire lorsque le discours qu'elle redouble est exclusif de tout autre. Elle empêche alors le dynamisme de la pensée en cristallisant un fantasme d'achèvement. Le risque est d'y croire non plus comme à une image – dans un va-et-vient permanent entre l'adhésion et la critique, la perception du reflet et l'illusion du réel – mais d'y croire « pour de vrai ». Tout se passe comme si la pensée se coinçait dans l'image.

[...] L'être n'est pas dans son image, mais il palpète dans ses interstices. Toute image qui vise l'incarnation de l'idée – ou, si on préfère, son illustration exemplaire – est minée par la menace totalitaire. L'image conflictuelle, ambiguë, voilée – comme on le dit d'une roue qui ne tourne pas rond – est au contraire porteuse d'une aspiration à penser et à être. L'adéquation de l'être à son image relève toujours d'une pensée qui, en prétendant savoir, alimente l'idéologie, y compris dans le prurit qu'elle engage chez les partisans de l'idéologie opposée. Au contraire, le jeu des contradictions des images entre elles ouvre un état où l'identité nous manque et l'espace d'une pensée possible.

Au contraire, ce sont les failles dans l'image qui permettent que s'établisse le va-et-vient de la pensée qui déjoue les pièges de ses pouvoirs d'enveloppement et d'hypnose. [...] L'image qui soutient la croyance est homogène et sans faille ; l'image qui la questionne est ambiguë, ouverte et contradictoire. Bref, elle est justement ce à quoi le langage logique répugne¹²⁵⁶.

¹²⁵⁴ La publication, dans *Le Monde* daté du jeudi 13 mai 1999 de la « Lettre d'un voyageur au président de la République » par Régis Debray, de retour de Yougoslavie et de Macédoine, a déclenché une série de polémiques. Le philosophe s'est vu accusé de philoserbie et d'aveuglement quant à la véritable nature du régime de Milosevic.

¹²⁵⁵ Serge Tisseron, « Images et croyances », *Les cahiers de médiologie*, n° 8, 1999/2, p. 43.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 43-44.

Plaidant pour une image « conflictuelle, ambiguë, voilée¹²⁵⁷ », Tisseron rappelle la nature de la relation critique à l'image qui repose sur un va-et-vient, un mouvement d'incroyance, qui laisse s'épanouir « les failles dans l'image¹²⁵⁸. » « Le jeu des contradictions entre les images¹²⁵⁹ » permet de s'extraire de l'*hypnose* dans laquelle nous place l'*image homogène*. Le désir de saturation narcissique qui appuie cette croyance en un monde sans manque ni faille, qui vient réassurer l'identité du Sujet, est un leurre de la pensée, reposant sur un fantasme d'unité. L'image totalitaire doit s'extraire de la redondance idéologique pour autoriser le mouvement de la pensée de celui qui la reçoit individuellement et collectivement, au risque d'affronter ses propres fêlures ou de délier ses liens avec les membres de la communauté qui partage ces mêmes images. Serge Tisseron engage ainsi à une esthétique dissensuelle et à une pensée critique l'image médiatique d'information qui met en partage une vision de l'événement dans le monde.

Dans cette même pensée de la contrariété nécessaire des images et de leur montage, Godard condamne sous la terminologie « télévision » les images dont le processus de signification est interdit par l'usage du champ-contrechamp classique et par la fonction d'ancrage acritique et redondante du texte qui les légende dans leur régime médiatique, notamment audiovisuel et télévisuel. La conversion des médias d'information et de communication à la loi du texte – loi qui immobilise le sens de l'image – interdit le procès virtuel des référents plastiques de l'image, en arrête la variation suggestive et interdit la génération des *méta-termes* dans le modèle relationnel que Greimas établit sous la forme d'un carré sémiotique. Les images que nous produisons peuvent pourtant contenir en elles-mêmes les conditions d'un procès critique du sens opéré par la relation des *contraires*. Le champ-contrechamp prôné par Godard doit procéder d'une complexité structurale du sens, reposer sur des *relations*, en opposition avec une certaine univocité du texte. Le cinéaste présente un projet d'art cinématographique où le montage lutte contre un monde dominé par le pouvoir du texte sur l'image. Le texte, qui légende et soumet l'image, produit une mise en parenthèse du *réel* de l'image et interdit les intersections significatives de plans qui jouent de relations complexes d'opposition. Les images de médiation et de communication, et notamment la technique figée du champ-contrechamp, modifie le rapport optique au monde en produisant de l'obscurité par la réassurance tautologique et inféconde du *visuel* par le *textuel*, sans que le réel capté par les images ne soit soumis à un processus de déconstruction/reconstruction, qui est un parcours de la vision.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

Par ailleurs, l'histoire elle-même – ses bouleversements techniques, idéologiques et médiatiques – est dénoncée par Godard pour avoir mis en péril la puissance de mouvement de l'image cinématographique au cœur du XXe siècle et avoir ainsi octroyé au cinéma une dimension historique, au sens d'un art et d'une technique inscrits dans l'histoire des formes visuelles, en proie aux mutations de l'histoire d'un art – sa naissance, sa vie et éventuellement sa mort. Le cinéma, à la fois martyr et bourreau, est entré dans *un processus de transformations et de modifications* que Godard relate avec le lexique de la trahison, l'image de la chute et l'exposé des conditions de sa renaissance. Les commencements, le passé du cinématographe, sont symbolisés par le « cinématographe », dont Godard étend la portée – et la *pureté* – au cinéma de la première moitié du XXe siècle, celui qui a précédé la pratique cinématographique de l'après-guerre et sa dérive irrésistible vers une *logistique comptable* des images-en-mouvement. Le présent du « cinéma » est ainsi celui d'un art devenu institution industrielle, économique et culturelle, *collaborant* avec les images médiatiques et dégradées, désignées par le mot « télévision ». Enfin, Godard explore l'avenir du cinéma dans sa propre expérience cinématographique, depuis les années 1990, qui repose sur une pratique presque expérimentale du montage, qui ébranle les frontières du cinéma pour produire des « exercices » communiquant l'incommunicable ou l'*incommuniqué*, selon des modalités multi-médiatiques et donc offensives – *sur* et *sous* la communication, sous-titre de la série télévisuelle *Six fois deux*. Michael Witt dans un important ouvrage sur Godard historien, consacre son avant-dernier chapitre aux relations du cinéaste et de la télévision et rappelle comment Godard entre en lutte contre les formes d'images médiatiques que la télévision incarne, tout en continuant d'expérimenter une esthétique filmique et ses possibilités :

Against the backdrop of the flood of reproductions in circulation on television in the mass media, and on the internet, Godard set himself the task long ago, in his capacity as a poet, of tirelessly exploring the possibility of genuine communication¹²⁶⁰.

En-deçà de cette pratique renouvelée du cinéma, Godard soutient inlassablement la thèse d'une crise de l'image mouvante. Le cinéma a fauté, nous l'avons dit, en ne filmant pas l'histoire de la Disparition, en ne produisant pas une trace des « camps » ; il a ainsi rompu avec son exigence de démonstration et de *plus-de-Voir*, propriétés qui lui sont intrinsèques,

¹²⁶⁰ Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema historian, op. cit.*, [Livre numérique], emplacement 4128 (« Dans le contexte du flot de reproductions en circulation à la télévision, dans les mass médias et sur internet, Godard s'est assigné à lui-même depuis longtemps, en sa qualité de poète, la tâche d'explorer inlassablement la possibilité d'une communication authentique. » Nous traduisons.)

celle de l'*inconscient optique* qu'analyse Walter Benjamin, ou celle du *réalisme ontologique* que définit André Bazin : « Le cinéma a moins regardé le monde qu'il n'a regardé le monde qui le regardait¹²⁶¹. » Le cinéma a renoncé à sa mission d'exploration du monde et d'action engagée dans l'histoire au présent. Il a également cédé à sa propre virtualité de séduction, sa puissance *quantitative* de *capitalisation* des regards fascinés des spectateurs de la nouvelle ère d'une image en crise ou du *tout-venant* de l'image. Godard n'a ainsi de cesse d'évaluer les images actuelles selon les fausses valeurs qu'elles véhiculent : fausse authenticité, fausse valeur culturelle, qui relèvent à ses yeux d'une moins-value éthique.

Dans le discours de Francfort et les propos qui l'entourent, Godard constate ainsi l'*impouvoir* du cinéma, « cette difficulté à être », que souligne également Gilles Deleuze en se référant aux déclarations d'Antonin Artaud qui « croit au cinéma tant qu'il estime que le cinéma est apte essentiellement à révéler cette impuissance à penser au cœur de la pensée¹²⁶². » Les *effets esthétiques et critiques de ce constat d'impouvoir* sont donc à prendre en compte dans la poursuite de l'expérience cinématographique en cours et à venir : le cinéma de Godard éprouve sa salvation dans sa puissance de questionnement, comme exercice de la pensée en lutte avec sa propre actualisation, dans une enquête nécessairement labile. Cette impuissance du cinéma prend ainsi la forme d'une pratique renouvelée des images filmiques, mais également d'un constat d'une crise ou d'une disparition de l'image, qui pose les fondements du travail critique de l'image que propose le cinéma de Godard. Deux aspects du drame visuel du XXe siècle sont soulignés par Godard. Tout d'abord, l'après-guerre intronise un nouveau *régime esthétique et technique* des images-en-mouvement, celui du règne de l'information et de la puissance d'*incommunication* des médias, dont le mot « télévision » est métonymique, et qui poursuivent leur expansion usurpatrice sous les formes actuelles de l'outil numérique. Le « cinéma » est ainsi occupé de l'intérieur même du territoire des formes audio-visuelles qui l'ont affaibli dans sa vocation critique et politique. Par ailleurs, le choc produit par la première image cinématographique, celle des cinquante premières années de son histoire, qui relevait d'un art qui s'exerçait à la pensée, s'est déplacé dans la seule violence du représenté. L'« arbitraire sanguinolent¹²⁶³ » que constate Deleuze dans la médiocrité de la production cinématographique, contemporaine de ses écrits sur le cinéma, inscrit les images mouvantes dans une filiation guerrière et sanguinaire et introduit une autre généalogie du cinéma, celle de son pouvoir de contrôle et d'oppression qui en font une arme au sens militaire.

¹²⁶¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹²⁶² Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 216.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 213.

La théorisation godardienne des images en mouvement selon une perspective historiciste commence à poser ses fondements avec les conférences de Montréal et trouve toute sa force dans les *Histoire(s) du cinéma* et les discours médiatiques qui les accompagnent. En effet le drame visuel n'est pas séparé d'une dimension historique : le second conflit mondial partage ainsi le siècle sur différents plans, politique, historique, éthique, esthétique, et introduit une réflexion sur l'histoire des médias et leur mutation. A la mesure d'un siècle fendu en deux, le conflit du cinéma et des nouveaux territoires de l'image-mouvement est présenté sous la forme d'un antagonisme radical entre le cinéma et la *télévision*, terme presque générique dans l'usage qu'en fait Godard – la *télévision* englobe le téléviseur comme l'ordinateur, et donc toutes les techniques de projection qui ne reposent pas sur un flux de lumière et dont le processus (esthétique, éthique, économique, politique) diffère radicalement de l'image cinématographique de la première moitié du XX^{ème} siècle. Godard ne dissocie donc pas la recherche esthétique d'une nouvelle forme des images mouvantes de l'analyse critique de la « télévision ». Cette remarque vaut pour les discours du cinéaste, comme pour ses longs et courts métrages qui placent ce média au centre de leur dispositif visuel ou qui sont destinés à une diffusion télévisuelle¹²⁶⁴. La télévision y est présentée comme l'une des premières formes audiovisuelles d'une technique et d'un milieu médiatiques qui n'auraient eu de cesse de trahir le devenir du cinéma, qui en auraient épuisé la puissance auratique, qui l'auraient diminué – par la taille de l'écran comme par les différents degrés de puissance de vision. Godard a souvent défini le cinéma comme un art de la projection, par opposition à la télévision qui serait un art du rejet ou un art de la « *réjection* »¹²⁶⁵, terme qu'il utilise dans un entretien en anglais et qui lui permet de préciser

¹²⁶⁴ Cf. Courts ou moyens métrages qui interrogent la télévision : *Ici et ailleurs* (co-réalisé par Anne-Marie Miéville, 1974) ; *Numéro deux* (1975) ; *Changer d'image* (1982) ; *Soft and Hard. Soft Talk On a Hard Subject Between two Friends* (co-réalisé par Anne-Marie Miéville, 1985) ; *Pour Thomas Wainggai* (avec Anne-Marie Miéville), Épisode du film *Écrire contre l'oubli* (1991). Films ou émissions réalisées pour la télévision : *Le dernier mot*, Épisode du film *Les Français vus par...* (1988) ; *Six fois deux. Sur et Sous la communication* (co-réalisé par Anne-Marie Miéville, 1976), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma révélées par la recherche des acteurs dans un film de télévision publique d'après un vieux roman de J. H. Case*, (1985) ; *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991) et *France tour détour deux enfants* (co-réalisé par Anne-Marie Miéville, 1979).

¹²⁶⁵ Dans l'entretien mené par Gavin Smith dans la revue *Film Comment* Godard convoque cette opposition entre rejet ou *réjection* télévisuelle et *projection* cinématographique, au sujet du visionnage d'*Histoire(s) du cinéma* : « It's better on TV, if your TV set is properly adjusted and you have fairly good stereo equipment. On TV there is no projection. There is a rejection—you are rejected in your armchair or on your bed. In pictures you are projected [...]. In TV there is just transmission of something. It's peculiar to cinema to project, yes » (« Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith [Jean-Luc Godard interviewé par Gavin Smith] », *Film comment*, mars-avril 1996, p. 31-41, [En ligne], <https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/>, *consulté le 20 octobre 2017. « C'est mieux à la télévision, si votre téléviseur est correctement réglé et que vous avez une assez bonne source audio. À la télévision il n'y a pas de projection. Il y a un rejet [*réjection* littéralement] – vous êtes rejeté dans votre fauteuil ou dans votre lit. Les images vous projettent [...]. À la télévision il y a juste la transmission de quelque chose. La projection est la propriété du cinéma, oui. » Nous traduisons.

cette idée de mouvement inversé. La télévision serait donc une *technique retardataire* qui occulte, floute, sous-expose le monde et les événements qui font l'Histoire. Le cinéma « garde deux fois¹²⁶⁶ » l'image, là où la télévision et les médias actuels ne procèdent que par une inversion et une négation, une forme d'anhistorisme que seul le cinéma peut soigner. Comme le précise Godard dans le même discours, « le cinéma était fait pour penser, et donc pour guérir les maladies¹²⁶⁷. »

Ainsi, Godard établit une division historique mais également esthétique : le cinéma et la télévision élaborent deux imaginaires contradictoires. Dans le discours de Francfort, le cinéma est tour à tour un mouvement (« ce qui va de l'un à l'autre, et revient de l'autre à l'un¹²⁶⁸ »), une parole poétique (« ce mouvement, cet acte, cette image-là, nous disait quelque chose¹²⁶⁹ »), un enfant *mal entendu* (« on n'a pas voulu écouter [...] Et les parents n'ont rien voulu savoir¹²⁷⁰ »), un art de la distance (« une histoire lointaine qui nous accompagne à pas lents¹²⁷¹ »), un double regard réflexif (« le cinéma était fait pour penser¹²⁷² »). La télévision en revanche relève de la fixité (« une image comme on en voit à la télévision, qui ne montre que l'arrivée ou le départ¹²⁷³ »), du commentaire (« ces épouvantables commentaires sportifs¹²⁷⁴ »), du monde de l'adulte qui n'*entend* pas (« les parents n'ont rien voulu savoir¹²⁷⁵ »), d'une médiation de la proximité (« une histoire proche qui court à nous à pas précipités – et c'est la télévision ou le Spiegel, et bientôt Goya ou Matisse sur les CD-Rom¹²⁷⁶ »), d'un regard doublement aliénant (« la télévision vous regarde, c'est-à-dire vous garde deux fois¹²⁷⁷ »).

Toutes ces divisions que Godard établit entre ces deux régimes d'images qu'il confronte – le régime cinématographique et le régime télévisuel – se confondent dans la brisure du siècle, la césure chronologique de la Seconde Guerre mondiale qui devient une césure politique et esthétique : le cinéma manque l'histoire et entre dans une forme de dérélition. La télévision s'empare de cette faillite et poursuit aveuglément la chute esthétique et éthique que dénonce Godard. Le cinéaste poursuit ainsi une réflexion sur la communication des images médiatiques et cinématographiques, explorée dans les années

¹²⁶⁶ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹²⁶⁷ *Ibid.*

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 402.

¹²⁶⁹ *Ibid.*

¹²⁷⁰ *Ibid.*

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 403.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 404.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 402.

¹²⁷⁴ *Ibid.*

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 403.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 404.

1970 et remise en jeu dans les années 1990. Cette analyse de la dichotomie diachronique de la relation cinéma/télévision rejoint également celle exposé dans *La Rampe*¹²⁷⁸, essai de Serge Daney, interlocuteur privilégié de Godard, publié en 1983. L'analyse de Serge Daney inspire une « Lettre » de Gilles Deleuze, titrée « Optimisme, pessimisme et voyage ». Ce triptyque synthétise les trois âges de l'image selon Daney qui se superpose au parcours de l'image-mouvement à l'image-temps dans *Cinéma* de Deleuze. Tout d'abord, l'image s'épanouit comme « art du Montage¹²⁷⁹ » dans le cinéma primitif et classique où chaque séquence s'enchaîne avec d'autres séquences, où chaque film se résout en d'autres films, dans une volonté de proposer une « encyclopédie du Monde¹²⁸⁰ », révélant et redistribuant ce qui se cache derrière l'image dans une recherche de la profondeur. A cet âge d'un idéal de la transparence et du *plus-de-Voir* de l'image¹²⁸¹, succède celui de la mort du cinéma, emporté par le détournement des techniques cinématographiques au service de la propagande fasciste. Ainsi, le cinéma moderne qui ressuscite de la guerre n'interroge plus ce qui se cache derrière l'image, mais ce qu'il y a à voir sur la surface plane de l'image : « Les images ne s'enchaînaient plus suivant l'ordre univoque de leurs coupures et de leurs raccords, mais elles étaient l'objet de ré-enchaînements toujours recommencés, remaniés, par-dessus les coupures et dans les faux-raccords¹²⁸². »

La nouvelle fonction de l'image, dont les « dissymétries fondamentales du sonore et du visuel, [...] allaient donner à l'œil un pouvoir de lire l'image, mais aussi à l'oreille un pouvoir d'halluciner les plus petits bruits¹²⁸³ », reposerait sur une « *pédagogie de la perception*¹²⁸⁴ ». Le cinéma, comme le critique Daney, ayant traversé le pessimisme et l'optimisme, entret dans un nouveau régime, celui du voyage ou de l'errance : « le cinéma resterait lié, non plus à une pensée triomphante et collective, mais à une pensée hasardeuse, singulière, qui ne se saisit et ne se conserve plus que dans son "impouvoir"¹²⁸⁵. » Le conflit télévision/cinéma est alors pensé dans l'appartenance réciproque du développement des deux médias rivaux : le cinéma se développe dans une « recherche de ses nouvelles combinaisons audio-visuelles et de ses grandes pédagogies (non seulement Rossellini, Resnais, Godard, les Straub, mais Syberberg, Duras, Oliveira...), recherches qui pourraient

¹²⁷⁸ Serge Daney, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1996.

¹²⁷⁹ Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme, voyage », *op. cit.*, p. 98.

¹²⁸⁰ *Ibid.*

¹²⁸¹ Nous reviendrons sur la formule *le plus-de-Voir* que nous empruntons à Badiou (« Le plus-de-Voir », *op. cit.*).

¹²⁸² Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme, voyage », *op. cit.*, p. 99.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁸⁴ *Ibid.*

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

trouver dans la télévision un champ et des moyens exceptionnels¹²⁸⁶ » ; la télévision se développe « en tant qu'elle concurrence le cinéma, en tant qu'elle le "réalise" et le "généralise" effectivement¹²⁸⁷. » Or ce qui distingue le cinéma et la télévision rappelle Deleuze, en commentant l'analyse de Daney, est leur fonction : le premier conserve une fonction esthétique, le second une fonction sociale. La logique de contrôle et de surveillance propre à l'image télévisuelle repose sur une relation de pouvoir et « récuse toute aventure de la perception, au nom de l'œil professionnel¹²⁸⁸. » Le « "supplément"¹²⁸⁹ » ou la « création conservante¹²⁹⁰ », qui se logent dans les plis de la surface de l'image cinématographique quand le film s'élève à sa fonction esthétique et critique, est le surplus de sens qui s'instaure dans constant *décalage* entre l'image cinématographique et sa réception en attente, un renoncement au « social-technique à l'état pur¹²⁹¹ » qu'incarne la télévision. Si le cinéma veut préserver cette puissance critique et d'excédent de pensée, il doit engager une lutte sur le terrain même de la télévision, qui a étendu à tous les régimes d'image, dans et hors du cinéma, et aux métamorphoses du monde lui-même une volonté de « faire *son* cinéma¹²⁹² » en excluant le supplément de sens qu'il peut produire dans les interstices de l'image :

Il faudrait que le cinéma cesse d'en faire, cesse de faire du cinéma, qu'il tende des rapports spécifiques avec la vidéo, l'électronique, les images numériques, pour inventer la nouvelle résistance et s'opposer à la fonction télévisuelle de surveillance et de contrôle. Il ne s'agit pas de court-circuiter la télévision – comment serait-ce possible ? – mais d'empêcher la télévision de trahir ou de court-circuiter le développement du cinéma dans les nouvelles images¹²⁹³.

Cette réflexion montre bien l'enjeu du cinéma qui ne peut se limiter à un conflit délimité entre l'image cinématographique (paradigme du cinéma moderne que la télévision aurait pu incarner si elle n'avait « refoulé son devenir vidéo¹²⁹⁴ ») et l'image télévisuelle (paradigme des images médiatiques contemporaines qui tissent le rapport au monde dans une extension continue du numérique). La résistance du cinéma repose sur une stratégie d'infiltration de la *fonction-cinéma* dans le glissement des images pour extraire un *supplément* d'image, ouvrir

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁹¹ *Ibid.*

¹²⁹² *Ibid.*, p. 108

¹²⁹³ *Ibid.*

¹²⁹⁴ *Ibid.*

une limite dans l'image et produire un écart critique au sein même de l'image audio-visuelle qui s'épanouit dans un monde multiécranique.

Dans la filiation de *La Rampe* et du *Ciné-Journal* de Serge Daney, l'analyse de Godard relève d'une condamnation de la réappropriation du pouvoir du cinéma, principalement à partir des années 1970, par des techniques d'exposition médiatiques qui se parent, de manière factice, d'une valeur culturelle, celle-là même qui « passe » dans la valeur marchande, nouvelle valeur d'usage des œuvres d'art. La télévision et ses succédanés (ordinateur, image numérique, portable) reprennent la place du cinéma tel qu'il était théorisé par Walter Benjamin : c'est en eux que s'exercent la puissance d'exposition des œuvres et le risque de la captation aliénante de l'attention flottante du spectateur. Par *un déplacement de l'histoire des nouvelles techniques médiatiques de l'image et du son*, Godard restitue rétroactivement au cinéma une part de mystère, un halo auratique, développant une vision mélancolique qui n'interdit cependant pas de remodeler l'œuvre et d'en accepter les métamorphoses techniques et esthétiques actuelles. Godard défie la télévision, dans une forme ambivalente de répulsion et de fascination, et fait de ce média le lieu de la destruction de l'aura, de la négation de toute distance du regard, mais éventuellement de sa métamorphose. Comme le précise Deleuze, « la télévision a autant de fonction esthétique potentielle qu'un autre moyen d'expression, et inversement [...] le cinéma n'a jamais cessé de se heurter du dedans à des pouvoirs qui contrariaient fort sa finalité esthétique éventuelle¹²⁹⁵. » Il s'agit donc également, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, d'un désir comme réactionnel de se réapproprier le territoire des images médiatiques afin de restaurer une politique de l'art : le cinéma doit s'emparer de la citadelle télévisuelle, mais également de son succédané, internet, nouvel espace de diffusion des images, pour les émanciper du contrôle et de la surveillance qu'ils instaurent sous la forme d'une croyance collective dans le consensus de l'image et de la collectivité, qui s'exprime dans un désir de contact avec la technique. Ce désir de contact et de proximité, rappelle Deleuze, fait le plaisir du spectateur d'assister sur le plateau à une émission de télévision, et de laisser contrôlé et inséré dans le milieu que forme l'image et la technique télévisuelle. Cette résistance à l'anéantissement de tout écart, disjonction, distance, supplément dans l'image observée par un œil à distance est l'un des projets qui scande la pratique filmique de Godard et ses projets audiovisuels et qui trouve une de ses mises à l'épreuve dans les différentes formes de partage numérique de *Film Socialisme*¹²⁹⁶.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁹⁶ Jean-Luc Godard et la société Wild Bunch ont décidé de proposer en vidéo à la demande *Film Socialisme* les 17 et 18 mai 2010 sur la plateforme de FilmoTV, c'est-à-dire en même temps que la projection officielle

Ainsi, Godard établit principalement une séparation historique, qui procède de l'histoire du renouvellement des technologies de diffusion de l'image, et une séparation esthétique ou fonctionnelle : le cinéaste constate l'infériorité qualitative de l'image « télévisuelle », image non-cinématographique, qui domine le régime des images contemporaines. Godard reformule ainsi son propos, prêtant à la télévision les propriétés que Benjamin identifiait à l'art reproductible qu'était le cinématographe quand ce dernier se laisse entraîner par la dérive de *l'esthétisation du politique* :

Le cinéma a moins regardé le monde qu'il n'a regardé le monde qui le regardait. Et quand la télévision est venue, elle s'est mise très vite à la place du monde, et elle ne l'a plus regardé, c'est-à-dire, en français, gardé deux fois. Et quand on regarde la télévision, on ne voit pas que la télévision vous regarde c'est-à-dire vous garde deux fois. Et la presse n'a rien arrangé partageant le pouvoir comme elle peut. Alors quand Ingrid Bergman cache une clé dans sa main, on ne voit pas plus que cette clé nous regarde. Et cela est arrivé à un moment où l'on n'a plus voulu voir le monde dans l'état où l'avaient mis les camps¹²⁹⁷.

Ce paragraphe du discours de Francfort synthétise les différents axes de la relation d'opposition qui s'instaure entre le cinéma, tel qu'il aurait dû être ou tel qu'il devrait être, et les nouvelles techniques médiatiques qui l'absorbent aujourd'hui. Le cinéma se trouve ainsi chargé d'une dimension auratique, dans un échange de regards distancié et réflexif entre le sujet cinéma et l'objet monde. Le cinéma, alors en voie d'extinction, permet de réinterroger les anciennes propriétés de l'œuvre d'art, notamment la puissance de l'*aura* que Benjamin prête à un régime d'œuvres antérieur :

Définir l'*aura* comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche, qu'elle puisse être », c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. En effet, le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant le culte. Celle-ci demeure par sa nature un « un lointain, si proche soit-il ». La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue¹²⁹⁸.

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'œuvre d'art dont le principe de production ne reposait pas sur la reproduction mécanique tient sa puissance

du long métrage dans le cadre de la section « Un certain regard » du 63^{ème} Festival de Cannes et avant sa sortie en salle le 19 mai. Une des bandes-annonces du film, diffusée en ligne le 15 avril 2010, consiste en plusieurs compressions du métrage de 102 minutes pour en proposer une version d'environ 1 minute. Seuls quelques intertitres et la musique de la bande-son apportent une stabilité au déroulé du film en accéléré.

¹²⁹⁷ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹²⁹⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art (dernière version)*, *op. cit.*, note 1, p. 280.

auratique de son origine culturelle et religieuse. Selon le principe du matérialisme historique qui englobe les produits de l'art et à mesure que se sécularise l'œuvre d'art, cette fonction rituelle et primitive d'échange de l'œuvre d'art est transformée en valeur marchande qui repose elle-même sur la valeur d'authenticité qui se substitue à la valeur culturelle dans la société bourgeoise. Cette nouvelle valeur d'authenticité donne à la notion d'auteur, remise en cause par Godard, une fausse valeur culturelle, qui permet de garantir la valeur marchande de l'œuvre d'art, dans un tour de passe-passe des valeurs d'exposition de l'œuvre. Cependant Godard prête au cinéma primitif cette distance qui s'exerce même dans la proximité de l'œuvre ; la télévision relève en revanche de l'absence de toute forme de distance, repose sur la proximité que Godard associe à l'histoire proche, l'histoire traditionnelle révolutionnée par l'École des Annales et notamment par l'un de ses successeurs, Fernand Braudel :

... l'histoire est seule, elle est loin de l'homme, voilà. Fernand Braudel dit quelque chose de ce genre quand il dit qu'il y a deux histoires : une histoire proche, qui court vers nous à pas précipités – et c'est la télévision ou le Spiegel, et bientôt Goya et Matisse sur les CD-Rom (Rom pour Romanis sans doute, *pax romana, pax americana*) – et une histoire lointaine qui nous accompagne à pas lents, et c'est Kafka, c'est Pina Baush, c'est Fassbinder, pour ne parler que des plus artistes de chez vous¹²⁹⁹.

Godard énumère les nouveaux organes de médiation et de proximité, que sont la presse, la reproduction numérique du CD-Rom ou la télévision, ce vaste domaine de l'information et de la communication qui a été engendré par une forme de déviation de la puissance d'analyse du monde à l'œuvre dans le cinéma. La trahison du cinéma par les médias de communication rejoint ainsi l'analyse de Benjamin sur la surexposition médiatique qu'il observe comme concomitante à l'invention du cinématographe et qui sert le pouvoir politique et le fascisme alors en plein essor. *L'esthétisation du politique* désigne ainsi le détournement des nouvelles techniques de reproduction, par le recours à l'ornement et à leur puissance d'exposition, pour asseoir leur conservatisme réactionnaire entre les mains du pouvoir. Il s'agit de « l'exposition de l'homme politique devant cet appareil d'enregistrement » qui « passe au premier plan¹³⁰⁰ » comme s'en inquiète Benjamin dans une société capitaliste dont le point d'aboutissement, l'ultime métamorphose, est le fascisme et la guerre. La télévision devient ainsi pour Godard le dépositaire technique de *l'esthétisation du politique* qu'il présente comme le mal de la fin du XXe siècle, celui d'une société qui n'a pas usé de son pouvoir de « garder deux fois¹³⁰¹ » le monde, ce qui était le propre d'un cinéma qui avait en son sein la

¹²⁹⁹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

¹³⁰⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art (dernière version)*, *op. cit.*, note 1, p. 294.

¹³⁰¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *loc. cit.*

vertu d'analyser ce qui nous environne et d'en présenter un document réfléchi. Toutefois, dans la relecture du texte de Benjamin, à l'aune des métamorphoses de l'image dans l'après-guerre, la puissance *auratique* du cinéma que Godard semble vouloir actualiser, ne repose cependant pas sur le charme hypnotique de l'image qui s'impose au spectateur comme un objet distant et inaltérable, mais sur la propriété du *mouvement*, du va-et-vient qu'autorise la distance critique entre la toile cinématographique ou l'écran-vidéo et le spectateur : une distance qui prend la forme du temps de la pensée et du mouvement de son enroulement réflexif.

Ainsi l'une des oppositions structurantes du discours de Godard est celle qui met en contradiction le mouvement esthétique et réflexif de l'image hétérogène (propriété du « cinéma ») et la fixité acritique de l'image instantanée et homogène (propriété de la « télévision ») :

Il y a eu quelque chose, une image, une image qui n'était qu'un mouvement – pas une image comme on en voit à la télévision, qui ne montre que l'arrivée ou le départ jamais ce qui va de l'un à l'autre, et revient de l'autre à l'un –, et ce mouvement, cet acte, cette image-là, nous disait quelque chose qu'on n'a pas voulu écouter¹³⁰².

Plus précisément, il s'agit, pour le cinéma, d'une image qui pose des relations, qui permet d'aller d'un point à un autre, qui communique, qui produit un enchaînement *contrarié* des images et de la pensée. Quant à la télévision, elle est présentée comme produisant une image qui n'est qu'une unité déchainée et déliée de tout référent, de toute relation, absolument asignifiante, qui ne permet ni l'exercice de la pensée et ni celui du langage, au sens d'une parole primitive que l'homme a refusé d'entendre. Le cinéma est (ou a été ou sera, dirait Godard) un mouvement, un battement à deux temps. Cette capacité de voir deux fois, propriété de la projection du cinéma, est illustrée par l'échelle de grandeur objective de l'écran cinématographique, qui, à l'opposé de la télévision, permet d'observer de loin, à *distance*, et donc de conserver, d'archiver le monde, mais aussi de *réfléchir* l'image – non seulement sur la toile de projection mais également dans la pensée du spectateur qui accueille l'image et la conserve dans sa mémoire, dans un double mouvement de réflexion de l'image. D'une certaine manière, le cinéma possède ce pouvoir de regarder le spectateur le regardant. Non pas pour s'y soumettre et produire des images qui seraient une surface réfléchissante et spectaculaire, séduisant le spectateur et le détournant de toute action politique libératrice, comme le laisse entendre le constat pessimiste de Godard dénonçant un cinéma qui « a moins

¹³⁰² Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

regardé le monde qu'il n'a regardé le monde qui le regardait. » Il s'agit davantage de ce pouvoir de rupture nécessaire à la pensée et à la relation aux images, que Georges Didi-Huberman identifie dans le tableau de Braque, analysé par le cinéaste Carl Einstein, qui permet à ce dernier d'énoncer « cet étrange théorème : "Tableau = coupure"¹³⁰³ ». Ce tableau cubiste impose une coupure et réinvente « le pouvoir de *regarder* son spectateur – le contraire de l'œillade – en se retirant de toute sphère de familiarité ; voilà donc en quoi il a su réinventer et séculariser l'*aura*¹³⁰⁴. » La réflexion de Godard amène donc une autre opposition reposant sur la distance et la proximité, repensée en termes de *coupure* et de *familiarité* que le cinéma doit se réapproprier. Godard reprend l'idée braudélienne des différents temps de l'histoire, l'histoire proche et l'histoire lointaine, et les associe aux deux formes de médiatisation des images mouvantes : la projection cinématographique, associée au temps long de l'histoire (« une histoire lointaine qui nous accompagne à pas lents¹³⁰⁵ »), et la télévision, *pressée* et associée à l'histoire proche (« une histoire proche, qui court vers nous à pas précipités¹³⁰⁶ »). Godard pose ainsi la question de la distance comme concept qui distingue ces deux productions d'image et qui sépare également les deux épistémès historiques, l'histoire de la longue durée et l'histoire qui « court vers nous¹³⁰⁷. »

1.3.2 Image-cinéma et image-télévision : entretiens Wenders/Godard (*Room 666* - 1982) et Lyotard/Godard (*Le Cercle de Minuit* - 1996)

Plusieurs entretiens font état de la disparition de l'*aura* de l'image cinématographique et du vampirisme de l'esthétique télévisuelle dans la lignée de la dénonciation benjaminienne de l'esthétisation du politique. À ce titre, la participation de Godard au film documentaire de Wim Wenders, composé d'entretiens avec les cinéastes présents au Festival de Cannes en 1982, nous intéresse tout particulièrement. Dans la chambre 666 de l'hôtel Martinez qui donne au documentaire son titre, *Room 666*, Wim Wenders demande aux cinéastes de répondre à une enquête sur l'avenir du cinéma. Ces derniers sont confrontés à une caméra fixe et un magnétophone : ce sont donc les techniques d'enregistrement qui se substituent à la présence du réalisateur Wim Wenders pour favoriser une confession esthétique. Un poste de télévision est en marche et diffuse le tournoi de Roland-Garros. Godard accepte de se prêter au jeu de ce qui s'apparente à un monologue appareillé (la caméra fixe, le

¹³⁰³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minit, 2000, p. 206.

¹³⁰⁴ *Ibid.*

¹³⁰⁵ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 402.

magnétoscope, la télévision et le papier). Il développe dans le temps qui lui est dédié, une dizaine de minutes, plusieurs réflexions sur l'image, à partir du constat pessimiste de Wim Wenders sur un cinéma progressivement absorbé par la télévision :

De plus en plus de films ressemblent à des séries de télévision, pour ce qui concerne l'éclairage, le cadrage et le montage. Il semble que pour une grande partie des spectateurs dans le monde entier l'esthétique de la télévision ait remplacé l'esthétique du cinéma.

Ces lignes, inscrites sur une feuille de papier qui sert de fil conducteur à l'entretien posent les circonstances d'une crise de l'image filmique. Godard approuve et propose alors une réflexion en plusieurs temps : repenser la naissance de la télévision, faire le lien entre propagande et médias, rapporter l'histoire du cinéma à la dimension de sa vie intime, celle de Godard cinéaste. Ainsi, plusieurs aspects fondamentaux de la pensée de l'image s'y trouvent réitérés et synthétisés. Godard éprouve l'analogie puissante entre la vie du cinéma et sa propre vie : « Moi, je vais mourir, donc est-ce que mon art va mourir ? » Cette évocation d'une mort commune, au-delà de l'apparente grandiloquence d'un destin lié entre l'art du XXe siècle et la vie du cinéaste, repose la question de l'invisible et de l'imaginaire :

Les films... les images... elles se font là, elles se font quand on ne les voit pas. L'invisible c'est ça : c'est ce qu'on ne voit pas. L'incroyable c'est ça : l'incroyable c'est ce qu'on ne voit pas. Et le cinéma, c'est montrer l'incroyable, c'est ce qu'on ne voit pas, c'est ce qui est incroyable. En fait là je suis devant la caméra et en fait dans mon corps et dans ma tête je suis derrière. Mon pays c'est l'imaginaire et l'imaginaire est ce voyage entre devant et derrière. Comme Wim je suis un grand voyageur...A bientôt.

Le cinéma devient ainsi un art de l'expérience de la mort et de l'inconnu, un écran puissant permettant d'inscrire l'aller-retour d'une pensée, celle du cinéaste, qui produit un imaginaire qui déborde le corps et l'image. Cette remarque sur le mouvement de l'image cinématographique, que reproduit le corps du cinéaste et le dispositif même de l'enregistrement – deux scènes, celle du cinéaste qui actualise l'image enregistrée et celle du monde capté par la caméra – est précédé d'une réflexion que reprend le discours de Francfort, celle de la distance qu'impose le cinéma, en lutte contre sa propre disparition *auratique*.

Godard pose les fondements de l'opposition entre l'esthétique du cinéma et l'esthétique de la télévision, en rappelant notamment la dichotomie entre le cinéma, technique visuelle de l'agrandissement et de la distance, du mouvement et de la pensée, et la télévision dont l'esthétique repose sur la diminution et la proximité, ainsi que sur la fixité

du récit, négation du mouvement de la pensée et de la durée, propriétés du cinéma. Cette réflexion passe par une analyse de la réception des images et donc d'une responsabilité du spectateur, attiré désormais par les techniques qui ne produisent plus d'effroi, qui diminuent la distance entre l'œil spectatorial et l'image en mouvement. L'image télévisuelle repose sur une perception *immédiate* des séquences audio-visuelles et ne connaît plus les vertus cathartiques que générait le cinéma, celles de la « peur » ou de l'admiration dont procède le recueillement qu'imposait l'ancien régime auratique de l'œuvre d'art. Ainsi Godard illustre son propos par l'évocation matérielle de la télévision. La petitesse et la proximité du poste de télévision s'opposent à la grandeur et à la distance de la toile de projection du cinéma :

La télévision c'est un petit poste. Ça ne fait pas peur parce qu'il est tout près et qu'on a besoin d'être tout près de l'image, mais comme il est tout petit on n'en a pas peur. Et au cinéma, l'image fait peur. Elle est grande, mais on la voit très loin. Et il semble qu'aujourd'hui on préfère voir une petite image tout près plutôt qu'une grande image très loin.

Godard s'appuie ainsi sur les outils techniques que mobilise la réception de la télévision et celle du cinéma, la première reposant sur *la diffusion à proximité* du petit écran du poste de télévision, la seconde sur *la projection à distance* sur la grande toile de la salle de cinéma. Ces deux dispositifs sont distingués dans leur modalité de transmission et de réception de l'image en mouvement : la télévision relève de la valeur d'exposition, le cinéma conserve une distance propre à l'ancienne fonction rituelle de l'œuvre d'art.

Dans *Room 666*, Godard rappelle tout particulièrement le lien générique entre le cinéma parlant et la télévision commentant le monde. Godard réécrit l'histoire des médias, en signalant *un premier acte de naissance de la télévision*, le plus important, d'ordre symbolique, car il porte en lui-même la signification esthétique et politique de l'image télévisuelle et de son héritage radiophonique, celui de l'invention du cinéma parlant, de l'introduction de la dimension sonore au cinéma, qui « a pris trente ans » à s'imposer. Le temps qui s'étire entre l'invention du cinématographe et la naissance du parlant est défini par Godard comme un « âge de raison », dont la raison qui l'emporte est celle « du plus fort » :

La télévision, elle a commencé à naître au début du parlant, au moment où il s'agissait, dans l'inconscient [...] des gouvernements, de dominer l'extraordinaire puissance qu'avait apporté le cinéma muet, qui était devenu tout de suite populaire, alors que la peinture n'a pas été populaire. C'est les princes qui commandaient des tableaux à Rembrandt, c'est les princes qui commandaient de la musique à Mozart., tandis que c'est les spectateurs qui ont commandé assez vite des films.

Dans cette relecture de la naissance de la télévision, Godard reprend l'opposition que Benjamin posait entre le cinéma et la peinture. Les termes de Benjamin sont sensiblement différents : le cinéma, art de la foule, correspond à la technique du XXe siècle qui appareille le spectateur, alors que la peinture exposée dans les musées, confisquée aux nobles par les Révolutionnaires, ne produit pas la « réception collective simultanée¹³⁰⁸ » du cinéma, sur laquelle repose l'émancipation du spectateur. Art impopulaire, la peinture conserve sa valeur originellement culturelle. En effet, la dimension technique de l'œuvre d'art est fondamentale pour sa signification sociale, selon Benjamin : d'où l'aspect *retardataire* de la peinture d'avant-garde qui n'aurait fait que mimer les effets du cinéma, sans la technique d'enregistrement qui conditionne *nécessairement* la perception entièrement modifiée de l'individu moderne, procédant des nouvelles techniques de diffusion de l'image et du son. Même si le cinéma hérite chez Godard de la dimension culturelle de la peinture, il est ici présenté comme un *art révolutionnaire* dont la collectivité mondiale de spectateurs aurait pu se saisir pour en faire sa propriété. Cette *dimension émancipatrice et politique* perçue par les pionniers du cinéma reste au centre de la fabrique cinématographique actuelle de Godard : le titre du long métrage *Film Socialisme* diffusé en 2010 met en question l'équivalence benjaminienne – et même adornienne si l'on en croit le texte *Transparents cinématographiques* déjà évoqué, qui réhabilite l'art cinématographique dans sa potentialité esthétique d'une suspension et d'une *epochè* dans le déroulé du flux filmique¹³⁰⁹ –, celle du film et du politique, de l'œuvre reproductible et de l'émancipation des foules mises en mouvement. *Film Socialisme* est le constat désenchanté d'une Europe « humiliée par la liberté reconquise¹³¹⁰ », d'une Europe tragique qui a abandonné la Palestine : le panneau *dinead* interdit à l'image une halte touristique ou n'importe quelle trope visuelle pour donner à voir le port d'Haïfa. Ce long métrage en appelle aussi à la puissance que contient le cinéma, comme dispositif offert à une collectivité : la famille Martin de la seconde partie est pourchassée par la caméra de la chaîne France 3 que défie la caméra numérique de Godard qui donne à lire une autre dimension de cette enquête médiatique sur une famille qui élabore une révolution au sein de son garage, usine familiale autogérée, que les « parents » envisagent de vendre, ce contre quoi les enfants se dressent.

Film Socialisme témoigne d'une mise au défi du cinéma d'interroger le politique et l'actuel, de porter la parole des sans-voix et d'expérimenter ainsi une image qui questionne la collectivité, répondant à la mission du cinéma qui vient reprendre le terrain de ce que Godard nomme du terme générique de « télévision » et qui désigne dans leur ensemble les

¹³⁰⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art (dernière version)*, *op. cit.*, p. 302.

¹³⁰⁹ Cf. Theodor W. Adorno, « *Transparents cinématographiques* », *op. cit.*

¹³¹⁰ Nous reprenons les mots énoncés par Vitalis de *For Ever Mozart*.

puissances médiatiques qui marginalisent les images-limites ou les montages contrariés. Dans *Room 666*, Godard pose les fondements d'une réflexion critique sur les outils de communication et sur les enjeux de l'information médiatique, qui ne s'arrête pas à la seule décennie que forment les années 1970. La naissance du parlant est ainsi associée à la future invention de la télévision qui symbolise la main mise par les « gouvernements », comme le précise Godard, sur le cinéma, qui aurait renoncé à promouvoir le droit commun universel qu'appelaient de ses vœux Saint-Just, longuement cité dans le film *Week-end*.

Dans l'histoire critique de la naissance de la télévision que propose Godard à la caméra de Wenders, est convoqué un deuxième acte de naissance, celui de son invention technique : la télévision présentée comme *l'enfant terrible du cinéma parlant* devient rapidement une technique au service du pouvoir politique et économique, puisque les cinéastes ne s'y sont pas intéressés, comme nous le dit Godard, et auraient ainsi abandonné aux « postiers », à ceux « qui s'occupaient de la communication » la puissance d'information et de reproduction du cinéma. Ce deuxième acte de naissance actualise la prise de pouvoir par le politique et l'économique de la diffusion audio-visuelle des images en mouvement, que Godard présente comme la cause inconsciente de la création de la télévision. La *télévision* est alors occupée par le pouvoir réifiant d'une communication médiatique qui ne laisse pas de place à l'expérimentation d'images-limites qui viendraient défaire la narration qui sous-tend les images et les discours diffusés par la télévision ; cette nouvelle technique audiovisuelle aurait donc été comme expropriée et dérobée aux spectateurs. L'invention de la télévision et son *occupation immédiate* par les organes du pouvoir incarnent ainsi un tournant du cinéma, qui, par mimétisme, va singer les effets techniques de la télévision pour produire des films qui ne sont que le reflet de la production audiovisuelle dominante et non plus d'un art. C'est pourquoi Godard met en relation publicité et télévision. La propagande publicitaire semble être le facteur de la destruction du temps dans l'image mouvante au profit de la fixité, de l'instantanéité, du *cliché*, de l'unicité et du mensonge :

Elle est née aussi avec la publicité qui a financé la télévision. En fait, c'est le monde publicitaire qui est très fort pour dire des choses avec un seul mot, une seule image, aussi fort qu'Eisenstein[...] Les films publicitaires sont fait comme *Potemkine*, mais *Potemkine* durait une heure et demie et un film publicitaire ne dure pas plus d'une minute parce que, au-delà, il faudrait quand même dire la vérité sur ce que c'est, sur la bagnole... sur la marque d'une raquette [*Godard se tourne vers le poste de télévision et observe le match de tennis qui est alors diffusé*]... ou quelque chose... Et que c'est lié à la vérité et qu'on admet l'absence de vérité et juste le bavardage autour.

Le discours de Godard se veut volontiers provocateur, signalant ainsi le lien entre propagande et cinéma à travers la figure d'Eisenstein. C'est dans ce contexte que la question de la durée de l'image filmique est introduite. La puissance du cinéma relève d'une durée qui autorise le montage ; le montage en retour scande le flux des images et opère un surgissement de *possibilités de vérité(s)* par le recours à la suspension du spectateur. La fixité de la publicité produit un *cliché*, une image mensongère. Ce nouveau paradigme audio-visuel redonne force au soupçon qui a toujours pesé sur l'image, comme puissance d'apparence et d'illusion, et non comme puissance d'apparition d'une vérité. C'est ainsi que le discours de Godard se poursuit sur cette figure de la fixité auquel il ajoute le motif de la répétition. Le cinéma, ployé sous la toise d'une nouvelle architecture des images en mouvement qui se coupe du mouvement lui-même, produit des films dont l'esthétique est télévisuelle : « Le rêve d'Hollywood c'est de faire qu'un seul film – et ça c'est la télé qui le fait – mais qui est diffusé partout. » Le rêve du cinéma actuel est donc celui de la pure réitération télévisuelle, mais aussi d'un contrôle des imaginaires collectifs.

Dans l'entretien « La télévision fabrique de l'oubli », Godard convoque de nouveau l'idée du néant de l'image télévisuelle dont le principe ne repose plus sur la production mais sur la seule diffusion médiatique : « la télévision diffuse, elle ne produit pas¹³¹¹ ». Godard présente ainsi le caractère autoréférentiel de l'image médiatique, cette dernière étant enfermée dans une tautologie rassurante, une fausse plénitude de sens, dans un monde dominé qui accumule et reproduit la valeur marchande et dont la barbarie qui s'autoproduit dans le réel est l'un des effets. Godard développe une vision pessimiste des médias dominants contemporains qui ne feraient que communiquer des apparences et ne produiraient plus d'images-apparition, d'images-vérité ou d'images-pensée. Le spectateur est ainsi dépossédé de son pouvoir de vision et possédé par l'image télévisuelle qui détruit le mouvement de l'image et de la pensée : « Et quand on regarde la télévision, on ne voit pas que la télévision vous regarde, c'est-à-dire vous garde deux fois¹³¹². » Nous sommes donc regardés, contrôlés et hantés par une société qui a renoncé à combattre le dénouement du drame de la vision qui a emporté la deuxième partie du XXe siècle et a abouti à la crise de l'image-mouvement. Le cinéma est donc, selon la métaphore biologique qu'affectionne Godard, un enfant qui « montrait aux parents ce qu'ils étaient », alors que « les parents n'ont rien voulu savoir¹³¹³. » Le pouvoir du cinéma est de faire se rencontrer deux images lointaines et de les rapprocher, et non l'inverse, ce que semble engager la « télévision », qui

¹³¹¹ « La télévision fabrique de l'oubli », Entretien avec Jean-Luc Godard par Léon Mercadet et Christian Perrot, *op. cit.*, p. 239.

¹³¹² Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 402.

nous éloigne des images tout en nous donnant l'illusion de leur proximité et de leur complémentarité.

Dans cette généalogie critique des formes visuelles, Godard convoque l'opposition entre le commentaire, le discours, la parole, l'écrit et l'art de l'image en mouvement qui repose essentiellement sur le pouvoir de la vue. Godard joue d'une opposition texte/image : la télévision et l'ordinateur produisent du texte, alors que le cinéma serait le dernier des arts à pouvoir et savoir proposer une pensée de et par la forme visuelle. Ainsi, l'hégémonie du cinéma parlant offre en retour une réelle puissance d'exposition au *commentaire* et à la *légende*, textes qui complètent l'image et la recouvrent jusqu'à sa disparition et dont la *télévision* est à la fois la cause et le symptôme. À plusieurs reprises, Godard se pose en pourfendeur du verbe qui viendrait englober et recouvrir un monde dont nous avons perdu l'expérience immédiate qui passe par la vision. Cette réflexion est loin d'être simple ; elle repose même sur un paradoxe propre au cinéaste Godard qui peut être perçu comme un cinéaste-écrivain, dont les images en mouvement sont constamment oblitérées par la parole, par la citation qui envahit le dialogue des acteurs depuis *Nouvelle Vague* ou par le commentaire émis par la voix même de Godard, analogue au direct de la télévision, qui met à l'épreuve les images et ajoute un écran verbal entre le monde démontré et le spectateur. Godard rappelle ainsi à d'autres moments son admiration pour les livres et le texte :

Là où il y a un espace, là où il y a un vrai travail, c'est entre le texte et l'image. J'ai rendu un hommage à l'image et au son, mes devoirs ou si on peut dire mon respect filial, par rapport à ces images et sons qui viennent d'avant moi. Mais j'ai rendu aussi le même hommage, le même respect et le même devoir au livre et à la littérature, et à la critique telle que je l'entends, en même temps¹³¹⁴.

Ce n'est pas la parole littéraire, l'écriture poétique, le langage, comme image verbale ayant recours aux mêmes failles que celle de l'image critique, qui sont condamnés par Godard. Qui plus est, le travail de la citation discursive propre au cinéma de Godard et son montage visuel (lettres à l'écran) ou sonore (surimpression des paroles recadrées et citées) ouvre la parole poétique à une rencontre signifiante avec l'image. La technique du « vrai » champ-contrechamp peut donc être transposée au champ de l'image et au contrechamp de la parole, à condition que le collage de mot et de l'image soit suffisamment *contrarié* pour ouvrir les significations et ne se referme pas en vérité totalitaire. Ainsi la critique du Livre dans le discours de Godard est la critique de la langue dans sa vertu purement dénominative, telle une image qui n'aurait d'autre enjeu que de réassurer tautologiquement l'existence du

¹³¹⁴ Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 41.

phénomène photographié. C'est également la grammaire de la langue, que Godard tord volontairement dans nombre de ses entretiens, en multipliant les ruptures syntaxiques. La langue ne doit pas prouver le monde, pas plus que l'image ne vient nous en offrir l'illusoire continuité. Le langage verbal doit rompre avec la langue et la grammaire établis dans l'épistémè classique. Le savoir classique, précise Foucault dans *Les Mots et les choses*, « n'a plus à désensabler la vieille Parole dans les lieux inconnus où elle peut se cacher ; il lui faut fabriquer une langue, et qu'elle soit bien faite – c'est-à-dire que, analysante et combinante, elle soit réellement la langue des calculs¹³¹⁵. » L'image doit s'extraire de sa continuité inopérante, reposant sur le calcul, telle qu'elle s'instaure dans la fonction-télévision des images en mouvement. De même, la langue doit retrouver l'en-deçà de la Parole ou dépasser le discours *numérique* pour atteindre à son existence inhumaine et extérieure, qui n'est pas celle d'une Parole d'un arrière-monde illimité et continu. Ainsi, comme le rappelle Foucault dans *L'Ordre du discours*, cette fonction politique du discours explique, *a contrario* du propos godardien, le rejet qu'il cristallise dans les sociétés occidentales de contrôle :

...une profonde logophobie, une sorte de crainte sourde contre ces événements, contre cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux, contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours¹³¹⁶.

Ainsi, dans une lecture sensiblement différente de celle de Foucault, Godard prône cependant la même disruption de l'ordre du discours par une intranquillité perpétuelle du processus de résistance contre et avec les organes de pouvoir qui régissent les corps et les choses dites (et les images). Le cinéaste invite à rétablir la puissance d'une Parole dissidente, dans la relation que les mots instaurent avec le *réel* pour en signaler les forces en présences. Le cinéma de Godard retrouve ainsi l'ambition de la *parrêsia*, le *franc-parler* du cynique grec, éprouvant courageusement son désir de connaissance de la vérité par la rupture et le scandale.

La notion de *parrêsia* fait l'objet du dernier cours au Collège de France de Michel Foucault dont le titre général est *Le Gouvernement de soi et des autres*¹³¹⁷. La *parrêsia* définit d'abord le dire-vrai de l'orateur de la démocratie athénienne ; cette *parrêsia* politique s'éprouve également dans la visée éthique de la maïeutique socratique, hors du politique, et

¹³¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 77.

¹³¹⁶ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 52-53.

¹³¹⁷ Cf. Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, t. 2, Cours au Collège de France, 1984, Paris, Seuil, 2009.

se radicalise enfin dans la pratique cynique du « courage de la vérité. » La *parrêsia* cynique, dans sa volonté de rupture avec l'ordre établi, autorise le surgissement d'un monde à venir qui adviendrait dans l'articulation du souci de soi et l'exigence de vérité ; elle restaure ainsi un lien avec le politique, dans son invitation au bon gouvernement des hommes. Nous faisons ce détour pour rappeler la puissance de dissidence qui se loge également dans la prise de parole, dans ou hors de la cité. Si Godard pose l'ambition du cinéma dans les termes d'une vertu spécifique de l'image à exhausser le réel, à assurer une créance critique entre le spectateur et la manifestation du réel, cette puissance de subversion peut se loger dans les mots et le texte, lorsque ces derniers forment un désir de conquête d'une parole incantatoire, qui relèverait du préverbal. C'est ainsi que le film *Adieu au langage*, dont nous reparlerons dans le dernier chapitre, expérimente le montage des citations et le travail des mots à l'écran dans une recherche des limites de l'image et de la parole, dont la continuité, la rationalité et l'intégrité sont constamment défaites. L'image précède la langue médiatique qui paraphrase l'image et devient modèle d'un verbe libéré, qui substitue son lien univoque avec le monde, en s'insérant dans les interstices de l'image. Sans cette visée poétique et politique, le texte ne fait alors que réparer les failles de l'image et non en relancer le questionnement.

Ainsi, Godard utilise à plusieurs reprises le récit des tables de la Loi de Moïse comme une allégorie de la naissance d'une parole prescriptive, hégémonique, qui nous a séparés de l'image, les sens nous permettant d'appréhender primitivement le monde. Dans l'émission du *Cercle de minuit* diffusée le 26 novembre 1996, Godard s'adresse à Jean-François Lyotard, l'un de ses invités, pour développer cette vision d'une lutte entre l'écrit et la vue :

Pendant longtemps, j'ai pensé que Moïse avait triché, qu'il avait vu et qu'ensuite il avait traduit, qu'il avait écrit sur les tables de la Loi. C'était foutu à ce moment-là, puisque ce qu'on avait vu, même le buisson ardent, c'était fini. Ça passait alors toujours par une traduction, par un speaker, une speakerine, un écrivain ou quelque chose comme ça. Et, quel que soit le talent, à des moments, c'est trop tard, puisqu'on empile des mots. On le voit bien au sujet de la Bosnie, pour parler d'un sujet récent. On se dispute, alors que si on voyait, tout le monde serait d'accord. On passerait un moment par le voir, comme un chirurgien passe par le voir, ou un docteur, ou le savant. La science est puissante parce qu'à un moment, avec le *voir*, il y a un consensus. S'il y en a un qui dit « y a une étoile là », bon on prend le télescope, ou le microscope si c'est petit. Et puis on dit : « Mais écoute Jean, tu t'es trompé, il n'y a pas d'étoile. – Ah oui, c'est vrai. » Alors que si on dit par le *dire* tout de suite, on dit : « Bah, dis tout de suite que je suis un con. » Voilà et puis c'est fini. Je pense qu'il y a ça et que le cinéma était, était ça et était un instrument très différent des autres, parce qu'il était de lui-même une critique visuelle, qui ensuite, ensuite... Il faut de bons critiques de films ou des choses.

Godard reprend l'idée d'une image comme preuve du réel, qui instaure un lien de créance primitif avec nos perceptions immédiates. L'image comme puissance de représentation mentale des perceptions est présentée comme la relation primitive au monde, avant même le redoublement de l'image mentale en image plastique. Dans cet entretien, Lyotard déplace la ligne de fracture que pose Godard : « Vous savez très bien [que Moïse] n'a rien vu. Tout le monde le sait [...]. La vraie question est de savoir ce qu'il a entendu. » Lyotard établit ici une nouvelle distinction, une opposition entre le *texte* et la *parole*, une parole infra-verbale qui précède le discours, qui n'établit pas des lois, qui permet l'expression informe d'un autre monde. La parole, comme « indétermination¹³¹⁸ » latente, pour reprendre le terme de Blanchot, sur laquelle s'élève l'image. La lutte du lisible et du visible, de la parole et de l'image, du discours et de l'icône permet l'émergence d'une parole poétique, antérieure, préverbale que l'image peut exhausser, réformer et transformer, comme horizon d'un cinéma audio-visuel révolutionné.

Cette *parole de l'image* entre en contradiction avec le verbe prescripteur que Godard associe aux images dont il dénonce l'emprise et qui engage un contrôle des spectateurs, un pouvoir sur leur pensée immobilisée. La voix de Hitler est ainsi convoquée par Godard comme signe de l'autorité despotique et de la supplication du corps – ce quadrillage du corps qu'analyse Foucault. Par le jeu même du choc des contraires, Godard introduit en miroir contrarié de la figure de Hitler, celle du démocrate Roosevelt dont le New Deal est également suspecté par Godard. Le New Deal, expérience de réformes sociales que Roosevelt impulse pour rompre avec la grande dépression, est présenté par Godard, comme un acte d'aveuglement : « Et Hitler s'est mis à crier et à punir, et Roosevelt a proposé un *New Deal*, car il devenait dangereux, non pas de raconter des histoires, mais de voir de l'histoire¹³¹⁹. » Dans des propos tenus en octobre 1990, Godard procédait au même rapprochement : « Avec le parlant, il y eut le retour inconscient des fabricants de texte. [...] Et ça se passe précisément en 1930, quand Hitler commence en Allemagne, et Roosevelt en Amérique. Et tant qu'historien du cinéma, je dis qu'il y a eu un *New Deal* entre l'image et le son¹³²⁰. » Godard met ainsi en perspective la prise de pouvoir sur l'image et le son, par la loi ou le discours idéologique du pouvoir.

A ce point du raisonnement, sourd dans le discours de Godard une forme d'inquiétude de ce nouveau régime du texte, un régime prescriptif qui valide et indexe *le réel* et peut même l'opacifier. Le texte qui prend pour modèle le paradigme de la fonction

¹³¹⁸ Cf. Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », *loc. cit.*

¹³¹⁹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹³²⁰ « La télévision fabrique de l'oubli », Entretien avec Jean-Luc Godard par Léon Mercadet et Christian Perrot, *op. cit.*, p. 238.

télévisuelle de l'image coupe ainsi la relation de croyance au monde – croyance qui se conquiert par la mise en doute de toutes nos perceptions – et propose un nouvel enjeu au cinéma moderne, et notamment au cinéma godardien, celui d'interroger cette incroyance même, de rétablir une croyance consciente d'elle-même par un art critique et d'inventer un nouveau langage articulé et désarticulé. On peut également entendre le discours de Godard comme le lointain reflet du dernier texte de Stefan Zweig qui oppose la Première Guerre mondiale, temps où le poète est entendu, et la Seconde Guerre mondiale, où le discours, l'art oratoire, la radio conduisent à la disparition de l'écrivain engagé et à la naissance de la propagande¹³²¹. Ainsi, cette question du recouvrement de l'image par la voix est aussi une manifestation d'une propagande qui porte une parole impérialiste et belliqueuse : « On a rétabli la toute-puissance du texte, précise Godard à Michel Ciment, qui n'est pas le grand texte, mais qui est un texte de politique, un texte qui cherche sociologiquement à dominer l'image, comme à la télévision ou dans la presse. Je ne sais pas ce que serait devenu le cinéma autrement, on ne peut pas le savoir¹³²². » Par ailleurs, le New Deal évoque l'idée d'une image en mouvement, entrée alors dans un processus d'arrêt et de disparition du pouvoir de révélation de l'image, et lui préfère la fiction et le divertissement, ceux d'une Amérique qui n'a pas écouté ce qui lui *disait* le cinéma. Ce que le monde a oublié – et ce qui autorise Godard à condamner dans un même mouvement la politique de Roosevelt – c'est ce pouvoir de *prévision* que possédait le cinématographe. Le cinéma, coupable, est également innocent, puisqu'il avait prévu l'histoire :

[Le cinéma, ou plutôt le cinématographe,] a disparu parce que ces camps, il les avait annoncés. De même que Vienne et sa musique avaient annoncé la Première Guerre Mondiale, le cinématographe avait prévu la Seconde. Mais Charlie Chaplin, pourtant connu comme personne, mieux que Napoléon et Gandhi, Chaplin que tout le monde croyait, eh bien, lorsqu'il a fait *Le Dictateur*, on ne l'a pas cru¹³²³.

Le cinéma est innocenté et ce sont ses formes ultérieures qui sont dénoncées. Ce qui explique la place que prend la télévision dans le discours de Godard, devenant ainsi la technologie symbolique de toutes celles qui ont été enfantées par la deuxième partie du XXe siècle dont le régime d'expression ou de communication est celui du langage articulé et non de l'image :

¹³²¹ Cf. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* (1942), trad. par D. Tassel, Paris, Gallimard, 2013, p. 319-321.

¹³²² « Des traces du cinéma », Entretien avec Jean-Luc Godard par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *op. cit.*, p. 51.

¹³²³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404-405.

« Il y a un combat entre les yeux et la langue. Les yeux sont des peuples. La langue est des gouvernements¹³²⁴. » Ainsi l'œil est asservi à la langue, celle des gouvernements, dont la rhétorique ne sert pas une conquête démocratique, mais un recouvrement par la logique du discours de toute expression dissidente qui réformerait les outils de médiation de sa pensée. En ce sens, l'invitation à restaurer le regard du spectateur ou du producteur d'images par une pratique de l'image-pensée, qui est aussi image contrariée, réflexive, clivée, ouvre la possibilité d'une image-mouvement contemporaine qui expérimente les nouvelles possibilités d'existence de ce qu'a pu être ou devrait être le *cinéma*, comme machine opératrice d'une pensée critique, une image-acte qui ouvre le procès d'une pensée qui reçoit l'événement et qui permet en retour une action du spectateur dans le monde. Godard évoque le passé du cinéma sous le signe du futur antérieur, d'un temps relevant du possible, qui s'ouvre à la fin du XXe siècle : « Avec le cinéma, il y a eu le signe que les choses étaient possibles si on se donnait un peu de mal pour les appeler par le nom, comme on dit en français¹³²⁵. » Cette formule contient d'une certaine manière la condition d'un devenir du cinéma, celui d'une rencontre entre le mot et la chose, d'un ralliement du cinéma à la puissance conjuguée du mot et de l'image. Le réalisme esthétique du cinéma, que Godard convoque dans une réflexion sur le cinéma testimonial, rencontre plusieurs définitions et métamorphoses : le cinéma semble ainsi tiraillé entre un devoir d'actualisation indicielle du *réel* par la pellicule cinématographique et un désir d'ouverture de l'image aux potentialités de l'invisible qui a partie liée avec le virtuel et le numérique, et avec l'exercice de la pensée.

Par conséquent, la télévision est présentée comme une technique servante du pouvoir, prise dans le mouvement d'expropriation des images par les institutions médiatiques. Le discours de Francfort, mais également plusieurs œuvres filmiques ou entretiens, posent ainsi un diagnostic sévère et pessimiste sur la disparition médiatique, la *surexposition* du monde par les nouveaux médias jusqu'à le rendre invisible, et selon trois aspects qui constituent les trois actes d'un drame visuel : tout d'abord l'incommunication du cinéma, ou la perte de sa fonction esthétique, après le second conflit mondial, puisque le cinéma n'a plus été plus écouté ; puis la progressive hégémonie des autres médias qui ne s'élèvent pas à la communication du montage, ni à la puissance contenue dans l'image et qui procèdent d'une fonction télévisuelle ; enfin, la recherche par le montage d'une communication autre, qui relève de l'écart, du déplacement et du mystère, dont émane une *Parole* dont les conditions d'expression résultent d'une pratique cinématographique étendue aux nouvelles formes d'expression de l'image mouvante et autorisent les fondements d'une fonction politique et

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 404.

¹³²⁵ *Ibid.*

éthique des images en mouvement. Réparer le cinéma passe alors par le frottement avec ces techniques nouvelles et la nécessité de les « occuper », même si les propos du cinéaste s’ancrent souvent dans la mélancolie d’une fin du cinéma et une ambivalence entre désir de texte et désir d’image : « Pour moi les images c’est la vie et les textes c’est la mort. Il faut les deux : je ne suis pas contre la mort. Mais je ne suis pas pour la mort de la vie à ce point-là, surtout pendant le temps où elle doit être vécue¹³²⁶ ». Godard propose ainsi un cinéma qui met au jour cette lutte entre le régime d’apparition du monde (l’image) et celui de sa nomination (le texte).

Le chapitre suivant réinterrogera la distinction cinéma/télévision au sein des pratiques audiovisuelles par-delà l’usage commun de ces deux termes – nombre de longs métrages cinématographiques relèveraient selon Godard du paradigme télévisuel et certaines *émissions*¹³²⁷ produites pour la télévision opéreraient dans le champ cinématographique. Par ailleurs, dans l’histoire même des formes visuelles et des techniques du XX^e siècle, le cinéma rencontre une nouvelle *situation* déterminée par la puissance médiatique de la télévision et de ses avatars contemporains (dont l’informatique, comme Godard le laisse entendre dans le dialogue qu’il mène avec Youssef Ishaghpour¹³²⁸). Cette nouvelle situation détermine une conception godardienne du cinéma et de ses mutations – la technique vidéo étant présentée comme l’une des dernières mutations du cinéma, dans la lignée de son exigence critique et esthétique¹³²⁹, alors même que la vidéo (notamment la vidéo en direct) est souvent considérée comme le *medium* caractéristique du média télévisuel¹³³⁰. Or, l’ambition du *cinéma* et de ses mutations est à la fois poétique et historique : expérimenter toutes les virtualités que porte l’art cinématographique dans la pratique d’un montage brisé, reposant sur des analogies, des déplacements, des ruptures, et donc éprouver filmiquement une conception de l’histoire qui procède naturellement d’une poétique du montage (intensifiée par les virtualités de composition que permet d’expérimenter la vidéo) et qui la précède également. L’histoire de la longue durée braudélienne est certes présentée par Godard comme le modèle épistémique du cinéma. Cependant, et ce n’est pas nécessairement contradictoire, Godard suit une méthode historique qui consiste davantage à mettre à

¹³²⁶ Jean-Luc Godard, « Godard/Amar. Cannes 97 », *op. cit.*, p. 415-416.

¹³²⁷ Terme employé par Godard pour désigner les épisodes d’*Histoire(s) du cinéma*, mais également les séries pour la télévision produites dans les années soixante-dix (*France tour et détour* et *Six fois deux*).

¹³²⁸ « La vidéo venait du cinéma, maintenant on ne peut pas dire que l’informatique vient du cinéma » (Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 26).

¹³²⁹ « Pour moi, la vidéo est l’un des avatars du cinéma, et puis elle est devenue autre chose en diffusion avec la télévision où il n’y a plus du tout de création mais uniquement de la diffusion [...]. Je dirais qu’il n’y a pas une grosse différence entre la vidéo et le cinéma, et qu’on pouvait utiliser l’un comme l’autre. » (*Ibid.*). Dans ce propos de Godard, la vidéo, au même titre que le cinéma, est dévoyée par la « télévision ». Leur destin poétique et critique est donc commun et solidaire dans les mutations déterminées par la télévision.

¹³³⁰ Voir Guillaume Soulez, « En guise de conclusion provisoire », dans Kira Kitsopanidou, Guillaume Soulez (dir.), *op. cit.*, p. 244.

l'épreuve le temps présent : révéler l'actuel comme puissance de surgissement des temps historiques, passés et à venir. Le cinéma *historique* que propose Godard n'est donc pas un cinéma arrimé au passé. Bien au contraire, il s'agit de continuer au présent l'expérience cinématographique avec une attention tout singulière à *l'actualité*, au sens de ce qui advient dans le présent, mais aussi l'actualité comme un *actuel* intempestif, lieu de surgissement épiphanique du passé et réservoir des virtualités qui le composent, laissant entrevoir les *possibles* ou les hypothèses d'un monde indéterminé, mais à venir. Comme le synthétise Youssef Ishaghpour dans le texte placé en postface de son entretien avec Jean-Luc Godard :

Pour Godard, il ne s'agit plus du « présent comme Histoire », d'un devenir dans lequel s'inscrire, mais d'une actualité à « agir », à révéler, d'une « Histoire au présent », c'est-à-dire des traces du passé et de virtualités en œuvre, simultanément, constitutives du présent¹³³¹.

L'« Histoire au présent¹³³² » relève également d'une ultime ambition, celle d'incarner l'histoire comme *acte*, non pas l'événement proprement dit, le fait daté, mais la manifestation de l'esprit, dirait Hegel, ou « le temps que nous sommes¹³³³ », selon la formule de Giorgio Agamben. En effet, Ricœur corrige la perspective de l'histoire de la longue durée qui « peut exprimer l'oubli du temps humain¹³³⁴ » et prône une philosophie de la volonté où parole historienne et action historique s'entraînent. Cette définition de l'activité de l'historien au service d'une pensée et d'un art performatifs – et donc politiques – est l'une des perspectives majeures du cinéma historien de Godard et des métrages qu'il consacre au conflit des Balkans dans les années 1990 et 2000.

Ainsi, à partir de la célèbre distinction des deux histoires selon Braudel, comme celle des deux pratiques de l'image, télévisuelle ou cinématographique, acritique ou critique, Godard peut poser les conditions d'un cinéma de l'*Histoire au présent* et d'une *éthique du film* qui repose sur un impératif de vision/démonstration et qui interroge, entre autres, la nature, la fonction et les frontières de l'image testimoniale et du document. La pensée de l'Histoire au cœur du projet cinématographique de Godard depuis les années 1990 sera étudiée dans ce chapitre comme condition d'un cinéma qui autorise une pleine métamorphose du dispositif de vision et de transmission du monde contemporain. La conscience historique qui anime le cinéma et l'intronise en médium de *l'actuel* est

¹³³¹ Youssef Ishaghpour, « J-L G cinéaste de la vie moderne. Le poétique dans l'historique », dans Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 110.

¹³³² *Ibid.*

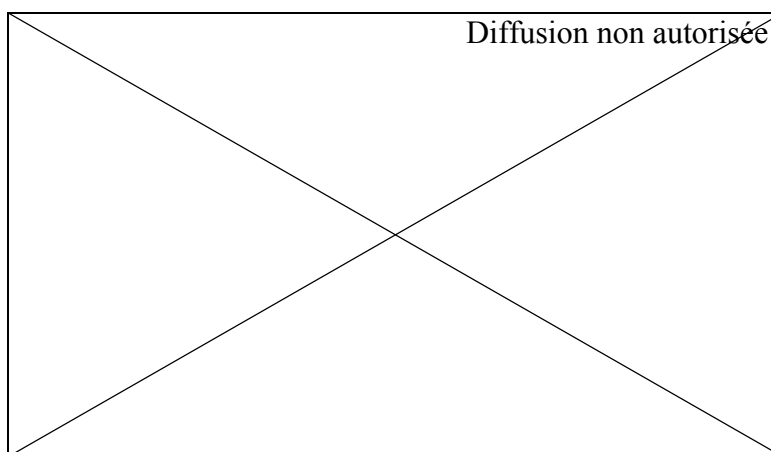
¹³³³ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. par J. Revel, Paris, Rivages, 2000, p. 104.

¹³³⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t.1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 395.

omniprésente dans les formes polémiques qu'investit le cinéma de Godard et rejoint l'exigence d'une poétique de la présence et d'une *éthique de la représentation*.

CHAPITRE 2.

« SARAJEVO » OU LE *MONTAGE* ÉTHIQUE ET POLITIQUE : SAUVER L'HONNEUR DU *RÉEL* ET AFFRONTER LES VISIBILITÉS CONTEMPORAINES



Photogramme 17
Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

« Même rayé à mort un simple rectangle de 35 mm sauve l'honneur de tout le réel¹³³⁵. » Cet axiome godardien sur le pouvoir rédempteur du cinéma place l'art du XX^e siècle au service d'une restauration éthique du *réel* non-enregistré et impensé. Dans la critique radicale que propose Godard de l'information médiatique qui oblitère la vision de l'événement, le *cinéma*, même s'il s'affirme dans sa précarité funèbre, possède une puissance d'actualisation du réel, notamment de l'événement historique, au travers d'une poétique de la visibilité et selon une visée politique. *Sauver l'honneur de tout le réel*, notamment le réel en fuite ou caché, c'est inscrire le geste filmique dans une volonté de conversion éthique du *cinéma* ou de l'*audiovisuel* au visible. Le *cinéma* qu'expérimente Godard dans une volonté programmatique repose ainsi sur un désir de conquête de l'invisible qui se loge dans les plis des visibilité médiatiques, en court-circuitant le pouvoir de

¹³³⁵ Jean-Luc Godard, chapitre 1a, « Toutes les histoires », dans *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 88.

« l'iconocratie », pour reprendre la formule de Marie-José Mondzain¹³³⁶ ou de ce que Jacques Rancière désigne comme « la médiocre fiction nommée "information" [qui] prétend saturer le champ de l'actuel¹³³⁷ ». L'analyse de la conversion de la filmographie godardienne au cinéma *historien*, engendrée par l'œuvre *Histoire(s) du cinéma*, poursuivra et clôturera ce travail d'exégèse en accordant de nouveau une place dans ce chapitre au film *Notre Musique*, dont nous avons analysé la séquence consacrée à la leçon de Godard.

En effet, *Notre Musique* permet de réinterroger la question de la *visibilité*, au centre des enjeux théoriques et éthiques d'une pensée du flux des images médiatisées. Le cinéma de Godard autorise leur mise à distance critique et propose une puissance créative de réinvention, de réparation des effets pervers des mutations techniques de notre ère dans l'appréhension du monde, de l'histoire, de l'espace et du réel, entre surexposition médiatique et *présence* du monde par leur médiatisation critique. Comme nous l'avons démontré à plusieurs reprises, le montage godardien des images et des sons remployés repose sur une évaluation des fragments collectés, sur leur pertinence et leur puissance d'évocation. Qui plus est, que ce travail de collage prenne la forme du montage vidéographique du emploi d'images et de sons dans les courts-métrages de Godard ou qu'il s'infilte dans le montage/remontage des mots et des sons du tournage, avec l'insertion discontinue d'images volées et le montage continu de textes cités dans les longs métrages, la filmographie godardienne du début du XXI^e siècle convoque les hommes et les actes au tribunal de l'Histoire et opère selon un *ordre* qui impose une prise de position du spectateur, sommé de se confronter avec lucidité à l'ordre mondial impérialiste et belliqueux dénoncé par le *montage*.

Il ne s'agit pas là de rouvrir des interrogations déjà posées, mais de montrer ce qui nous paraît le plus novateur dans le cinéma de Godard, sans pour autant céder à la tentation de la chronologie ou de l'exhaustivité. Ce qui se joue dans *Notre Musique*, se rejoue dans *Adieu au langage* au-delà de l'Histoire, mais se préparait également dans le moyen métrage *Puissance de la parole* en 1988, comme nous le verrons dans la fin de ce chapitre. Cependant, le tournant *historien* de Godard au début des années 1990, précédé d'un intense travail de vidéaste dans les années 1980 nous autorise à faire du *Godard tardif*, du *Godard historien*, un expérimentateur de formes qui ne renonce pas à scruter d'un œil critique, poétique et ironique, les mots et les images qui médiatisent la relation au monde. Et de nous inviter à porter un regard critique, immédiat et éthique sur le réel, que ce soient les massacres perpétrés par l'homme ou la relation qui s'établit d'entre les hommes dans une aperception

¹³³⁶ Cf. Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 17.

¹³³⁷ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017, p. 14.

du réel qui interrogent la vision par-delà ou en-deçà du seul événement politique et historique.

Ainsi, le principe même de la conjonction esthétique et politique d'images disjointes, telle que nous l'avons analysée à partir de la leçon de Godard dans la séquence placée au centre de *Notre Musique*, autorise une interprétation des événements par l'aller-retour de la pensée, selon le mouvement provoqué par le rapprochement de deux plans, en accord avec le principe de l'analogie critique, de la contrariété significative, dans la filiation de l'image deleuzienne de *l'automate spirituel* pour s'extraire de l'emprise des *fictions médiatiques* qui éblouissent et interdisent l'exercice de la raison. Cette pensée engage ainsi un questionnement éthique sur des crimes dont nous sommes les témoins ou les acteurs passifs. Godard pose alors un lien de dépendance entre l'expérimentation esthétique, d'une part, et une pensée politique du commun, d'autre part, qui prend la forme d'une dénonciation d'un ordre mondial qui se construit sur un réel dont les gouvernements, dits démocratiques, orchestrent l'abstraction et dont ils cautionnent la disparition. Les films de Godard s'inscrivent dans le champ d'une pensée radicale et engagée sur les temps actuels et ont force d'acte militant contre toutes les formes de spoliation des communautés, qui subissent la disparition physique et l'invisibilité mémorielle et médiatique. Godard propose ainsi *un dialogue en actes cinématographiques avec la pensée contemporaine de l'image, du langage et de la communication*. Ce chapitre convoque, sous le concept dual de la visibilité/invisibilité, l'expérience esthétique et politique de Godard, enjeu clé du travail du cinéaste depuis la fin des années 1980.

2.1 SARAJEVO, « CAPITALE DE LA DOULEUR » : ENCHAÎNEMENT DU POLITIQUE ET DE L'ESTHÉTIQUE DANS *NOTRE MUSIQUE* (2004)

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Sarajevo tient une place singulière dans le travail d'exploration du *réel* engagé par le cinéma de Godard et lui redonne une forte inflexion militante au tournant de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle. Le fragment séquentiel d'*Histoire(s) du cinéma* consacré à la Serbie, l'évocation du jeu de mots sur la Yougoslavie (« Dans Yougoslavie, il y a "gosse" et "vie" ») dans *Hélas pour moi*, l'hommage aux victimes des exactions serbes qu'est le très court métrage *Je vous salue Sarajevo* en 1993, le long métrage *For Ever Mozart* en 2017, l'interrogation sur l'éthique photographique qui sous-tend le court métrage « Le Pont des soupirs », du film collectif *Les Ponts de Sarajevo*, distribué en 2014 et l'inscription « tchetniks » sur l'un des plans de la

méditation sur la technique en 3D expérimentée dans *Les trois désastres*, autre participation à un film collectif, *3 x 3D*, produit en 2013, mais diffusé l'année de la sortie d'*Adieu au langage*, en 2014, font de Sarajevo non seulement la « capitale de la douleur » de l'Europe, mais aussi un *lieu* qui autorise la résurgence des génocides de l'histoire dans le cinéma de Godard, *catastrophes* qui soulèvent chez le cinéaste la question du pouvoir des formes et du rôle du cinéma. Or, c'est dans la rencontre de toutes les histoires évoquées dans le chapitre précédent, l'histoire déraisonnée, la vision catastrophiste du siècle, l'histoire de la longue durée qui tourne le dos à l'histoire événementielle, l'épiphanie du passé dans les fragments du présent et les virtualités qu'ils déploient, et l'histoire du cinéma, appareil abandonné du XXe siècle, dont la puissance d'enregistrement du réel et la nature photographique sont à nul autre pareilles, histoires toutes affectées par la nécessité du rachat et de la rédemption, que Godard pose les règles programmatiques du cinéma contemporain ou du « seul cinéma¹³³⁸ » qui puisse affronter l'histoire ou le réel. Entre, d'une part, le motif de la grande catastrophe qui parcourt l'histoire (et que l'ange de Benjamin observe dans toute sa violence irrémédiable) et, d'autre part, la nécessité de poursuivre une création qui affronte tous les aspects du contemporain et qui s'oppose à toute forme de fatalité (« Hélas en avant¹³³⁹ ! »).

La ville de Sarajevo du temps de l'après-guerre et de la reconstruction, filmée dans *Notre Musique* en 2002, devient ainsi le *lieu* pour construire une mise en perspective des catastrophes de l'histoire et proposer une critique éthique des responsabilités engagées dans le conflit des Balkans et le nettoyage ethnique dont ont été victimes les communautés croates. L'exploration critique des temps actuels exhorte le spectateur à juger l'homme à la hauteur des événements auxquels il participe et convoque Godard au voyage et au tournage hors de la neutralité expérimentale de la topographie suisse. D'où les effets de miroir avec le long métrage distribué par France 2 en 1991, *Allemagne 90 neuf zéro*, dont l'analyse ouvrirait la deuxième partie de cette thèse : la ville de Berlin après la chute du Mur avait déplacé le travail de montage godardien vers un nécessaire travail de tournage hors de la Suisse comme réponse à la précipitation de l'événement politique contemporain de la réunification allemande, tout en explorant un territoire historique, philosophique et poétique, dont l'esthétique et la pensée godardiennes sont héritières. En 1990, Godard filme la solitude et la complexité politique de l'Allemagne réunifiée, tout en convoquant dans un mouvement archéologique l'Allemagne de Weimar, figée dans la fixité temporelle du territoire de l'Allemagne de l'Est, et le national-socialisme, qui vient inquiéter l'Allemagne de l'Ouest

¹³³⁸ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 405.

en plein essor. Une décennie après, il s'agit de filmer Sarajevo dans le temps de l'après-guerre et d'y inviter poètes, écrivains et penseurs pour poser les fondements d'une pensée de l'art politique dans un lieu qui ramène au premier plan l'idée d'une répétition de l'histoire et d'une fatalité des catastrophes qui la jalonnent. En ce sens, *Notre Musique* se distingue de *For Ever Mozart* dont l'esthétique de l'ellipse reposait sur le refus ou de l'impossibilité de se rendre à Sarajevo. *Notre musique* interroge également l'événement selon une esthétique de l'ellipse ou de l'écart, mais dans la confrontation avec les lieux mêmes dans l'après-événement : le film déplace la question du document vers la problématique des virtualités d'avenir que la *trace* de la destruction récente engage.

Ainsi, dans une forme d'augmentation des problématiques engendrées par l'insertion de la photographie de Biljana dans *For Ever Mozart*, le travail visuel et sonore de *Notre Musique* s'inscrit dans une tension *documentarisante* qui interroge et contextualise le « document » par la présence d'archives et de d'extraits de film documentaire. Godard filme également la « trace » de la guerre en enregistrant et conservant au montage les cicatrices des murs et du sol d'une ville convalescente ayant subi la destruction. De manière essentielle, *Notre Musique* vise, par l'alliance du document et de la fiction, par la relation entre l'image (documentaire ou fictionnelle) et le texte (théorique ou poétique), dans le montage de séquences tournées et de plans remployés, un certain régime de véridicité, un *désir documentaire*, marginal mais présent dans *For Ever Mozart* (la photographie de Biljana et la voix de Djamilia), qui s'éprouve, entre autres, dans la place accordée aux lieux dans *Notre Musique* : représentations de la ville de Sarajevo et de ses habitants, fragments d'un réel médiatisé par une caméra transparente, qui se soumet au double impératif politique et éthique de témoignage du réel, dans une volonté de produire des fragments séquentiels qui relèvent cependant d'un rapport *intransitif* au monde, ne cherchant pas nécessairement la *factualité* d'une *perception directe* de l'événement. *For Ever Mozart* par le biais de l'ellipse et de la représentation référentielle interrogeait déjà la violence de la guerre en Bosnie-Herzégovine, *Notre Musique* propose des formes visuelles ou discursives de la pensée qui tentent d'élaborer du sens là où il a été détruit, à Sarajevo même. *Notre Musique* se construit ainsi sur une volonté de réparation/reconstruction de la capitale bosniaque et propose une ouverture aux possibilités de l'avenir. Le dernier volet du film, le *Paradis*, dont l'interprétation repose sur une indécision en témoigne : dénouement tragique dans un Paradis gardé par des soldats américains qui ont la charge d'un cessez-le-feu provisoire ? ouverture optimiste aux possibilités de modification du regard, comme l'invite la confrontation entre le regard d'Olga, personnage qui se suicide et qui erre dans le Paradis, et l'infini de l'horizon ?

L'ambivalence de ce dénouement rejoint celui du *Mépris* : le personnage du film dans le film, Ulysse, observait l'infini de la Méditerranée dans un dénouement qui était le commencement d'une scène de tournage dont la caméra de Godard, indépendante, s'émancipait, en rompant avec celle du cinéaste Fritz Lang, gardien d'un cinéma disparu. La caméra de Godard en 2003 travaille la temporalité complexe de l'*actuel* dans un film qui fait de Sarajevo la ville qui aime et ravive toutes les formes d'oppressions et de massacres du présent et du passé, d'ici et ailleurs, qui est aussi une ville dont les lieux et les espaces symbolisent l'entre-deux de la guerre et de la paix, de la destruction et de la reconstruction, de l'oubli et de la mémoire. Cet état intermédiaire, qui place le dénouement de *Notre Musique* dans une incertitude volontaire, invitation à relancer le jeu de l'interprétation, était aussi celui de la capitale allemande et le sujet d'*Allemagne 90 neuf zéro*. Il y va de la vocation d'un cinéma qui n'a pas encore trouvé *son propre lieu*, ou son *devoir-être audiovisuel* : la relation texte/image que permet l'art du montage doit se convertir en instrument d'une mise en cause permanente des illusions que génère une société d'une crise de l'image et du discours qui la *légende*. *Notre Musique* nous permet ainsi d'approfondir des propositions artistiques qui nous permettront de conclure sur l'actualité godardienne et les enjeux de recherche que ses propositions esthétiques et l'interprétation critique que ces travaux de montages génèrent.

Par ailleurs, *Notre Musique* appartient aux longs métrages de Godard qui, jusqu'à aujourd'hui, ne reposent pas uniquement sur la technique du montage vidéo et vidéographique, mais qui l'intègrent de façon de plus en plus radicale. Ce long métrage offre une place a priori *marginale* au seul montage d'images et de sons employés, mais ne cesse de confronter le spectateur au choc des images ou des pensées qui s'élaborent dans les dialogues qui sont tissés de reprises de paroles d'intellectuels engagés, d'hier et d'aujourd'hui. La conquête du *réel caché* repose ainsi sur l'alliance de l'image et du son, ou plus précisément, sur un enchâssement complexe des différentes bandes-son et de celle de l'image, chacune des bandes-son étant soumise à un travail de emploi de sons, de mots et de textes. Ce long métrage nous rappelle une des constantes du cinéma de Godard : malgré un discours de défiance à l'égard du texte, le cinéaste n'a jamais placé le son et l'image dans une relation de hiérarchie ou de servitude, mais dans un savant travail de verticalité paradigmatique, dans une forme de passion de la confusion du réel et d'un réordonnement par le son et l'image d'un *film* qui, indépendamment de sa durée matérielle, se compose de séquences qui construisent des virtualités de mondes possibles. Cette recherche d'une forme de disjonction du discours pour conquérir une parole pré-syntaxique, objet de la réflexion menée dans les dernières pages du chapitre précédent, participe du

travail de démontage/remontage des sons et des mots pour qu'ils court-circuitent la « langue des calculs » évoquée par Michel Foucault. Les longs métrages de Godard, qui n'ont pas encore abandonné le tournage, déplacent la question du montage *de seconde main* dans un montage visuel et sonore de scènes filmées qui fonctionnent selon un ordre esthétique et politique. Le montage des plans du tournage offre *a priori* un exemple de *résistance* critique du cinéma au seul montage archivistique. Cependant l'articulation/désarticulation du travail de citation continue de penser les vertus du « vrai » champ-contrechamp sur le plan de la parole, qui convoque une autre parole, relevant des archives de la pensée. Ainsi *Notre Musique* que nous réinterrogeons dans ce chapitre est l'un des longs métrages exemplaires d'un cinéaste dont le travail de la bande-son des dialogues est pleinement converti à la citation, à la parole déplacée et reprise, avec une construction symphonique reposant sur le retour de plusieurs thèmes, sujets à des déplacements, engageant plusieurs interrogations politiques et poétiques générées par la rencontre entre les lieux et les mots : la torture, le pardon, le rôle du poète, la révolution, la reconstruction, la disparition, la mémoire, l'oubli, l'altérité, le suicide.

Le montage place également le spectateur à l'épreuve d'un enchaînement de corps suppliciés ou exilés, pièces à conviction des catastrophes de l'histoire : la première partie de *Notre Musique*, *l'Enfer*, en est exemplaire. Penser l'histoire suppose de voir et revoir les traces documentaires et les images fictionnelles qui cernent les événements *catastrophiques*, éloignés dans le temps et dans l'espace, et de nouer les relations entre le présent et le passé, pour révéler les possibilités d'un futur en construction. D'où la variation chronologique et géopolitique auquel Godard soumet le spectateur dans le fragment séquentiel de son exposé à Sarajevo sur « le texte et l'image » : la fuite en Égypte de Joseph, Marie et Jésus au début de notre ère, l'apparition mariale dont témoigne Bernadette Soubirous en 1858, la bataille de Richmond perdue par les armées de l'Union en 1862, la Fête des morts célébrée le 2 novembre 1931 au Mexique, l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, la naissance de l'État d'Israël en 1947-1948 et l'exil des réfugiés albanais fuyant le conflit du Kosovo en juin 1998. La leçon de cinéma officinée par Godard que nous avons analysée dans le chapitre précédent ouvre ainsi à la disproportion chronologique et/ou géographique l'art du montage de faits légendaires ou avérés : du récit néotestamentaire de la vie de Christ au témoignage documentaire de l'actualité récente des Balkans. De la peinture à la photographie (qui est aussi photogramme de film). C'est à la fois la chronologie des événements, leur nature historique ou fictionnelle et leur *medium* de communication qui sont déroutés par le montage expérimental de Godard. Le cinéaste s'engage dans un projet de reviviscence des images collectionnées, dans une quête d'un sens ultime des choses qui passerait par un montage achronique et critique des images et des mots.

Le cinéma historien de Godard fonctionne comme une proposition artistique et politique d'expérimentation de la relation qui s'instaure entre le film et l'*actualité* politique et médiatique. Le travail de remontage des fragments épars du passé et du présent pose la question de la *visibilité de l'événement*, des leçons à en tirer, de sa monstration/démonstration, de son interprétation et de sa mémoire. En ce sens, le cinéma historien de Godard comporte une dimension résolument politique et critique, malgré les propos de l'auteur qui sonnent parfois comme un renoncement à l'art politique, mais qui engage davantage une mise en question l'illusion du partage démocratique : « l'art n'est pas démocratique, il n'a pas à l'être et la démocratie n'a pas à être artistique¹³⁴⁰. » C'est alors la musique que Godard pose comme art le plus proche d'une idée juste de la démocratie dans la suite de ce propos – musique qui va « [soutenir] » les deux longs métrages aux titres emblématiques, *For Ever Mozart* et *Notre Musique* :

Mais la musique est la plus forte, c'est pour cela que je l'ai prise en dernier, c'est elle qui soutient tout. Avoir accès l'art cinématographique n'est pas donné à tout le monde par la culture et la distribution, mais la musique a mieux réussi ça¹³⁴¹.

La restauration d'une mémoire oubliée (les voix abolies par l'histoire mémorielle, médiatique et politique), le comparatisme historique et critique qu'exécute le montage (art comparatiste augmenté par les voix d'auteurs et de penseurs, notamment Mahmoud Darwich et Juan Goytisolo, qui investissent de leur présence et leur parole *Notre Musique*) et l'esthétique de l'hétérogénéité et de la rupture (au centre de la leçon de cinéma de Godard à Sarajevo, toujours dans *Notre Musique*), ces trois traits emblématiques du *post-cinéma* de Godard et de son cinéma historien relèvent d'une réponse politique en « œuvres ». Godard engage une lecture critique des événements et de leurs corrélations significatives, développe une pensée de l'image testimoniale qui sauve le réel non-dit et non-vu, et propose plusieurs réponses esthétiques en marge des formats médiatiques et relevant d'une visée politique : pratique artistique de la dissidence, invitation à une réception dissensuelle de l'événement, communication des voix anonymes de l'histoire, portée par le jeu de la citation, et fabrication d'« une mémoire d'avenir des conflits¹³⁴² ». Le cinéma de Godard, dont le régime esthétique

¹³⁴⁰ Jean-Luc Godard, « Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie », *op. cit.*, p. 390.

¹³⁴¹ *Ibid.*

¹³⁴² Nous reprenons les mots d'Éric Pedon et de Jacques Walter dans un article sur les « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique » (*Questions de communication*, n° 1, 2002, [En ligne], <https://questionsdecommunication.revues.org/6493>, *consulté le 8 août 2017). Les auteurs analysent certaines de ses œuvres photographiques comme des exemples d'expérience esthétique et des réponses contestataires à la communication médiatique sur les guerres.

repose sur une stratégie de rupture et de division, rencontre le politique sous la forme d'une enquête mélancolique et opérante pour *révéler* ce qui n'a pas été vu et entendu. C'est pourquoi nous aborderons également dans ce chapitre la question de la mémoire critique de la Shoah, au centre du dispositif éthique et esthétique du cinéma mémoriel de Godard. En effet, le cinéaste célèbre la vertu de l'image, non comme preuve d'un réel suspect, mais comme puissance de démonstration et d'enregistrement de la violence du réel, telle une apparition.

2.1.1 *L'Enfer dans Notre musique* : montage catastrophiste, montage de l'excès du regard.

Notre Musique suit le découpage de la comédie dantesque avec une composition en triptyque. *L'Enfer* (un montage d'images de guerre de huit minutes), le *Purgatoire* (la partie centrale, d'environ une heure, dédiée à Sarajevo en reconstruction et aux Rencontres européennes du livre) et le *Paradis* (une séquence d'une dizaine de minutes où le personnage Olga traverse un cadre naturel édénique gardé par des marines américains), en sont les trois « Royaumes », signalés par des intertitres¹³⁴³.

La première partie de *Notre Musique*, l'« Enfer », entièrement composée selon le montage d'images et de sons remployés¹³⁴⁴, notamment des plans de *For Ever Mozart* et de son cadre fictionnel, introduction au second volet du film tourné à Sarajevo, engage une mise en critique de la géopolitique et de l'impérialisme idéologique d'une Europe en déréliction et d'une puissance américaine, symptôme et cause des excès d'une économie qui assujettit le réel, en ayant recours à la guerre et à son inflation dans un imaginaire porté par la fiction cinématographique. Cette première partie annonce également le renoncement au champ-contrechamp, tel que nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, au cœur de l'exposé de Godard. *L'Enfer* précède le *Purgatoire* et se présente comme un accéléré de la violence et de la barbarie de l'histoire à travers des images d'archives et des images de fiction : ce montage ressasse les images meurtries des *Histoire(s) du cinéma* et se clôt sur Sarajevo et les fragments reproduits des images de son siège.

¹³⁴³ « J'ai cette idée en commun avec Anne-Marie Miéville : faire des triptyques. Un passé, un présent, un avenir ; une image, une autre image et ce qu'il y a entre, ce que j'appellerai la vraie image, la troisième personne, comme la Trinité. Et puis, quand je suis allé à Sarajevo, manifestement c'était le purgatoire. Ils ont eu l'enfer, et le paradis, je ne pense pas qu'ils l'aient » (« À Sarajevo, le "juif du cinéma" cultive l'optimisme », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Mandelbaum et Thomas Sotinel, *Le Monde*, 13 mai 2004).

¹³⁴⁴ Le troisième volet de *Film Socialisme* (2010) repose sur la même règle de composition en présentant un d'une quinzaine de minutes autour des différentes villes portuaires de la Méditerranée.

Ainsi la photographie de Georges Gobet, reprise par Godard dans un travail de saturation des couleurs, montrant les deux tours jumelles de Momo et d'Uzeir en flammes dans le sud de la ville de Sarajevo le 8 juin 1992 convoque la violence subie par la ville assiégée, tout en désignant, dans un glissement référentiel de deux images *apparemment* similaires mais *contraires*, l'attentat du 11 septembre 2001, qui précède le tournage de *Notre Musique*. Sarajevo actualise le défilé historique des massacres, cette répétition de l'histoire qui est également une histoire des techniques de guerre, des armes et de leur « progrès », qui forment le montage en quatre temps de l'« Enfer »¹³⁴⁵ et rappellent que le XXI^e s'ouvre sur une « discipline de la terreur »¹³⁴⁶, une cécité engendrée par la crise de l'image qui s'incarne notamment dans l'événement du 11 septembre, présent par son absence dans le montage. Godard en rappelle l'excès médiatique qui épuise le regard et surtout laisse certaines victimes dans l'anonymat¹³⁴⁷. Le montage d'images placé en ouverture de *Notre musique* est alors une mise à l'épreuve du regard et contraint le spectateur à entrevoir dans ce collage syncopé, reposant sur une « étude » de la violence du réel, les traces documentaires de la cruauté, mais aussi la confiscation par la fiction cinématographique de toutes les guerres. *L'Enfer* fait battre nos paupières entre lucidité et cécité, entre violence de la saturation des couleurs ou fragments non modifiés des horreurs de la guerre. Le montage musical de fragments du *Book of sounds* de Hans Otte, entre interruption et reprise mélodique, vient comme apaiser, relier, faire tenir ensemble les images dont le *lieu commun* est celui des exactions de l'histoire. Lorsque la musique se retire, c'est pour laisser entendre en off une voix féminine presque enfantine qui édicte plusieurs lois qui structurent ce premier volet et annoncent les thèmes en jeu dans la suite du film.

Tout d'abord, la voix énonce la formule de Montesquieu convoquant dans *De l'esprit des lois* la destruction de Rome, lorsque les peuples, dits barbares, détruisirent ceux qui avaient progressivement instauré la barbarie, dans un renversement symétrique et ascendant de la violence contre autrui : « Ainsi dans le temps des fables, [...] il sortit de la terre des

¹³⁴⁵ Jean-Luc Godard rappelle la règle de composition de « L'Enfer » dans l'entretien mené par Serge Kaganski pour *Les Inrockuptibles* : « Mais puisque cela vous intéresse de savoir comment on a disposé les aliments sur la table de cuisine, il y avait cette idée de quatre textes dans "L'Enfer". Pour régner, il faut diviser, alors s'il faut régner dix minutes, je me suis dit on va diviser en quatre fois deux minutes et demie. [...] Les images de "L'Enfer", c'est toutes les guerres, puis les machines, puis les victimes, puis deux ou trois choses sur Sarajevo, pour faire la liaison avec la deuxième partie » (« C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Kaganski, *op. cit.*).

¹³⁴⁶ Marie-José Mondzain (dir.), *Voir ensemble, op. cit.*, p.15.

¹³⁴⁷ À la question « Comment avez-vous vécu le 11 Septembre ? » posée par Serge Kaganski, Jean-Luc Godard répond : « Comme tout le monde, en regardant la télévision. Je l'ai repiqué en boucle, j'ai une cassette de quatre heures de ces boucles. Après, ça peut servir de moyen d'étude. Celle à qui j'ai le plus pensé, le 11 Septembre, c'est l'hôtesse qui s'est fait trancher la gorge. Je n'ai jamais vu son nom nulle part » (Jean-Luc Godard, « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », *op. cit.*).

hommes armés qui s'exterminèrent¹³⁴⁸. » Puis c'est Lewis Carroll qui est convoqué, non seulement pour restaurer les puissances de la fiction lorsqu'elle s'allie au documentaire, mais également pour signaler la survie de quelques-uns, témoins éprouvés par la violence subie : « Ils sont terribles, ici, avec leur manie de trancher la tête des gens. Ce qui m'étonne c'est qu'il puisse encore y avoir des survivants¹³⁴⁹. ». Dans un second mouvement, la voix nous engage alors à la prière et au pardon en reprenant les versets des évangiles : « Pardonnez-nous nos offenses, comme nous les pardonnons à ceux qui nous ont offensés... Oui, comme nous pardonnons, pas autrement¹³⁵⁰. » C'est ainsi que l'invitation à la réconciliation ou au cessez-le feu se prolonge dans l'évocation de la relecture de Heidegger par Lévinas, que nous avons déjà évoquée : « On peut envisager la mort de deux façons : l'une comme étant l'impossible du possible, l'autre comme le possible de l'impossible. » Cette formule levinasienne se clôt sur la formule de Rimbaud « Or, je est un autre¹³⁵¹ ». « Je est un autre » conclut symboliquement un montage qui explore des champs-contrechamps de bataille en confrontant des plans hétérogènes mais symétriques : les assaillants échangent leur place avec les assaillis, les bourreaux avec les victimes, les images d'archives avec les images de fiction.

Ces pauses oratoires dans l'*Enfer* scandent une traversée de la terreur : le constat de la puissance d'extermination des hommes dont la violence s'enchaîne sur une autre violence ; la salvation par l'imaginaire qui autorise une forme de survie ; le rappel du pardon, ce « miracle » que convoquait Hannah Arendt qui permet une rédemption au cœur même de la logique irréversible de l'extermination¹³⁵² ; l'interrogation de la mort dans la relation qu'elle entretient entre le possible et l'impossible. Ces quatre pauses discursives se résolvent dans l'invitation rimbaldisienne à accueillir l'altérité, et achève d'inscrire *Notre Musique* dans la filiation levinasienne, dont Judith Lerner, personnage clé de la partie du royaume du « Purgatoire », sera le porte-parole. A la manière de l'œil tranché par Buñuel en ouverture d'*Un chien andalou*, Godard invite ces autres que sont les spectateurs à passer outre cette violence et accéder aux possibilités qui s'élèvent de l'impossible qui surgit de l'image quand

¹³⁴⁸ Montesquieu, *De l'esprit des lois*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Livre XXIII, ch. 23, Paris, Gallimard, 1951, p. 709.

¹³⁴⁹ Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, dans *Œuvres*, trad. par P. Blanchard, F. Deleuze, J. Gattégno, H. Parisot, A. Révérend et J.-P. Richard, Paris, Gallimard, 1990, ch. 8, p. 154.

¹³⁵⁰ *Matthieu*, 6, 12.

¹³⁵¹ Arthur Rimbaud, « Rimbaud à Georges Izambard, Charleville, [13] mai 1871 », Première lettre dite du voyant, dans *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 2^e éd. rev., 1984, p. 200.

¹³⁵² « La rédemption possible de la situation d'irréversibilité – dans laquelle on ne peut défaire ce que l'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce que l'on faisait – c'est la faculté de pardonner » (Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. par G. Fradier, Calmann-Lévy, 1983, 2^e éd., p. 302).

elle renonce à la reprise tautologique, en donnant une possibilité de réconciliation des vivants qui partageraient leur regard et leur voix avec les Autres qui sont leurs semblables.

Cette première partie, origine qui choisit le lexique biblique et le modèle dantesque pour construire une forme de dialectique qui tient ensemble les trois chapitres du film, est une traversée des Enfers, des formes de violence qui s'exténuent dans des images où l'assaillant et celui qui est assailli inversent constamment leur place. Cette violence est portée par un cinéma de fiction, principalement américain, qui a célébré les batailles, s'est converti à *l'arbitraire sanguinolent* convoqué par Deleuze, comme nous l'avons rappelé dans le chapitre précédent. Les documents et archives des suppliciés de l'histoire, notamment les victimes de l'extermination nazie, jaillissent du montage dans une forme d'égalité : le territoire visuel est celui d'une célébration ou d'une déploration de l'innommable. La construction du film de Godard repose ainsi sur une volonté de s'extraire de cette violence qui en appelle une autre et de s'extraire du champ-contrechamp traditionnel et dual des *scènes* de guerre. La violence du montage haché dans cette introduction de dix minutes correspond à la violence de l'imaginaire porté par le cinéma et la cruauté d'un réel dénoncé par les fragments documentaires. Le second volet, le plus ample, celui du *Purgatoire* se déroule à Sarajevo, dans une ville de l'après-guerre, de la convalescence et de la reconstruction. Là encore, Godard joue de l'ellipse partielle pour donner à voir l'extrême violence des hommes, ellipse qui repose notamment sur la trace documentaire.

2.1.2 « Ouverture » du *Purgatoire* : trois fragments séquentiels

Le *Purgatoire* s'ouvre sur la ville de Sarajevo en pleine reconstruction : l'événement, la guerre civile, est ainsi saisi dans un décalage chronologique qui justifie la composition du film. Le montage de films d'archives et de films de fiction de guerre, principalement américains (la guerre d'indépendance, les guerres indiennes, la guerre de Sécession et la guerre du Vietnam), composant l'*Enfer*, engage le double processus *documentarisant* et *fictionnalisant* du *Purgatoire*, selon un ordre générique et symbolique. La guerre précède l'après-guerre. La scène d'ouverture du *Purgatoire* se construit en trois temps, trois séquences :

- (1) Premier fragment séquentiel : Godard introduit Sarajevo par des éclats de plans qui saisissent la ville dans son mouvement de renaissance. Élias Sanbar, compagnon de création de ce film, évoque l'émotion qui se dégage depuis ces fragments de réel saisis par la caméra de Godard : « Si

j'ai été bouleversé, c'est parce que ces moments d'apparente banalité renvoient à quelque chose d'infiniment moins banal : à savoir des images d'une vie commune dans une ville où plus rien n'était en commun¹³⁵³ »

- (2) Second fragment séquentiel : le cinéaste filme ce que l'on pourrait appeler un « temps mort », qui fait office tout à la fois de scène d'exposition (rappel des circonstances objectives qui environnent tout la partie du « Purgatoire ») et de manifeste esthétique-politique dans un lieu de *passage*, l'aéroport de Sarajevo.
- (3) Troisième fragment séquentiel : la Vojvode Putnika, grande avenue qui conduit de l'aéroport à l'hôtel Holiday Inn, nommée la « Sniper Alley » ou « Avenue des Francs-tireurs » depuis la guerre, laisse se déployer, devant les yeux des conférenciers embarqués dans deux taxis, les traces de la guerre. Dans une esthétique de l'écart, ce ne sont pas les corps massacrés qui sont exposés, mais les habitats en ruines au milieu des terrains en reconstruction qui bordent la route.

Le montage alterné et chiasmatisé du dialogue et des images, selon une alternance et un glissement des plans et des voix d'un taxi à l'autre, permet d'aborder dans ce troisième fragment séquentiel la question de la souffrance, de la torture et de la disparation dans une convocation a-chronologique et a-géographique des conflits que remémore l'espace qui sépare l'aéroport international de Sarajevo et le centre-ville de la capitale. Les échanges tenus entre les quatre passagers de chaque taxi se rejoignent et se répondent au-delà de la séparation des corps véhiculés, dans un travail de montage polyphonique de la bande-son.

L'entrelacement esthétique et politique de la fabrique poétique et éthique de *Notre Musique* s'expose dès la scène d'ouverture de la deuxième partie du film, le *Purgatoire* : les choix esthétiques de la scène d'ouverture fondent, par un travail discret du montage, une équivalence entre *fabrique du film* et *pensée éthique et critique des temps présents et passés*. Cette scène, construite autour de l'aéroport de Sarajevo, repose sur une ellipse : la violence des guerres et les massacres de *l'Enfer* sont convoqués par la parole et les lieux. Godard construit la scène d'ouverture du *Purgatoire* sur le mouvement, l'échange, le passage. Hors de toute contrainte narrative et de toute suspension de l'attention du spectateur à un événement venant contrarier et lancer le récit, le *Purgatoire* se présente d'emblée comme un temps de méditation qui s'ancre dans l'espace d'une ville et de ses environs.

¹³⁵³ « Jean-Luc Godard – Élias Sanbar », Débat public entre Jean-Luc Godard et Élias Sanbar sur la scène nationale le Volcan au Havre, *op. cit.*

- Séquences 1 et 2 : exposition(s)

La première séquence est donc introduite par un montage rapide de plans de la ville de Sarajevo et se referme sur la rotation d'un avion sur le tarmac de l'aéroport. Le ballet d'ouverture, très vertovien, des tramways supportés de panneaux publicitaires qui croisent la trajectoire d'une voiture nous laisse entrevoir, dans les habitacles motorisés, les silhouettes des habitants de Sarajevo, telles des ombres au milieu d'une ville enneigée, cadre discontinu qui vient ponctuer et *entre-tenir*¹³⁵⁴ les séquences dialoguées du film. Sarajevo fait le lien entre le documentaire et la fiction, la guerre et la paix, hier et aujourd'hui, et introduit une géométrisation des plans¹³⁵⁵. Au montage de plans autorisant le croisement perpendiculaire des tramways et des voitures, succède un plan sur un taxi, surmonté de l'inscription Sarajevo, à l'arrêt sous une pluie battante, en pleine nuit. Dans la ligne de fuite du champ de la caméra, quelques êtres quasi invisibles se réchauffent autour d'un poêle improvisé. La caméra fait le point sur ses ombres humaines et abandonne le premier plan occupé par le taxi. Sarajevo et les « sans-parts » : le cadre dont se détacheront les scènes délibératives qui composent l'ensemble du *Purgatoire* – à l'exception de l'exposé de Godard dont le « dialogue » est sous-terrain – est posé. Comment voir ceux qui ne sont pas vus et entendus ? Godard saisit ainsi la ville et ses habitants et les intègre dans des plans de « coupe », en ouverture et fermeture de séquences qui fonctionnent tels des intertitres ponctuant le royaume du Purgatoire d'éclats de réel *incommuniés*. C'est alors le déplacement circulaire d'un avion Air Bosnia sur le tarmac de l'aéroport de Sarajevo qui ferme cette série de géométrisation des déplacements des « machines » et des hommes.

¹³⁵⁴ Voir les lignes de Marie-José Mondzain qui convoquent les termes « entretien », « entretenir » et « s'entretenir » en rappelant le propos de Godard sur ce qui se passe *entre* les images et les sujets qu'elles associent, relation qui se situe *entre* les images (*Images (à suivre). De la poursuite du cinéma et ailleurs, op. cit.*, p. 38-39).

¹³⁵⁵ Le commentaire de Malevitch sur le film de Vertov pourrait s'appliquer aux plans de Sarajevo que Godard insère entre chaque grande scène dans le montage, comme à ceux qui étaient insérés dans la topographie allemande d'*Allemagne 90 neuf zéro* où la circulation des tramways symbolisait également une traversée des villes allemandes par la caméra objective de Godard : « J'ai découvert dans *L'Homme à la caméra* une énorme quantité d'éléments (cadres) qui sont d'ordre cubo-futuriste. Je n'ai pas ces éléments sous la main pour mener une analogie avec les éléments cubo-futuristes, mais qui a vu *L'Homme à la caméra* a retenu tous ces moments de décalage du trafic dans la rue, des tramways, et tous ces décalages possibles et imaginables d'objets dans différentes directions, où la construction du mouvement ne va plus seulement dans la profondeur et vers l'horizon, mais se développe à la verticale » (Kasimir Malevitch, « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma » (1929), trad. par V. Posener, *Cinémathèque*, n° 8, automne 1995, p. 71-77).

Comme il le souligne dans l'entretien mené avec *Les Inrockuptibles*, Godard filme non pas la guerre, mais la convalescence¹³⁵⁶ qui laisse la sphère médiatique avide de spectaculaire, mais offre au cinéaste les conditions pour filmer une ville, réserve virtuelle des temps passés et à venir, à l'image du pont de Mostar, lieu hautement symbolique de la guerre serbo-bosniaque, auquel est consacrée une ample séquence. La ville de Sarajevo se tient ainsi, tel un figurant, entre les dialogues ou *entretiens* tissés dans toute la partie centrale du *Purgatoire*, espace de délibération des Vivants et des Morts, des présents et des absents. Sarajevo comme figurant ? Cette réflexion nous est inspirée par un texte de Marie-José Mondzain sur « la figure du figurant [...] qui opère [...] comme indice de crédibilité qui confère à la star et au récit leur place dans le tissu réel de notre histoire¹³⁵⁷. » Les plans de la ville de Sarajevo dans le *Purgatoire* se tiennent entre la fiction et le documentaire, comme l'ensemble des scènes d'entretiens qui articulent les mots énoncés par des êtres de fiction et des intellectuels en chair et en os, incarnant leur propre rôle et remployant leurs propres textes ou ceux des autres. Sarajevo est ainsi le champ ou le contrechamp des paroles qui circulent et *s'entretiennent* avec un cadre qui résume les conflits et porte les conditions d'une renaissance. La seconde partie de *Notre Musique*, le *Purgatoire*, est donc constituée d'une série d'entretiens polyphoniques qui *entre-tiennent* et mettent en rapport les sons, les plans de la ville et les corps en mouvement qui l'animent, que ces derniers soient captés par une caméra documentaire ou une caméra fictionnelle. Le *Purgatoire*, se tenant entre l'*Enfer* et le *Paradis*, est un lieu d'échange de tous les possibles, un espace où une économie de la parole peut se déployer. Les premiers plans, ouverture de la première séquence du *Purgatoire* dans l'aéroport de Sarajevo, permettent au spectateur de sortir du « choc et de l'effroi » engendré par la compulsion des images de l'imaginaire du cinéma et des documents des massacres qui introduisent l'époque actuelle dans la filiation d'une logistique de la terreur.

Après une ouverture fragmentée offrant au spectateur l'éveil et la nuit de la ville de Sarajevo saisie par la caméra, nous découvrons, dans le hall des arrivées de l'aéroport de la capitale, Jean-Luc Godard, jouant son propre rôle, exposant les circonstances qui font la cohérence de cette seconde partie du film. Les Rencontres européennes du livre à Sarajevo de l'automne 2003, autour desquelles se structure tout le pan central du film, sont signalées par les voix de Godard et de l'interprète, Rony Kramer¹³⁵⁸. Leur dialogue, purement

¹³⁵⁶ « Parce que les gens viennent quand il y a des morts et des blessés ; et quand il n'y a plus que des convalescents, ça ne les intéresse plus. Ils s'en vont. Que ce soit les médias, les amis, les forces d'occupation » (Jean-Luc Godard, « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », *op. cit.*).

¹³⁵⁷ Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*, *op. cit.*, p. 289.

¹³⁵⁸ « Rony Kramer – Vous êtes là pour quoi ? Pour les Rencontres européennes du livre ? Je croyais que vous

informatif et hors champ, accompagne un lent travelling latéral qui suit le mouvement de pieds chaussés de larges bottines noires et de chaussettes multicolores. Il s'agit d'une femme dont on découvre progressivement le bras qui tient le panneau des Rencontres européennes du livre, dont la marche régulière et enfantine s'interrompt au pied d'une table haute. Le rythme du pas reviendra comme un motif structurant du film. Le mouvement presque musical des corps qui investissent et désinvestissent les lieux, qui lient et délient les scènes, donne à percevoir ce qui n'est jamais filmé. Tel un battement de vie ou de non-vie qui marque la mesure des déplacements¹³⁵⁹, les gestes des corps provoquent les variations d'une vision éclatée et subjective d'un voir à mettre en partage. La caméra opère alors un lent travelling vertical : Godard et la femme en charge d'attendre et d'accompagner les invités en provenance du vol de Zagreb, se font face dans un échange de regards en diagonale : Godard est assis et son visage se situe à la gauche du plan ; la jeune femme, qui se tient debout à la droite supérieure du plan, lui annonce l'arrivée de l'avion.

Godard et Rony Kramer, incarné par Ramos Garcia attendent avec elle. Le montage renonce systématiquement au champ-contrechamp traditionnel : les deux hommes qui poursuivent leur entretien ne se font pas face et forment un triangle avec la tierce personne, *pôle féminin* dans cette scène, opposant contrarié au dialogue de deux hommes en miroir, aux tenues sensiblement similaires. La femme est donc présente pour rompre l'illusion d'un dialogue duel ou symétrique et pose au seuil du film la nécessité d'un lien – de confrontation ou de réconciliation – qui relève toujours d'un « troisième » – troisième personnage, troisième image, troisième citation. Le dialogue de l'interprète et de Godard prend la forme du questionnement, forme matricielle des dialogues du film. Dans cette scène, Godard mène l'entretien en interrogeant le traducteur sur son père, égyptien d'origine juive, incarnation indirecte de la figure du Refuznik que Godard célèbre dans deux courts métrages contemporains à *Notre Musique*¹³⁶⁰ : « J'y pense maintenant. Si votre père était dans le parti communiste égyptien, il a dû connaître Henri Curiel. » L'interprète évoque la révolte de son père devant la misère du peuple égyptien, son militantisme communiste et anticolonialiste, son emprisonnement politique, puis l'exode de sa mère du Caire à Jérusalem en 1948, et enfin, son propre parcours, le départ de sa famille d'Israël vers la France, sa scolarité française, son service militaire en Israël. Il découvre alors à quel point il est devenu français et revient en France. Présent comme interprète aux Rencontres européennes du livre, il est

faisiez des films. *Jean-Luc Godard* – Ils m'ont demandé... oui... de faire un exposé chez les étudiants de l'Académie. *Rony Kramer* – Un exposé sur quoi ? *Jean-Luc Godard* – Le texte et l'image. »

¹³⁵⁹ Le déplacement des personnages, notamment des couples dans l'appartement, est au centre de la composition de plusieurs plans d'*Adieu au langage*.

¹³⁶⁰ Il s'agit des deux *Prières pour refusniks*, courts-métrages de montage réalisés en vidéo en 2004.

également à Sarajevo pour surveiller sa nièce, Olga – nièce dont on connaît le suicide à la fin de la partie du *Purgatoire* dans un attentat mis en scène à Jérusalem qui se dénoue par l'exécution de la jeune femme, éprise de paix et de réconciliation, dont l'arme est une sacoche remplie de livres. Ce premier intermède dans l'aéroport met en place la rupture avec le champ-contrechamp dans un aller-retour entre la France, Israël, l'Égypte et la Bosnie. Le dialogue s'ouvre à la tierce personne ; le cadre du purgatoire est posé à travers les mots (la conférence de Godard est annoncée) et le panneau des Rencontres européennes du livre ; l'aéroport symbolise un lieu de partance et d'arrivée dans lequel le ballet des avions succède à celui des tramways – l'ancien contre le nouveau, l'horizontalité contre la verticalité. Un long plan en plongée sur le hall d'attente des arrivées de l'aéroport souligne les mouvements verticaux de captation des lieux et de leurs « occupants » provisoires selon des angles ouverts. Les invités arrivent et forment progressivement un cercle anonyme au cœur de ce plan très large en plongée. La vie de Sarajevo s'élève dans des plongées de la caméra et s'étend dans les travellings.

Cette scène d'ouverture suit les règles d'une ouverture thématique et esthétique. Le spectateur est invité dans les coulisses des Rencontres européennes du livre à Sarajevo, il est engagé dans un film qui mêle volontairement fiction et documentaire avec des personnages incarnés par des comédiens et des conférenciers jouant leur propre rôle. L'antagonisme fiction/document provoque un battement salvateur pour l'œil et l'oreille, qui s'inspire du rythme iambique grec : la pause dans le réel permet de s'élever vers le surréel, les plans fixes alternent avec les travellings en mouvement, les plans horizontaux (les pieds chaussés de la femme) cèdent aux plans verticaux (la plongée), l'identité (Godard) à l'anonymat (les citoyens provisoires de Sarajevo dans l'aéroport). Le sujet de ce film est bien *l'entretien*, qui tient les pans d'un réel dispersé et les signes épars qui s'en élèvent. La question de l'exil, des conflits, de la lutte politique et du Proche-Orient est d'emblée posée comme premier dans l'ordre générique et politique du film. Sarajevo autorise à penser la confusion des temps modernes mais aussi leur éventuelle salvation.

C'est alors un nouvel entretien qui va se tenir entre les comédiens et les conférenciers quittant l'aéroport. L'interprète, figure symbolique d'un film qui va glisser d'une langue à l'autre, énonce pour la deuxième fois les langues qu'il connaît (« français, hébreu, russe, espagnol, portugais »). La circulation des mots qui suit le premier échange dans l'aéroport fend et disperse le champ-contrechamp et la cohérence d'un dialogue à deux voix. Deux taxis sont garés. L'un attend le poète et essayiste espagnol Juan Goytisolo, qui rappelle avant

de s'installer à l'avant du taxi le titre de son exposé, *El bosque de las letras*¹³⁶¹. On apprend également dans ce même segment séquentiel qu'il souhaite visiter la bibliothèque nationale de Sarajevo, « Vijecnica », en reconstruction, après avoir été détruite pendant le siège de la ville. La pigiste Judith Lerner, incarnée par Sarah Adler, venue préparer un reportage pour le journal israélien *Ha'aretz*, s'enquiert au début de la séquence de l'arrivée de Mahmoud Darwich (personnalité absente de cette scène, mais présente par le biais de Judith, figure qui s'émeut du sort des humiliés et des vaincus et qui va s'entretenir avec le poète palestinien). Elle s'installe à l'arrière de la voiture qui transporte Goytisolo et se relève pour photographier le hors champ de la caméra, plus précisément la place du spectateur (« ceux-là là-bas il font quoi ici ? »). L'interprète s'installe à sa gauche, à l'arrière de la voiture, alors que l'acteur Jean-Christophe Bouvet, incarnant un personnage marginal dans la suite du film, au centre cependant de cette séquence, interpelle Judith (« alors vous avez déjà été piquée par une abeille morte¹³⁶² ? ») et gagne l'autre taxi vers lequel se dirige Godard. Bouvet se tient à la droite de Godard à l'arrière de la voiture. La femme, représentante des Rencontres européennes du livre, venue les attendre, s'installe à l'avant du taxi qui accueille Godard. Un montage-collage chiasmatique va alors construire le dialogue qui se double d'une polyphonie d'une voiture à l'autre. Les personnages de fiction (porte-voix qui citent les absents) dialoguent avec des auteurs en chair et en os (qui ne s'autocitent pas dans cette séquence) et se répondent dans un montage parallèle qui fait se croiser des *prises de position*.

- *Séquence 3 : thème et variations autour de la violence, de la guerre et du totalitarisme*

Le comédien Bouvet au premier plan, le cinéaste Godard en arrière-plan, sont installés sur la banquette arrière de leur taxi à l'arrêt. La caméra est encore placée à l'extérieur de la voiture. La vitre baissée nous « autorise » à entendre la discussion. La jeune femme participant à l'organisation des Rencontres européennes, à l'avant de la voiture et hors champ, interroge Godard en reprenant les mots de Hernandez, le personnage du roman *L'Espoir* de Malraux : « Je vous ai écouté tout à l'heure et je me suis demandé : pourquoi la révolution ne serait pas faite par les hommes les plus humains¹³⁶³ ? » Godard répond en

¹³⁶¹ L'essai de Juan Goytisolo, *El bosque de las letras*, a été édité à Madrid en 1995 et traduit en 1997 en langue française (*La Forêt de l'écriture*, trad. par A. Ben Salem, Paris, Fayard, 1997).

¹³⁶² « Have you ever been bitten by a dead bee ? » Cette question reprise à l'envi dans *Nouvelle vague* de Jen-Luc Godard est l'une des répliques les plus célèbres du *Port de l'angoisse* de Howard Hawks (*To Have and Have Not*, 1947, Etats-Unis, 100', 35 mm, n/b).

¹³⁶³ André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937, p. 147-148. Le dialogue original entre Hernandez et Garcia est le suivant : « – Vous avez dit quelque chose qui m'a frappé [...] – La révolution sera-t-elle faite par

reprenant la réplique malrucienne de Garcia : « Parce que les hommes les plus humains ne font pas la révolution mademoiselle. Ils font des bibliothèques¹³⁶⁴. » Le comédien Jean-Christophe Bouvet poursuit cette citation : « et des cimetières¹³⁶⁵. » La vitre est refermée : Godard « coupe » cette scène qui instaure une réflexion qui sera poursuivie dans le film sur l'opposition entre l'homme d'action et celui qui narre les hauts gestes. Par ailleurs, la citation de *L'Espoir*, qui ouvrait déjà le film *For Ever Mozar*, place en exergue de cette séquence une pensée de l'action dans le présent même du geste héroïque qui porte en soi toutes les virtualités de l'acte engagé. La guerre civile espagnole et l'évocation de la révolution par Malraux dans la première partie de *L'Espoir*, « L'illusion lyrique », subliment l'événement historique de la gauche espagnole se dressant contre Franco, tout en prévoyant la possibilité de sa défaite. La citation reprise par Godard relève d'un processus d'idéalisation arrêté, dont le personnage Garcia, le soldat-philosophe, l'un des masques de Malraux dans un roman qui interroge le paradoxe ou le conflit de la morale et de l'action, rappelle l'impossibilité d'une action révolutionnaire pleinement morale. Par-delà ce constat pessimiste, le roman de Malraux est surtout une saisie de l'événement et de son avènement par-delà son issue. Malraux ne décontextualise pas la guerre civile, mais décide d'écrire un roman qui donne à voir la réalité d'un mouvement révolutionnaire dont le déroulé historique n'est pas encore achevé. *L'Espoir* est publié alors même que le sort de l'Espagne n'est pas scellé. Il n'y a encore ni perdant, ni vainqueur.

Le bruit du moteur de la voiture se superpose à celui des hélicoptères filmés pendant leur survol, plan aérien introduit dans le montage. Puis un travelling nous laisse découvrir la route longée depuis l'aéroport, selon un plan subjectif dont le point de vue est celui du taxi où se trouvent le poète Juan Goytisolo, jouant son propre rôle, et Judith Lerner, personnage de fiction. Nous observons depuis leur point de vue une ville en cours de reconstruction où persistent les traces de destruction. Ce travelling nous fait partager le regard de Judith Lerner, figure *pathétique* de cette séquence, incarnant le point de vue de la journaliste, de l'étrangère candide qui découvre un spectacle de désolation selon un regard neuf, presque transparent. Hors champ, le chauffeur de taxi parle à Goytisolo, témoin de la guerre et du siège de la ville, qui acquiesce. L'interprète, hors champ également, explique à Judith, filmée en plan rapproché, l'échange qui se tient en serbo-croate : « Quand Monsieur Goytisolo est venu en 1993, là où on est, c'étaient les premières lignes serbes. » La voiture semble s'arrêter. Judith « voit » les lignes serbes, le visage tourné vers la gauche du plan au plus près de la vitre :

le prolétariat ? – Pourquoi ne le serait-elle pas par les hommes les plus humains ? – Parce que les hommes les plus humains ne font pas la révolution, mon bon ami : ils font des bibliothèques ou des cimetières. »

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 148

¹³⁶⁵ *Ibid.*

« Et quand ils bombardaient, c'était de là-haut ? » s'interroge-t-elle. L'interprète lui répond : « Oui, ce n'était pas vraiment difficile. » Après, cette réplique, c'est le visage de l'interprète dirigé dans la direction opposée qui est filmé dans un plan fixe. On entend alors Juan Goytisolo répliquer : « *Matar a un hombre para defender una idea no es defender una idea, es matar a un hombre.* » C'est Judith qui revient alors dans le champ, pleurant, lorsque le traducteur lui énonce en français la fameuse formule de Castellion, humaniste vaudois, dans le *Contre le libelle de Calvin après la mort de Michel Servet*, ce dernier ayant été doublement condamné à mort par les Catholiques et les Protestants : « Tuer un homme, ce n'est pas défendre une idée, c'est tuer un homme¹³⁶⁶. »

Après un nouveau plan sur la route, la caméra prend place dans le taxi transportant Godard et le comédien Jean-Christophe Bouvet. La femme venue les accueillir est filmée de dos, on devine son profil, alors que Jean-Christophe Bouvet récite un passage de l'essai de Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, qui cite le texte *Par-delà le crime et le châtiment* de Hans Mayer, alias Jean Améry, autrichien, juif par son père, ayant participé à la Résistance belge, torturé par la Gestapo au fort de Breendock, puis déporté à Auschwitz en raison de ses origines juives : « Lorsque tout est passé, rien n'est plus comme avant. *La violence...* » Bouvet continue d'énoncer l'horreur de toute violence dans le champ de la caméra, le regard tourné vers la vitre, selon la même direction que le regard emprunté par Judith dans les plans précédents, le visage affecté par la colère :

... la violence laisse des traces profondes. « [...] L'outrage de l'anéantissement est indélébile. La confiance dans le monde [...] que la *terreur* finit d'éteindre complètement est irrécupérable. Avoir vu son prochain se retourner contre soi engendre un sentiment d'horreur à tout jamais incrusté dans la *peau*¹³⁶⁷.

¹³⁶⁶ Sébastien Castellion, *Contre le libelle de Calvin, après la mort de Michel Servet [Contra libellum Cavini (publication posthume en 1812)]*, Genève, Zoé, 1998.

¹³⁶⁷ Le texte non modifié construit autour de la citation de Jean Améry (*Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. par F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 95) est le suivant : « Lorsque tout est passé, rien n'est plus comme avant. La violence laisse des traces profondes. Parce qu'elle secoue l'homme tout entier, de l'extérieur et de l'intérieur, sa constitution est endommagée pour toujours. Même celui qui a surmonté la violence avec seulement des blessures légères ne continue pas à vivre comme auparavant. Quoique les plaies soient cicatrisées, le trauma de l'agression ne guérit pas. Quand bien même la victime mènerait à la longue une vie normale aux côtés de ses contemporains, elle est marquée. La violence a laissé sa marque au fer rouge. Et il faut souvent des années de sollicitude avant que la victime se remette quelque peu. Jean Améry a formulé cela on ne peut plus clairement : "Celui qui a été soumis à la torture est désormais incapable de se sentir chez soi dans le monde. L'outrage de l'anéantissement est indélébile. La confiance dans le monde qu'ébranle déjà le premier coup reçu et que la torture finit d'éteindre complètement est irrécupérable. Avoir vu son prochain se retourner contre soi engendre un sentiment d'horreur à tout jamais incrusté dans l'homme torturé : personne ne sort de ce sentiment pour découvrir l'horizon d'un monde où règne le *principe espérance*. Celui qui a été martyrisé est livré sans défense à l'angoisse. C'est elle qui dorénavant le mènera à la baguette de son sceptre." La violence a coupé la ligne de vie. Le survivant n'est pas seulement autre, il est un autre. » (Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, trad. par B. Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, p.75-76).

Nous soulignons en italiques les modifications apportées par Godard au texte de Sofsky et d'Améry. La « violence » est redoublée. La « torture » comme expérience singulière de la douleur qui transforme l'homme en plaie béante, en corps supplicié, devient l'expérience universelle de la « terreur ». De même, le sentiment d'horreur n'est plus « incrusté » dans « l'homme torturé », mais dans « la peau. » Il s'agit en effet d'un extrait du chapitre que Jean Améry consacre à la torture, cette expérience qui ne peut se dire à travers les mots : « Celui qui voudrait faire comprendre à autrui ce que fut sa souffrance physique en serait réduit à la lui infliger et à se changer lui-même en tortionnaire¹³⁶⁸. » Jean Améry apparaît ici comme le double paradoxe auquel s'affronte Godard : d'une part, la violence d'un être à l'encontre d'un autre être relève de l'indicible et de l'invisible et suppose une esthétique de l'ellipse ou de l'écart¹³⁶⁹ ; d'autre part, l'essentialité du Mal et la valeur paradigmatique absolue d'Auschwitz sont convoqués à Sarajevo et viennent illustrer le génocide bosniaque. Godard procède ainsi à une *variation référentielle* ou un *désancrage référentiel* d'Auschwitz, dont le personnage de Judith Lerner est symbolique. Venue pour rencontrer l'ambassadeur de France à Sarajevo, Olivier Naville, un ancien Juste qui en a refusé le titre et qui a sauvé son grand-père juif sous l'Occupation, Judith est en quête d'un dialogue entre Israéliens et Palestiniens. Ce personnage renoue ainsi avec un des projets à l'origine de *Notre musique*, une conversation de Godard avec Marcel Ophuls pour interroger la double identité juive et arabe, qui soutient toute la séquence consacrée à l'entretien journalistique de Judith Lerner avec Mahmoud Darwich dans la suite du film. La caméra poursuit le travelling sur la route et l'acteur Jean-Christophe Bouvet continue de citer des fragments de l'essai de Wolfgang Sofsky *sur et sous* l'échange en langue bosniaque de la représentante des Rencontres européennes du livre et du chauffeur de taxi :

La violence a coupé la ligne de vie. Le survivant n'est pas seulement autre, il est un autre¹³⁷⁰. [...] Le rêve de survivre tourne au cauchemar pour ceux qui restent en chemin¹³⁷¹ [...] ? Chacun peut être un jour dangereux pour autrui [...], le corps humain est une arme potentielle. [...] Sachant où l'on peut le toucher lui-même, chacun sait où toucher l'autre¹³⁷².

¹³⁶⁸ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 82.

¹³⁶⁹ Nous rejoignons là le texte de Jacques Rancière sur *l'intolérable* de l'image qui n'est plus en mesure de produire plus un choc entre apparence et réalité. En conclusion du chapitre consacré à « L'image intolérable » (dans Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 93-114), l'auteur s'appuie sur une photographie de l'artiste française, Sophie Ristelhueber, qui produit « des affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques : ce sont des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit faire. Leur tension pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l'indécidabilité de l'effet » (*ibid.*, p. 114).

¹³⁷⁰ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 76.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 202.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 30.

Le montage fait alors se succéder deux plans : la route dans le centre-ville nocturne, puis le marché de Sarajevo, détruit et reprenant vie, en plein jour.

Ainsi, l'échange de paroles de ce troisième segment séquentiel de la scène d'ouverture du *Purgatoire* se construit sur les massacres perpétrés dans le passé : l'évocation du siège de Sarajevo convoque la guerre civile espagnole à travers le roman de Malraux et les « cimetières » de l'Espagne républicaine, auxquels s'enchaînent les massacres perpétrés au nom de l'intolérance religieuse avec l'évocation du Français originaire d'Espagne, Michel Servet, condamné pour ses écrits antitrinitaires. Le bord de la route de Sarajevo, dont les édifices sont troués comme des cadavres, impactés de balles (cf. Photogramme 14) et signalent la première ligne militaire serbe, remémore alors la monstruosité du régime nazi à travers l'évocation de la torture, universalisée par le terme de « terreur », comme annulation de l'être même jusque dans sa chair, avec la citation *abymée* du texte de Jean Améry extraite de l'essai de Wolfgang Sofsky. La présence de Judith convoque également la question de la Palestine, même s'il faut attendre son entretien avec l'ambassadeur Olivier Naville pour que l'on connaisse son projet de reportage et sa quête d'une réconciliation entre Israéliens et Palestiniens à Sarajevo. Elle incarne tout particulièrement le *désancrage référentiel* d'Auschwitz en cherchant une réponse au conflit israélo-palestinien en terre Bosnienne : « – Pourquoi Sarajevo ? – Parce que la Palestine », forme le premier échange entre Olivier Naville, joué par Simon Eine, et Judith Lerner. Dans la séquence de la rencontre de Judith avec l'ambassadeur de France, le nazisme, la pensée des totalitarismes et Auschwitz font retour sous le patronage d'Hannah Arendt dont la photographie est accrochée dans le bureau de l'ambassadeur et devient l'objet du dialogue entre le diplomate et la journaliste.

La scène d'ouverture du *Purgatoire* reprend l'un des thèmes introduit dans l'*Enfer*, celui de l'éternel retour des massacres, et en traduit l'esthétique dans un montage qui vient mixer les paroles du tournage et opter pour un montage visuel qui ne travaille pas le emploi d'images mais qui entre en résistance avec le champ-contrechamp traditionnel, ce dernier étant l'équivalent esthétique d'une pensée immobile et *arrêtée*. Le langage et l'image enregistrés pendant le tournage sont les matériaux d'un montage qui « légende », avec des jeux de liaison et déliaison, les nécessaires leçons à tirer de la répétition des massacres dans l'Histoire, et cela, dans un temps de paix provisoire à Sarajevo. Par ailleurs, dans cette scène d'ouverture, l'évocation du retour de Juan Goytisolo à Sarajevo, témoin du siège qu'a connu la ville, puis la place accordée à la parole désespérée de cet autre témoin qu'est le survivant qui ne peut qu'évoquer son propre anéantissement et qu'incarne Bouvet en récitant les mots de Jean Améry, offrent une place privilégiée à ceux qui ont rencontré l'événement ou qui

l'ont subi. Lorsque Bouvet évoque la torture, la terreur et la destruction, Jean-Luc Godard installé à ses côtés n'apparaît pas dans le champ. Goytisoló lui-même reste constamment hors champ dans l'autre voiture. C'est un comédien, jouant un rôle de fiction, qui vient incarner le témoin disparu dont on reprend la parole d'un essai testimonial publié en 1966. Le témoin essayiste est également le lazaréen du *Lazare parmi nous* de Jean Cayrol, publié en 1950, qui tente de penser l'art qui peut s'élever de l'expérience de la catastrophe, même si Jean Améry pense l'impossibilité pour le survivant de retrouver une place dans le monde comme le rappelle la citation utilisée par Sofsky et reprise par Godard à partir d'un essai qui analyse la violence et la cruauté dans ses manifestations plurielles et variées.

2.1.3 Filmer la reconstruction et la réparation : l'entre-deux ou l'exercice de la contrariété.

L'*Enfer* et la première scène du *Purgatoire* rejoignent les interrogations soulevées par l'exposé de Godard devant les étudiants de l'Académie que nous avons analysé dans le chapitre précédent et nous permettent de les prolonger pour rappeler des enjeux clés du cinéma programmatique de Godard dont les choix esthétiques viennent conforter la visée politique, ambivalente, du « cinéma » au XXI^e siècle. Cette ouverture pose les différents axes esthétiques et philosophiques de l'ensemble du *Purgatoire* : la question de la relation entre la fiction et le documentaire, la place des corps et des lieux comme déclencheurs du montage godardien, la question du témoignage, de sa perte ou de son impossibilité, la relation à l'autre qu'engage le temps de l'après-guerre, l'espoir et le désespoir politique qui se logent dans ce temps du cessez-le-feu, la question du *désancrage référentiel* de l'événement et *l'impératif de vision*, qui est aussi nécessité de donner à voir l'invisible, que Godard associe à la Catastrophe du XX^e siècle, Auschwitz, qui enfante d'autres Catastrophes.

- *Lieux, mouvements, paroles, document et fiction : les « bords de la fiction » (Rancière)*

Dans la première scène du « Purgatoire », Godard déroute totalement la séparation entre le personnage de fiction et le personnage de documentaire, comme il interdit tout champ-contrechamp classique et fait/défait constamment la liaison entre la voix et le personnage dont elle émane. La séquence introduit ainsi la question du *dit* et du *tu*, du *vu* et de l'*invu*, mais également celle de la relation paradoxale entre le document et la fiction, le

réel et l'imaginaire, qui sont théorisés dans le fragment séquentiel de la leçon de Godard sur « le texte et l'image ». La tentation documentaire du processus de la fiction et le caractère fictionnalisant du document, cette ambivalence qui structure l'*Enfer* et le passage de l'*Enfer* au *Purgatoire*, s'éprouve dans une pluralité de figures dans la partie centrale du film et principalement dans le jeu de *contrariétés* qui se noue entre Judith Lerner, présente à l'ouverture du film, et son double, Olga Brodsky, qui apparaît dans la suite du film, même si le traducteur introduit déjà sa présence à venir dans la scène d'ouverture en évoquant sa nièce. La partie du *Purgatoire* relève ainsi des « bords de la fiction¹³⁷³ », pour reprendre le titre d'un récent ouvrage de Jacques Rancière, proposant une enquête sur les transformations de la rationalité fictionnelle à l'âge moderne. Entendons-nous bien, certaines lignes « narratives » construisent le centre du film de Godard, mais c'est principalement le mouvement des corps, les déplacements dans les lieux, la confrontation au contrechamp qu'incarne Sarajevo qui fait le tissage du film et l'organisation des séquences.

(1) *Lieux*. – Dans *Allemagne 90 neuf zéro*, nous retrouvons le même principe d'un film construit selon une topographie, la frontière des deux Allemagne réunifiées, symbolique d'une enquête historique et critique. Chaque lieu suscitait une archéologie du sens. À Sarajevo, nul Lemmy Caution qui arpente la ville avec le spectateur, c'est le montage qui opère différentes configurations entre les lieux et les personnes/personnages qui portent une parole, elle-même tissée selon les règles d'un montage savant et une construction *abymée*. Un lieu symbolise cette prise de pouvoir de la ville sur l'ordre du montage. Il s'agit de « Vijecnica », la bibliothèque nationale de Sarajevo, dont la caméra nous offre dans de larges travellings les espaces, murs, ornements, colonnes en reconstruction et dont les livres sont soumis à un travail d'archivage et forment un amas désordonné qui suggère le risque permanent d'un autodafé. Juan Goytisolo découvre, dans les méandres et les ruines de la bibliothèque en chantier, les « forêts de symboles¹³⁷⁴ » du poème de Baudelaire récité à haute voix par une femme qui l'accompagne.

Le poète espagnol observe les « vivants piliers¹³⁷⁵ », citant en réponse un extrait du recueil *La Forêt de l'écriture*, dans sa langue originelle, l'espagnol. Il s'agit du texte intitulé « Un monde sans rêveurs ni poètes ? » dans lequel Goytisolo analyse et cite les « paroles prémonitoires¹³⁷⁶ » de l'écrivain cubain Lezama Lima, dont l'œuvre a été condamnée par le régime castriste et dont le roman posthume, *Oppiano Licario* reste méconnu. Ce roman se

¹³⁷³ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, op. cit.

¹³⁷⁴ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Spleen et Idéal*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p.11.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Juan Goytisolo, « Un monde sans rêveurs ni poètes ? », dans *La forêt de l'écriture*, op. cit., p. 79.

désenchaîne de toute contrainte narrative pour donner place aux associations de motifs et de thèmes et entrer en régime poétique. Goytisolo célèbre dans cet article « la prose vivante, pleine de surprise, en mesure d'accorder les différences et de concilier les oppositions¹³⁷⁷ » du roman de José Lezama Lima.

La visite de la bibliothèque détruite se fait ainsi sous l'impulsion du poète Juan Goytisolo, témoin du passé de Sarajevo, inspiré par l'écrivain cubain. Godard travaille toute cette séquence avec une résistance volontaire à la traduction. Les sous-titres lacunaires et/ou la traduction de certains passages choisis par l'interprète présentent l'équivalent d'un mixage qui rend les mots tout à la fois audibles et inaudibles, visibles et invisibles, dans une constante perte du sens, restauré partiellement par un éclat de parole salvatrice. Le spectateur qui ne connaît ni l'espagnol, langue maternelle de Juan Goytisolo, ni l'anglais, langue choisie pour la récitation du poème de l'homme rouge par les deux Amérindiens, n'accède qu'aux bribes d'une poésie. Il est contraint d'attacher son regard aux sonorités de l'image et du montage qui viennent combler la *perte* du texte. Seul le premier quatrain des *Correspondances* de Baudelaire vient rassurer l'oreille francophone. Baudelaire accompagne les premiers travellings sur les piliers qui soutiennent la grande bibliothèque et rappelle l'origine même du titre du texte de Juan Goytisolo. Installé sur des monceaux de pierre, traces des bombardements subis par Sarajevo, Goytisolo convoque la puissance poétique au service du geste politique : « le monde où nous vivons a plus que jamais besoin pour survivre de rêveurs et de poètes de l'envergure de Lezama¹³⁷⁸. » Goytisolo poursuit sa récitation avec un extrait du roman de José Lezama Lima cité dans son propre article : il est alors question de la nécessaire présence des rêveurs et des poètes pour rehausser le sens de la traversée du monde des vivants et des morts. L'interprète traduit les mots dans un montage sonore où la voix espagnole de Goytisolo domine : « Car l'obscurité et la lumière, les signes des astres et le dévoilement du sens caché auraient dû atteindre à notre époque, si l'on n'avait honteusement abandonné ces domaines aux physiciens, une identité prodigieuse¹³⁷⁹. » Le mot « prodigieuse » est alors audible en langue française.

Cette invitation à restaurer le pouvoir de la poésie, contre celui de la science, dans la conquête du sens enseveli du monde qui nous environne, accompagne la déambulation de Goytisolo contemplant un lieu en ruine et en reconstruction. Il poursuit sa récitation en espagnol, reprise en français par le traducteur :

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁷⁹ *Ibid.*

Puisque notre époque s'est dotée d'une puissance de destruction incommensurable, il lui faut faire une révolution génératrice comparable, qui renforce la mémoire, précise les rêves, donne corps aux images, réserve aux morts, le meilleur sort, donne aux éphémères une somptueuse lecture de leur transparence et conduise les vivants vers une traversée sûre et tranquille des ténèbres¹³⁸⁰.

Sous peine de se laisser entraîner dans des sociétés sans vie, l'homme doit ainsi avoir cette capacité de réinventer l'avenir, mais aussi de conserver et rebâtir, pour que le passé ne devienne pas « le fossoyeur du présent¹³⁸¹ » que l'histoire ne devienne pas « ce qui nous sépare de nous-mêmes¹³⁸² », mais permette de nous inscrire dans une actualité intempestive. La perte, celle des vaincus, celle de leur mémoire assujettie à la parole des vainqueurs, ne peut s'exprimer et se réparer que dans une poésie incantatoire qui s'élève des lieux détruits qui nous autorisent à une traversée de leur histoire.

Dans cette scène de montage où la parole récite une autre parole *abymée*, Goytisoló disparaît et deux acteurs viennent donner corps à la plainte des Amérindiens qui ont vécu une double disparition, victimes d'une disparition physique et mémorielle. Trois Indiens sioux d'Amérique, présentés comme les frères de douleur des Palestiniens, traversent le « Royaume du Purgatoire » et convoquent par leur présence oblique la mauvaise conscience de l'histoire coloniale américaine et du présent palestinien dans leur récitation des vers du poème du *Discours de l'homme rouge* de Mahmoud Darwich. L'intertextualité et les glissements des mots des poètes dans les corps des comédiens ou des auteurs en chair et en os viennent élever une plainte *inouïe* au cœur d'un lieu dédié à la mémoire et aux livres. La présence des Amérindiens en tenue traditionnelle, leur surgissement comme des ombres qui viennent obstruer le champ de la caméra, vient donner corps au tissage des mots qui circulait dans la récitation de Goytisoló et son invitation à une révolution poétique et politique. Un homme amérindien, joué par Georges Aguilar, et une femme amérindienne, interprétée par Leticia Gutiérrez, tous deux en tenue traditionnelle de combat, récitent à deux voix les vers de Mahmoud Darwich. Ils s'adressent à un homme qui collecte les livres rapportés par les uns et les autres, annote et conserve mais ignore leur présence et leur chant à deux voix :

L'homme – the white man will never understand the ancient words here in spirits roaming free, between the sky and the trees. / Let Columbus scour the seas to find India, it's his right! / He can call our ghosts the name of spices, he can call us Red Indians, [...] / he can twist all the errors of the North wind, but outside the narrow world of his map he can't believe that all men are born equal, the same

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ Friedrich Nietzsche, 1874, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* (1874), dans *Œuvres*, t. 1, trad. par H. Albert, Paris, R. Laffont, 1993, p. 211.

¹³⁸² Gilles Deleuze, « La vie comme œuvre d'art », Entretien avec Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur*, 23 août 1986, dans Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 130.

as air and water. [...] He took his fill from the flesh of our living and our dead. So why is he bent on carrying out his deadly war even from the grave? When we have nothing left to give but a few ruinous trinkets, a few tiny feathers to embroider our lakes? [...]

La femme – Isn't it about time ?

L'homme – Isn't it about time ?, stranger, for us to meet face to face in the same age, both of us strangers to the same land ?

La femme – both of us strangers to the same land, meeting at the tip of an abyss ?(II) [...]Winds will recite our beginning and our end though our present bleeds and our days are buried in the ashes of legend. (IV)¹³⁸³

La voix hors champ de Goytisoló fait la transition entre cette scène convoquant une poésie de la perte et une utopie du partage de la terre entre les Vivants et les Morts, sous le patronage de Mahmoud Darwich, et Olga Brodsky que l'on entrevoit pour la première fois courir sur un trottoir de la ville de Sarajevo dans un travelling qui accompagne son mouvement : « *La luz es el primer animal visible de lo invisible*¹³⁸⁴. » Goytisoló récite un autre vers du poète Lezama Lima. Ce vers fait de la lumière qui éclaire le visible au cœur de l'invisible une force animale qui vient appuyer le geste de Thésée affrontant le Minotaure. Cette puissance du visible qui s'élève de l'invisible est tout à la fois un éloge de l'image visuelle, de son apparition éclairante, et un appel à l'action (politique) qui passe par la révélation du caché, de ce qui a été placé dans l'invisibilité et emporté dans l'oubli : le sort des Amérindiens, scellé dans le poème de Darwich au sort des Palestiniens et dans le film de Godard aux victimes des exactions serbes.

(2) *Judith/Olga*. – Si les lieux dirigent le montage polyphonique dans leur rencontre avec l'un des personnages/personnes du film, deux personnages produisent une relation intense à la ville de Sarajevo. Judith et Olga, deux figures jumelles, deux rôles pour un seul personnage¹³⁸⁵, occupent la partie centrale du film et convoquent le conflit israélo-

¹³⁸³ « Le maître blanc ne comprendra pas les mots anciens, là, dans les âmes en liberté entre le ciel et les arbres. Il est du droit de Colomb le libre de trouver les Indes dans n'importe quelle mer. De son droit de nommer nos fantômes, piment ou Indiens. [...] Et il peut infirmer le vent du nord. Mais il ne pense pas que les humains sont semblables, tels le vent et l'eau, à l'extérieur du royaume des cartes. [...] Et Colomb a obtenu autant qu'il lui plaisait de vivants et de morts. Pourquoi de sa tombe éternise-t-il l'extermination ? Et de nous ne demeurent que guirlande pour la désolation et plumes légères sur les vêtements des lacs. [...] N'est-il pas venu le temps que nous nous retrouvions, l'Etranger ? Deux étrangers en un même temps, en un même pays, comme se retrouvent les Etrangers sur un abîme ? [...] Les vents nous conteront notre commencement et la fin, mais nous saignons aujourd'hui notre présent et enterrons nos jours dans la cendre des légendes. » (Mahmoud Darwich, « Discours de l'homme rouge » (1992), dans *Anthologie (1992-2005)*, éd. Bilingue, trad. par E. Sanbar, choisis et présentés par Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2009, p. 69-71 et p. 77).

¹³⁸⁴ « La lumière est le premier animal visible parmi l'invisible » (nous traduisons). Il s'agit d'un vers, extrait du poème de José Lezama Lima, « Las siete alegorías », écrit en février 1973 (dans *Muerte de Narciso. Antología poética*, Madrid, Alianza, p.144).

¹³⁸⁵ Le personnage d'Olga est né du dédoublement du personnage de Judith Lerner, incarné par Sarah Adler, qui devait, dans le scénario daté de novembre 2002 poursuivre son enquête journalistique jusqu'à se suicider à

palestinien à Sarajevo. Judith Lerner, prépare un reportage, espoir d'un dialogue possible entre Israël et Palestine, pour le journal israélien *Ha'aretz* et Olga, française, juive d'origine russe, termine son film de fin d'études et prépare son suicide à Jérusalem dont le récit rapporté clôt le *Purgatoire*. Godard crée ces deux personnages comme deux variations provoquant par leur « rencontre » impossible – jamais Judith et Olga ne se croisent dans une même scène – le travail même de la troisième image qui s'élève de la « vraie » confrontation d'un champ et d'un contrechamp, non soumis au langage cinématographique du cinéma traditionnel. Leur « lieu commun » est d'incarner la mauvaise conscience de l'Europe et d'être des personnages qui interrogent les frontières de la fiction et du documentaire.

C'est du moins dans un souci de véridicité que Godard a fait le choix de Sarah Adler pour incarner Judith Lerner, souhaitant que le rôle soit joué par une comédienne israélienne parlant le français. Sarah Adler accepte le rôle mais le soumet à réécriture car elle refuse d'incarner une femme qui accomplit un attentat-suicide à Jérusalem, même si cet attentat s'avère être factice. Le personnage de Judith Lerner répond au souci d'une entente esthétique et politique du cinéaste et de l'actrice. Accédant à la demande de Sarah Adler, Godard invente un second personnage, Olga, juive française d'origine russe, qui prend la « suite » de Judith. Telle une ombre fascinée par la mort et l'image, Olga s'ancre davantage dans un processus de fiction et dans un éloge de la disparition. Les deux personnages en deviennent deux figures asymétriques dans leur relation aux conflits. Pendant tragique de Judith, Olga programme son suicide, renonce à la parole (la syntaxe russe lui interdit de penser, rappelle-t-elle, dans une des dernières séquences du film) et engage un geste qu'elle considère comme la seule issue aux conflits. Judith Lerner, en revanche, incarne une transcendance possible de la guerre dans sa recherche d'une réconciliation non pas dans la mort, mais auprès des vivants, avec l'espoir de la restauration d'une communauté partagée¹³⁸⁶. Ces deux figures dirigent dans plusieurs différents lieux de Sarajevo une archéologie des massacres et engage une réflexion sur la « guerre civile » qui se poursuit hors Sarajevo, plus précisément le conflit Israélo-Palestinien. Olga et Judith apportent deux réponses : une action solitaire et funèbre (Olga) et une parole dialogique en quête de conciliation (Judith).

Jérusalem en simulant un attentat-suicide et en tombant sous les balles des tireurs de l'armée israélienne. C'est Nade Dieu qui va incarner ce second personnage, présenté comme la nièce du traducteur du cinéaste dans le film, joué par Rony Kramer.

¹³⁸⁶ Maurice Darmon précise la polysémie du patronyme de Judith Lerner, dont le choix repose sur une volonté discrète de dialogue avec le réalisateur de *Shoah* : « "Judith" veut dire "la Juive" et "Lerner", c'est "celle qui apprend." Mais Lerner est aussi le nom du révolté de Sobibor, à qui Claude Lanzmann justement – l'auteur de *Shoah* dont Godard dit qu'il a ouvert une "ère historique" : même ère, même fondements où s'inscriront ensuite ses *Histoire(s) du cinéma* – a consacré son film *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* » (Maurice Darmon, *La question juive de Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 93)

(3) *Olga et la disparition*. – Plusieurs plans nous présentent Olga courant dans les rues de Sarajevo : ses déplacements introduisent certaines séquences, jusqu'au temps d'arrêt où sa parole, disjointe de son corps, s'élève, non pas depuis un entretien avec un acteur du monde poétique et politique, mais dans un face-à-face avec le spectateur par le biais du regard caméra. Révolutionnaire qui a rompu avec les vivants, Olga est dans cette scène le porte-voix de la pensée de Benjamin lorsque Godard lui fait réciter hors champ l'extrait d'un article de la revue *Lignes* portant sur le constat de l'extrême pauvreté et du dénuement des temps modernes, tels que les expose Benjamin¹³⁸⁷. Dans cette séquence qui anticipe la fin du film, Olga est alors au centre d'un objectif dont la mise au point reste floue tant que le personnage n'a pas atteint, suivant la ligne de fuite du champ, le premier plan, celui de la caméra de Godard, offrant alors avec hésitation son regard au spectateur. Les lèvres bougent mais l'on n'entend pas. Dans ce premier parcours, Judith se dirige vers la caméra, sa voix hors-champ légende la trace de sa silhouette lointaine : « C'est comme une image qui viendrait de loin, ils sont deux, côte à côte ». Une fois atteint le premier plan, Olga renvoie à la caméra, mais de dos : « J'en ai rien à foutre », dernier hommage à la provocation d'*À bout de souffle*. Olga s'éloigne de nouveau et doublement, poursuivant de dos sa marche suivant une ligne de fuite funèbre, s'éloignant progressivement de la caméra qui renonce à la mise au point et en fait une silhouette flottante. La voix postsynchronisée au montage, comme le souvenir d'une parole émanant d'un corps déjà disparu, récite le texte d'Antonia Birnbaum sur la pauvreté dans la pensée de Walter Benjamin : « L'état de notre pauvreté aujourd'hui se précise. Le paysage est jonché de fils de fer, le ciel rougi d'explosions. Puisque cette ruine n'a pas épargné la notion même de culture, il faut avoir le courage de la congédier¹³⁸⁸. » Se plaçant du côté des vaincus (« S'il reste une chance à saisir c'est celle des vaincus »), nous saurons qu'Olga a choisi son martyr : dans une salle de cinéma de Tel Aviv, elle invite ceux qui sont prêts à mourir pour la paix à rester avec elle. Tout le monde quitte la salle et les soldats israéliens lui tirent dessus, avant de découvrir que la sacoche menaçante était remplie de livres, armes devenues impuissantes. Vers la fin du *Purgatoire*, une séquence est consacrée au dialogue entre le traducteur et sa nièce sur la question du suicide comme relevant du seul possible révolutionnaire pour Olga, sous le patronage de Dostoïevski (« Chaque homme [chacun] ne peut juger que d'après lui-même. La liberté sera totale, quand il sera indifférent de vivre ou de mourir. Voilà le but¹³⁸⁹. ») et d'Albert Camus

¹³⁸⁷ Antonia Birnbaum, « "Faire avec peu". Les Moyens pauvres de la technique », *Lignes*, n° 11, 2003/2, p. 117-138.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁸⁹ Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, Première partie, trad. par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995, p. 198-199. Dans la traduction d'André Markowicz, le propos énoncé par M. Kirillov est le suivant : « On ne juge

(« Le suicide est le seul problème philosophique vraiment sérieux¹³⁹⁰ »). Olga rejoint ainsi le chant qui s'élevait du poème palestinien de l'Homme rouge et renonce à la possibilité de la vie pour rejoindre le cortège des disparus. Olga devient ainsi l'ombre funèbre et la fiction de Sarah Adler, qui, quant à elle, incarne un rôle à la mesure de son engagement éthique. Olga porte en elle le dépassement des frontières des vivants et des morts, et s'impose dans le film comme un être de fiction. C'est à travers son regard que l'on découvre un *Paradis* qui ressemble à une zone de neutralité, de paix imposée, relative, hors du réel, dans un territoire coupé des vivants et ironiquement surveillé par des Marines américains.

(4) *Judith et la réconciliation*. – Judith en revanche s'entretient sur les bords du document avec plusieurs interlocuteurs, notamment le poète Mahmoud Darwich et l'architecte Gilles Pecqueux. Ces deux entretiens posent l'interrogation des possibilités de la relation du Même et de l'Autre, la question de la mémoire des lieux et de ce qu'ils recèlent comme pouvoir de séparation et de réconciliation. Figure de l'après-guerre bosniaque, Judith engage un dialogue entre la Palestine et Israël au cours de l'entretien avec Mahmoud Darwich dans une séquence remarquablement analysée par Giorgio Passerone¹³⁹¹. Dans son analyse de la cartographie méditerranéenne du cinéma de Godard, Passerone interprète l'entretien de Judith Lerner avec Mahmoud Darwich comme une dénonciation du raccourci politique, du *cliché* de l'antithèse Juif/Musulman¹³⁹². Le travail de sous-titrage de cette séquence, similaire à celui de la bibliothèque de Sarajevo, et les faux raccords de la caméra – constante esthétique du film – déjoue toute simplification du champ-contrechamp. Le dialogue se situe par-delà le langage, dans les interstices de deux voix qui ne se rencontrent pas dans des identités stables. L'identité palestinienne est présentée dans cet échange bilingue comme tributaire de l'identité juive, dans une relation complexe et asymétrique que donne à lire le sous-titrage : « Vous nous avez donné la défaite, la faiblesse et la

toujours que d'après soi, murmura-t-il en rougissant. La liberté sera quand ça sera égal, vivre ou ne pas vivre. Le but de tout c'est ça. »

¹³⁹⁰ Cette formule d'Albert Camus placée en ouverture du *Mythe de Sisyphe* est déjà énoncée par Camille dans *For Ever Mozart*. Olga poursuit dans *Notre Musique* la ligne de fuite négative de *For Ever Mozart*, où toute forme d'engagement et d'action semble relever de l'impossible. En voici la formulation exacte : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, dans *Œuvres complètes*, t.1, 1931-1944, Paris, Gallimard, 2006, p. 221)

¹³⁹¹ Cf. Giorgio Passerone, *Un lézard. Le cinéma des Straubs*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 173-179.

¹³⁹² « Il ne s'agit pas d'une réconciliation israélo-palestinienne [...] mais d'une rencontre bien plus révolutionnaire pour une cohabitation sans compromis, sur cette terre qui gronde contre "l'Homme blanc" (quel autre responsable sinon ?) toute la mémoire arabe et juive opprimée. Cette rencontre qui fait la troisième image, la troisième vérité de la Palestine à créer, germe dans la conversation de *Notre Musique*. [...] Contre tout fondamentalisme des deux champs, la Palestine qui vient ne réussira que lorsque "les dissonances" seront "annoncées" par la justice de "la note" commune du Palestinien absent » (*ibid.*, p. 177).

renommée¹³⁹³ » rappelle le poète palestinien ; « Nous sommes votre ministre de la propagande¹³⁹⁴ », répond la journaliste. Cet entretien est une reprise de celui qui s'est tenu entre le poète palestinien et la poétesse israélienne Helit Yeshurun en 1996, avec des jeux de glissements dans la reprise des voix de la poétesse et celle de Mahmoud Darwich. Si l'on interroge l'origine diégétique de *Notre Musique*, un premier projet avait occupé Godard : proposer une adaptation libre du *Silence de la mer* de Vercors, où ce n'est plus un officier allemand d'occupation qui est hébergé par un vieil homme et sa nièce, mais un officier israélien, « un militaire correct, intellectuellement proche de Hannah Arendt ou de Martin Buber, et qui serait embêté de sa propre situation¹³⁹⁵ », en territoire occupé, recueilli par une Palestinienne et son oncle. Si Godard abandonne cette idée, il conserve la question de la double identité juive et arabe qu'il place au centre de cet entretien :

J'ai cherché à savoir ce que c'est d'être juif. Ceux qui aujourd'hui se disent juifs, qu'est-ce que cela signifie pour eux ? Peut-être parce que j'ai cette même caractéristique de vouloir être avec le monde en dehors, de vouloir être à la fois pareil et différent, ce qui m'incite à me définir comme un juif du cinéma. Quand on rencontre l'autre, on est obligé de se définir soi-même, quand les Israéliens, après avoir nié leur existence, ont rencontré les Palestiniens, il a bien fallu les voir en face. Moins, quand j'essaie de réfléchir à cela, je le fais forcément en cinéaste, et le montage du champ-contrechamp reste ma manière d'interroger ces faits et cette identité¹³⁹⁶. »

Nous reviendrons sur la question de la mémoire de la Shoah, mais la problématique de la visibilité des vaincus et des morts de l'histoire est ici fondamentale. C'est selon cette règle que le champ-contrechamp sur le déporté « Musulman » *manifeste* l'invisibilité des Palestiniens. Par ailleurs, la séquence consacrée à l'entretien de Mahmoud Darwich, qui se présente comme le « fils d'un peuple méconnu », sans voix, invisible et inaudible, avec la journaliste Judith Lerner, incarnée par Sarah Adler, *précède* la « leçon » sur le champ-contrechamp et est orientée par une intention de réconciliation (« Pourquoi Sarajevo ? Parce que la Palestine, parce que j'habite à Tel Aviv, je souhaite voir un endroit où *la réconciliation serait possible* »). Le commentaire de Jean-Luc Godard sur cette séquence rappelle qu'un Palestinien n'est pas le contre-champ d'un Israélien et met donc en garde contre le raccourci que peut produire une vision hâtive de son « montage ». Ainsi, c'est à la

¹³⁹³ Mahmoud Darwich, « Je ne reviens pas, je viens », Entretien avec la poétesse israélienne Helit Yeshurun, *Hadarim* (Tel Aviv), n° 12, printemps 1996, *Revue d'études palestiniennes* (Paris), n° 9, automne 1996, trad. par S. Bitton, dans *La Palestine comme métaphore*, trad. de par E. Sanbar et S. Bitton, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154.

¹³⁹⁴ *Ibid.*

¹³⁹⁵ « Juste une conversation », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma*, mai 2004, n° 590, p. 20.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

complexité du réel que s'ouvre la confrontation des plans de Godard comme la conversation de l'écrivain palestinien, s'exprimant en arabe, et de la journaliste israélienne, posant ses questions en hébreu :

Ce que je regrette c'est l'obligation de sous-titrer. Voilà deux personnes qui ne parlent pas la même langue ou qui parlent la même langue, qui se comprennent et qui d'une autre façon ne se comprennent pas, puisque derrière Darwich on voit Palestine et derrière Sarah on voit Israël et actuellement ils ne se comprennent pas, ils se parlent à peine. Pour le spectateur qui ne parle ni une langue ni l'autre c'est un paradoxe complet ; et à cause des sous-titres il suit la conversation et cela le conforte, et il se met à parler d'Israël et de la Palestine, alors que sans les sous-titres tout ce qu'il aurait pu dire c'est « je ne sais pas » ; eh ben, non seulement il ne dit pas ça, mais il dit je sais et voici ce que j'en pense. C'est ce que j'appelle le totalitarisme du texte, l'algèbre¹³⁹⁷.

Le dialogue, autorise surtout la convocation par Darwich d'une poésie de l'errance, d'une poésie des vaincus et de la nécessité de porter la parole de l'opprimé contre l'Histoire qu'en a fait le vainqueur. En ce sens, dans la séquence où il s'entretient avec l'ambassadeur, Pierre Bergounioux prépare la problématique soulevée par Darwich : l'homme d'action ne saisit pas par la poésie son geste, le poète s'en empare alors que lui-même n'a pas participé à l'événement. Homère devient ainsi le poète des vaincus, les Troyens, privés de leur propre point de vue sur l'histoire de leur défaite et ainsi doublement disparus. C'est également la raison de la présence des Amérindiens dans la bibliothèque récitant en anglais des extraits du *Discours de l'Homme rouge*. Les fantômes du passé, le cortège des disparus, réclament un dire et une image, une trace, dans un lieu en reconstruction, qui porte les cicatrices de la destruction et des bombardements subis. Ainsi, lors de son entretien avec Judith, le poète palestinien confie en langue arabe « vouloir parler au nom de l'absent, du poète de Troie¹³⁹⁸ », offrir une trace aux vaincus, pour qu'ils portent une légende qui les constituerait en peuple. Comme l'écrit Gilles Deleuze, que Darwich cite dans son entretien, « prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple¹³⁹⁹ ». Dans cette séquence d'entretien avec Darwich, sur-encadrée par des caméras qui enregistrent cette rencontre, la jeune femme amérindienne de la bibliothèque réapparaît, filmée dans un plan serré qui suit progressivement la cadence de ses pieds descendant un

¹³⁹⁷ Cf. Propos de Jean-Luc Godard dans son dialogue avec Jean Narboni dans l'une sept visioconférences organisées au Fresnoy et réunies dans le documentaire *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard* (2010) d'Alain Fleischer.

¹³⁹⁸ Mahmoud Darwich, « Je ne reviens pas, je viens », *op. cit.*, p. 153.

¹³⁹⁹ Gilles Deleuze, « Les intercesseurs », Entretien par Antoine Dulaure et Claire Parnet, *L'Autre Journal*, n° 8, octobre 1985, dans *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 171.

escalier, vision d'une autre musique qui n'est plus entendue¹⁴⁰⁰, introduction d'un troisième pas, un ultime mouvement, qui vient défaire le champ-contrechamp et ouvrir le dialogue à une troisième image. Judith Lerner/Helit Yeshurun, entre fiction et documentaire, interroge Darwich en hébreu qui lui répond en arabe palestinien. « Et nous ne comprenons rien », précise Giorgio Passerone, « sauf qu'il n'y a ni union des voix, ni dialogue et qu'un Palestinien n'est pas le contrechamp d'un Israélien – le mauvais cliché¹⁴⁰¹. » Godard ne recherche pas la concordance du sens, mais une musique faite de liaisons et de déliaisons qui permette l'introduction du pied, d'une cadence, puis l'apparition progressive de la silhouette d'une Indienne sioux, qui vient épuiser et renouveler le sens d'une séquence où Godard, comme dans la conversation autour de la torture, joue de la fiction et du document, d'une altération du champ-contrechamp classique, travaille un enroulement citationnel et convoque la question de la visibilité dans un hall d'hôtel qui devient l'épicentre métaphorique des tous les humiliés, de tous les torturés, de tous les êtres ayant connu la perte.

Si l'entretien menée par Judith relève de la citation d'une parole déjà entendue et publiée dans une revue israélienne, Darwich introduit dans son propos un double-jeu entre document et fiction : il convoque la parole politique et médiatique de Tayyip Erdogan, alors maire d'Istanbul, comparant les minarets à des baïonnettes, lors d'un meeting à Siirt, le 6 décembre 1997. Tayyip Erdogan s'appuie sur le poème d'un théoricien du nationalisme turc, Ziya Gökalp ; il est alors condamné à une peine de prison en 1998 pour ce propos incitant à la haine. Dans un second temps, Darwich laisse s'élever une parole poétique, en citant un vers de son poème « La Quasida de Beyrouth » : « je porte la langue obéissante comme un nuage¹⁴⁰². » Cet ample poème a été inspiré par le départ de Beyrouth des combattants palestiniens et de Darwich lui-même en 1982. Ce nouvel exil engage une poétique de la perte, non seulement celle de la Palestine, dont le parallèle avec la perte de l'Andalousie par les Arabes est très présent dans la poésie de Darwich qui s'inscrit dans la tradition arabe de « la lamentation collective sur le paradis perdu¹⁴⁰³ » dans l'espace andalou, mais également de la perte de Beyrouth, dernier refuge des Palestiniens qui reprennent leur errance méditerranéenne après cette expulsion. Darwich dans *La Palestine comme métaphore* invite

¹⁴⁰⁰ Godard évoque le caractère musical du plan sur le pied de l'Amérindienne et en souligne la signification musicale involontaire : « Je n'avais pas remarqué que la photo des pieds qui descendent l'escalier évoque une portée musicale, c'est Anne-Marie [Miéville] qui l'a vu, elle est meilleure caméra-woman que moi. Cela fait partie des bonnes surprises qui naissent du fait de croire en la caméra » (« Juste une conversation », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Michel Frodon, *op. cit.*, p. 22).

¹⁴⁰¹ Giorgio Passerone, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁰² Mahmoud Darwich, « La Quasida de Beyrouth », dans *La Terre nous est étroite*, Paris, Gallimard, 2000, p. 182.

¹⁴⁰³ Mahmoud Darwich, « Je ne reviens pas, je viens », *op. cit.*, p. 117.

à la rencontre de tous les étrangers dans un projet de poésie commune, d'une communication qui s'élabore par-delà les identités, destin qui avait été celui de l'Andalousie et qui ne peut s'accomplir qu'à travers une poésie de la rencontre réparatrice avec l'autre ou l'étranger, l'exilé juif participant de cette fraternité, d'un commun, sous le signe de la perte¹⁴⁰⁴. Loin d'une antithèse Israël/Palestine, cette séquence, à l'image du film dans son intégralité, est en quête d'un *commun* – cette communauté qui se recrée dans les séquences filmées de la ville de Sarajevo – dans un lieu qui explore les voies d'une possible entente. Sarajevo met en acte le procès virtuel du montage historien de Godard convoquant les fragments de plusieurs « présents » décontextualisés temporellement et géographiquement et ce, dès le début du film, dans la conversation ou l'entretien qui circule d'un taxi à l'autre.

C'est pourquoi un autre lieu devient le « contrechamp » de Judith : le pont de Mostar. Au centre du film nous découvrons Judith, de profil, installée sur les blocs pierreux du pont de Mostar, écoutant l'architecte Gilles Pecqueux lui expliquer la lente reconstruction du pont qui se fonde sur un travail de conservation et d'inventaire (cf. Photogramme 18). Cette séquence offre une reprise de celle qui se déroule dans la grande bibliothèque de Sarajevo lieu également en reconstruction. Rappelons que chaque séquence de *Notre Musique* repose sur plusieurs thèmes, plusieurs images convoquées par les mots, chaque thème trouvant un développement, une reprise, une variation, dans une autre séquence, tout en s'accordant avec d'autres, dans un montage qui s'inspire d'une composition symphonique composée autour de thèmes différents soumis à des variations. Si plusieurs travellings dans le film mettent au jour les traces de la destruction, les pans qui ont résisté aux obus, tout en conservant la trace de la violence subie, les mots engagent également une réflexion sur la mémoire des morts et la nécessité de porter leur parole. Il faut attendre la séquence à Mostar, dont Gilles Pecqueux rappelle que le nom signifie dans toutes les langues slaves le « pont » (*Most*), pour que la question de l'altérité telle que la pense Levinas, dans la découverte de l'infini dans le surgissement du visage de l'autre soit interrogée.

¹⁴⁰⁴ « Car quand la jeune femme [Sarah/Judith], émue, s'exclame, tournée vers le poète, "mais vous parlez comme un juif", ce sont, de fait, par elle, les juifs benjaminien de la diaspora que Godard convoque, les juifs de l'exil, du désert, de la nostalgie originale d'une promesse toujours à venir, les héritiers de la réalité de la poésie prophétique de l'hébraïsme en tant qu'irruption d'une suspension du temps historique. Suivant cette lignée, c'est aux refuzniks, aux opposants civils israéliens, de se charger, de fait, de la disparition génocidaire de leur propre peuple sans demeure, perpétrée dans les camps, en résistant à la victimisation dont s'est servi historiquement le sionisme israélien. Ils deviennent les plus à même de saisir – sans rien lâcher de leur droit de mémoire devant l'horreur subie – comme toutes les violences et toutes les oppressions se rassemblent dans la répétition toujours incommensurable, autre, et pourtant univoque de l'événement qui les dénonce toutes en en dénonçant une, la plus proche, l'actuelle, pour eux et pour nous » (Giorgio Passerone, *op. cit.*, p. 176-177).

La découverte de l'infini et de la transcendance dans « l'épiphanie du visage »¹⁴⁰⁵ sont ainsi au centre de cette séquence où Judith lit *Entre nous* de Levinas sur le pont de Mostar. La reconstruction/réconciliation ontologique de la relation à autrui est également évoquée en termes architecturaux et linguistiques par Gilles Pecqueux. En introduction de la visite du pont, Gilles Pecqueux dans une classe de collège en narre hors champ l'histoire. Le pont relie les deux rives de la Neretva qui coule au milieu de Mostar. Il a résisté à tous les assauts depuis 1566, à l'exception du dernier, le 9 novembre 1993. Le pont de Mostar, « un visage avec des pierres », s'élève symboliquement entre communautés croates et bosniaques, entre les temporalités de l'histoire, entre le moi et l'autre, comme le précise l'architecte, dont le dialogue avec Judith Lerner vient s'inspirer des mots de Levinas. Gilles Pecqueux convoque ainsi l'alliance nécessaire entre le passé et le devenir : « Il faut à la fois restaurer le passé et rendre possible le futur. » Judith rappelle la leçon de Levinas et interroge l'architecte sur les résistances à toute conciliation avec l'autre : « Si le visage symbolise le *tu ne tueras pas*, comment faire ? » Gilles Pecqueux poursuit la convocation de la pensée de Lévinas « la relation entre moi et l'autre n'est pas symétrique » et rappelle la puissance symbolique du pont qui convoque la relation asymétrique et l'ethos qui se construit dans l'altérité du visage : « Au départ peu m'importe ce qu'est autrui à mon égard, c'est son affaire. Pour moi il est d'abord celui dont je suis responsable, ici d'un Musulman et d'un Croate¹⁴⁰⁶. » Judith restaure la puissance de la culpabilité avec célèbre phrase des *Frères Karamazov* reprise et explorée par Levinas : « Nous sommes tous coupables de tout et de tous, et moi plus que tous les autres¹⁴⁰⁷. » Gilles Pecqueux poursuit en évoquant le travail de repêchage, de classement des pierres et d'identification de leur position dans l'ouvrage, qui

¹⁴⁰⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, 4^{ème} éd., La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 174. « Cet infini, plus fort que le meurtre, nous résiste déjà dans son visage, est son visage, est l'*expression* par sa résistance infinie au meurtre, qui, dure et insurmontable, luit dans le visage d'autrui, dans la nudité totale de ses yeux, sans défense, dans la nudité de l'ouverture absolue du Transcendant. Il y a là une relation non pas avec une résistance très grande, mais avec quelque chose d'absolument Autre : la résistance de ce qui n'a pas de résistance – la résistance éthique. »

¹⁴⁰⁶ Le dialogue de Judith et Gilles Pecqueux s'inspire de l'entretien d'Emmanuel Lévinas, intitulé « Philosophie, justice et amour » (propos recueillis par R. Formet et A. Gómez les 3 et 8 octobre 1982, dans *Entre nous, Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 113-131). Voici le passage repris par Gilles Pecqueux dans sa version non modifiée : « Dans la relation au Visage, ce que s'affirme c'est l'asymétrie : au départ peu importe ce qu'autrui est à mon égard, c'est son affaire à lui ; pour moi, il est avant tout celui dont je suis responsable » (*Ibid.*, p. 115).

¹⁴⁰⁷ Il s'agit de la maxime énoncée dans les mémoires du starets Zosime, qui décède au début du roman. Son frère aîné alors mourant, rappelle à sa mère le principe universel de culpabilité « Je te dirait encore, mère, que chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout, et moi plus que les autres » (Fiodor M. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* précédé de *Dostoïevski et le parricide* par Sigmund Freud, trad. de H. Mongault, Paris, Gallimard, 1973 (rééd.), p. 394). Au cours de l'entretien « Philosophie, justice et amour », Levinas se réfère à plusieurs reprises à cette formule de Dostoïevski : « Je rappelle toujours à ce propos Dostoïevski ; l'un des personnages dit : nous sommes tous coupables de tout et de tous, et moi plus que tous les autres » (*op. cit.*, p. 115).

devient expérience d'une découverte de l'origine même du langage. La reconstruction du pont est analogue à la création d'une langue *essentielle* sur le modèle originel du sumérien dont la grammaire était insoumise à la rationalisation de la temporalité des langues qui lui ont succédé : « C'est un peu comme si l'on retrouvait l'origine du langage. Vous savez qu'avant qu'il ne se forme, à Sumer, pour parler du passé on employait le mot *après* et pour l'avenir le mot *avant*. » Pecqueux semble rejoindre Levinas qui admire dans l'œuvre de Rosenzweig la déformalisation des moments abstraits du temps, le futur, le passé comme le présent pour leur préférer la conjoncture Création, Révélation, Rédemption¹⁴⁰⁸. Le présent de Sarajevo repose davantage sur ce processus de recréation et de réparation que sur des relations temporelles formelles qui interdisent de penser l'événement dans l'ordre d'une seule succession historique.

A la fin de l'entretien avec Mahmoud Darwich, Judith assistait à l'apparition de la jeune femme amérindienne, vision d'une autre musique qui n'est plus entendue. Ainsi, Judith, de nouveau seule, photographiant le pont de Mostar depuis l'une de ses rives, découvre deux *contrechamps* répondant à son regard. Le visage tourné vers la droite du plan, Judith observe trois Indiens sortant d'une camionnette. Elle tente de les photographier. Son visage tourné vers la droite du plan laisse en revanche apparaître un contrechamp fictionnel : les Indiens se tiennent en tenue traditionnelle de combat dans une posture figée, celle du cliché produit par la fiction américaine. Judith est confrontée au document et à la fiction. Elle renonce à photographier ses silhouettes surréelles, mais contemple une situation relevant des *bords de la fiction*. Ce triptyque de plans ré-ouvre les possibilités offertes par le renoncement au champ-contrechamp classique pour saisir dans leur indétermination le document et la fiction, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent.

(5) Un « troisième » : Jean-Paul Curnier ou les limites de la démocratie – L'un des derniers entretiens du *Purgatoire* se tient dans un bar du centre-ville de Sarajevo. Une table, trois coupes, deux personnalités : Jean-Luc Godard et Jean-Paul Curnier. Alors qu'Olga a décidé de poursuivre son projet d'attentat-suicide, ce dernier entretien rappelle, avant le *Paradis*, les obstacles à la formation d'un *commun* politique. C'est la démocratie qui est ici mise en critique. L'espace démocratique qui prétend mettre en partage la parole et autoriser un consensus dans la constitution d'un domaine de la délibération politique est remis en question dans une ville qui propose d'en être le lieu d'accueil, mais qui rappelle constamment les limites du projet démocratique européen. Venant comme seconder la désespérance d'Olga, Curnier vient infléchir la quête de Judith en engageant une pensée pessimiste. Après la dénonciation de la torture et de la terreur, la colère contre l'homme

¹⁴⁰⁸ Cf. Emmanuel Lévinas, « Philosophie, justice et amour », *op. cit.*, p. 128-129.

blanc, telle que l'exprime notamment l'Homme rouge, après l'espoir d'un pouvoir révolutionnaire de la poésie porté par Goytisolo, après la quête d'un *lieu commun* à laquelle ne renonce pas Judith, Jean-Paul Curnier dénonce les pièges de la démocratie dans son entretien avec Godard. Le dialogue se construit avec la reprise du texte de Jean-Paul Curnier sur Claude Lefort et l'analyse par ce dernier des démocraties modernes prédisposant au totalitarisme. Jean-Paul Curnier poursuit en rappelant comment, à l'issue des guerres, les voix des bourreaux s'éteignent et l'espace public demeure impuissant à penser la responsabilité éthique. La troisième coupe vient déstabiliser le dialogue et autorise l'introduction de fragments récités par la voix de Jean-Christophe Bouvet qui n'apparaît pas dans le champ de la caméra : cette troisième parole vient défaire la symétrie de l'échange à deux voix et conforter leur pessimisme avec une citation de Pascal (« Moi, je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient égorger¹⁴⁰⁹ ») et une citation de Schopenhauer (« la vie d'un homme n'est qu'une lutte pour l'existence avec la certitude d'être vaincu¹⁴¹⁰ »). Jean-Paul Curnier plaide pour une réconciliation de deux domaines séparés : le politique et la pensée. Cette dernière variation sur les périls de la démocratie sera développée en 2010 dans *Film Socialisme*, dont Godard soumet le projet au philosophe. Espace de réflexion sur la violence génocidaire et territoire d'une mise en critique de la faillite de l'Europe et de la démocratie, la capitale bosniaque s'édifie comme lieu poétique et politique où l'on interroge le pouvoir du *poète* à rétablir la mémoire des vaincus et des sans-voix et la puissance/impuissance des démocraties à résister à la tyrannie qui les questionne continument.

- *L'invu, les disparus et la Catastrophe du XXe siècle : désancrage référentiel et images malgré tout*

Les premières séquences de *Notre musique* engagent également une prise de position de Godard sur la *disparition redoublée*, quand le génocide ethnique se double d'une extermination de la mémoire. D'où la présence/absence de la Shoah, sous la forme de l'archive dans le montage séquentiel de *L'Enfer*, par le biais de la citation du témoignage de

¹⁴⁰⁹ Blaise Pascal, *Les Pensées*, t. 2, Paris, Gallimard, 1977, p. 174. Il s'agit du fragment 672 dans l'édition citée, du fragment 592 dans l'édition Brunschvicg, du fragment 822 dans l'édition Lafuma et du fragment 866 dans l'édition Tourneur-Anzieu.

¹⁴¹⁰ Il s'agit du paragraphe 57 du *Monde comme volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer. La traduction aux éditions Presses Universitaires de France est la suivante : « Pour la plupart, la vie n'est qu'un combat perpétuel pour l'existence même, avec la certitude d'être enfin vaincus. » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* trad. par A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 395).

Jean Améry et dans la figure incarnée par Judith/Sarah, personnage qui porte en soi plusieurs virtualités temporelles et historiques, à la manière du personnage de Dora dans *Allemagne 90 neuf zéro*. Rappelons, à ce stade de cette analyse, que les camps d'extermination nazis font constamment retour dans le cinéma de Godard contemporain des *Histoire(s) du cinéma* comme l'Événement qui divise le XXe siècle et le cinéma tout à la fois, ce dernier ayant renoncé à filmer la Catastrophe. Nous l'avons déjà évoqué : l'entreprise génocidaire est présentée par Godard comme la blessure du XXe siècle dont le cinéma est à la fois coupable de n'avoir su la manifester à l'écran et victime par son propre déclin.

(1) *Esthétique de la division*. – Ainsi, l'esthétique *dissensuelle* du montage conflictuel ou contrarié, produit différentes formes de *figurations duales* dans les longs métrages de Godard, dont la construction reprend à l'échelle du film l'art de la discontinuité et du choc des « contraires » de la rencontre de deux plans. Ces métrages se construisent dans l'après-Catastrophe du XXe siècle, l'après-Auschwitz, et sont nécessairement affectés dans leur ordonnancement. Nous pouvons convoquer comme exemple la division/inversion temporelle dans *Éloge de l'Amour*, long métrage sorti en 2001, encore très imprégné de l'esthétique de la *division* des métrages de Godard : la première partie, correspondant au présent diégétique du film, est tournée en noir et blanc et en 35mm, alors que la seconde partie, dont le récit se situe deux auparavant, se pare des couleurs saturées et contemporaines de la vidéo numérique. L'enquête d'Edgar, à la recherche du scénario de son prochain film, ouvre la deuxième partie d'*Éloge de l'amour* avec la visite qu'il donne à Jean Lacouture chez des amis, les Bayard, qui négocient avec une maison de production l'adaptation au cinéma de leur histoire de résistants, celle du réseau Tristan et Iseult. Au cœur d'*Éloge de l'amour*, est questionnée la représentation de la fêlure du XXe siècle et la mémoire de l'Histoire, non pas une histoire à la « Hollywood » mais « de l'histoire¹⁴¹¹ », comme le précise Godard à travers le personnage d'Edgar. L'esthétique de la division est à la mesure de la Catastrophe, le génocide des Juifs d'Europe au centre du siècle, événement fondateur des *Histoire(s) du cinéma*, qui légitime une esthétique du désastre propre à Godard. La catastrophe génocidaire est convoquée par le calendrier principal de Godard, celui des années de la Seconde Guerre mondiale, et par les images documentaires qui témoignent du système concentrationnaire et effectuent des trouées dans le montage de Godard, notamment dans les deux premiers épisodes des *Histoire(s)*, mais également dans le premier chapitre

¹⁴¹¹ Dans *Éloge de l'amour*, Edgar précise son projet de film : « est-ce que vous avez compris / que ce n'est pas l'histoire d'Églantine / mais un moment / de l'histoire / la grande histoire qui passe à travers Églantine / le moment de la jeunesse / oui / le moment de la jeunesse / [...] il faut les trois âges / vous comprenez / ou alors le projet doit s'arrêter / cela devient / une histoire avec Julia Roberts / Hollywood / pas de l'histoire » (Jean-Luc Godard, *Éloge de l'amour*, *op. cit.*, p. 10 et p. 24-25).

des *Trois désastres*, dans le dénouement de *L'origine du XXe siècle* ou dans *l'Enfer*, en ouverture de *Notre Musique*.

Godard fabrique ainsi un cinéma de l'Histoire qui n'a pas été mise à l'épreuve du montage critique, tout en l'inscrivant dans les conflits contemporains : *le présent comme origine de l'actualisation du passé ; les guerres actuelles, comme itération symptomatique d'Auschwitz*. *L'Enfer*, qui précède *Le Purgatoire* dont les paroles s'élèvent des traces de la destruction dans Sarajevo, rappelle la nécessaire saisie par le cinéma de l'événement contemporain comme assumption des violences de l'Histoire passée, dans la lignée de la pensée et de la poétique de Benjamin. Ainsi, le cinéaste de la Nouvelle Vague entreprend son cinéma d'Histoire comme une réponse pratique et esthétique à une conception de la rédemption de l'Histoire, qui passe par un mouvement généalogique de remontée et reconfiguration du passé. Dans ce processus archéologique et généalogique, le conflit des Balkans permet alors d'explorer le *pouvoir de résistance* de l'art du montage qui explore les répétitions de la Catastrophe génocidaire du XXe siècle, sans lui ôter sa singularité d'événement intolérable : Sarajevo est donc la preuve qu'Auschwitz est l'événement traumatique, fondateur et matriciel des autres conflits du XXe et XXIe siècle, qui, chacun dans leur singularité, ouvrent le cortège des victimes de la barbarie dans l'Histoire.

(2) *Variation référentielle de la Catastrophe*. – Dans *Notre Musique*, Jean-Luc Godard assume en effet pleinement la *variation référentielle* des catastrophes de l'Histoire et met en relation – crée du « entre » – les différentes formes de génocides et de massacres perpétrés par les hommes dans l'histoire présente et passée. Comme nous l'avons rappelé dans la deuxième partie de cette thèse, le long métrage *Allemagne 90 neuf zéro* réalisé pour la télévision serait un des premiers chapitres annexés aux *Histoire(s)* et consacré à la géopolitique des formes de l'imaginaire et de la pensée propres à l'Allemagne, une géopolitique qui est également *a-centrée*, dont le centre ne cesse de varier par la comparaison et les jeux de filiation entre l'Allemagne actuelle et d'autres temps et d'autres lieux. La figure de Don Quichotte errant dans l'Allemagne de l'Est postcommuniste en est emblématique, comme celle de Dora. *Notre Musique* déploie cette variation référentielle autour des guerres balkaniques. Les séquences tournées à Sarajevo en 2003 ouvrent les traces de la guerre à l'invocation des autres conflits, tous présentés comme des guerres fratricides ou des guerres civiles. Dans les séquences qui encadrent l'exposé de Godard sur le cinéma, sont tour à tour convoqués le génocide concentrationnaire des Juifs d'Europe, le massacre des Amérindiens, la guerre civile entre Juifs et Arabes de Palestine et la guerre de Troie menée par les Grecs.

Les camps et la barbarie nazis ne sont jamais traités par Godard hors d'un tissu de relations antithétiques ou analogiques qui en font une image centrale, qui entre en dialogue

avec les autres, qui engendre les autres formes de catastrophes esthétiques et éthiques et interroge la représentation de l'irreprésentable et sa confrontation/comparaison avec d'autres événements. Comme nous l'avons noté dans l'analyse de la leçon de Godard au centre de *Notre Musique*, ce long métrage ré-ouvre la question juive en plein Sarajevo, par une nouvelle variation sémantique autour du mot « musulman », sur laquelle Godard est revenu à plusieurs reprises¹⁴¹². A la croisée des mémoires, Sarajevo symbolise dans les années 1990 la destruction répétée, expose ses traces et ses blessures, devient le lieu emblématique de l'engagement du geste filmique et autorise un regard cinématographique dont la portée débordé sa géographie et sa temporalité, dans une filiation souterraine avec l'esthétique qui guide le film *Allemagne 90 neuf zéro*. C'est ainsi que la dernière livrée que portent les vaincus se retrouve dans une Yougoslavie en guerre qui dirige de toute son actualité le discours de Francfort. Nous sommes en septembre 1995 et Godard peut ainsi convoquer le « Juif sous l'uniforme musulman dans les ruines de Sarajevo et Srebrenica¹⁴¹³. » Ce n'est plus une nappe temporelle commune ou un destin commun qui produit le montage d'images éloignées dans leur signification, mais un signifiant commun, un *lieu commun*, qui porte en lui des moments historiques distincts et anachroniques au nom d'une même barbarie, une politique de la double disparition que nous évoquerons plus loin dans ce chapitre. Godard met alors en scène les répétitions de l'histoire en les réduisant dans la fulgurance d'une temporalité et d'une raison brisées. Godard interrompt ainsi le lyrisme que produit l'éclat de l'Antique s'élevant au cœur du Moderne et met au jour une pratique ironique, inhérente à la coupure du montage et à sa puissance d'opérateur historique, de coordonnateur d'ensembles géopolitiques distincts, dont le raccord tente de *confondre* des positions ou des figures éloignées. *Notre Musique* fonctionne dans son ensemble selon la pratique historique révolutionnée par Walter Benjamin, en brisant la continuité du passé et du présent¹⁴¹⁴. Cette révélation du lointain dans l'infiniment proche est l'une des techniques anachroniques et a-chronologiques du montage godardien, qui hésite entre le lyrisme puissant qui s'établit dans

¹⁴¹² Dans une autre variante de ce récit sémantique et politique, Godard convoque en dénouement la formule « Montage interdit » d'André Bazin, soit pour souligner sa propre transgression, soit pour que ne soit pas transgressé le montage de la longue durée qu'il est en train de proposer : « soyez rassurée, la lettre est presque finie, à ces millions de Juifs, de Tziganes, de lutteurs en tout genre, que l'on "célèbre" aussi ces jours, en oubliant qu'au stade ultime la langue allemande les décora du nom de musulmans, ce qui nous conduit à Sarajevo, n'est-ce pas. Montage interdit, dira Bazin » (Jean-Luc Godard, « Lettre à une amie allemande », *op. cit.*, p. 346).

¹⁴¹³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹⁴¹⁴ Dans les *Passages parisiens* et dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, le XIXe siècle surgit dans le présent même du flâneur qui découvre des passages dont le nom « [devient] comme un filtre qui ne [laisse] passer que l'essence la plus intime, l'essence amère de l'Autrefois. » Benjamin poursuit en ouvrant une parenthèse : « (Ce pouvoir étrange de distiller le présent, comme essence la plus intime de l'Autrefois est ce qui donne au nom, pour les vrais voyageurs, son pouvoir excitant et merveilleux.) » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, *op. cit.*, p. 832).

un volontaire effacement de la rupture des plans pour révéler la courbe mélodique de la *parataxe* du montage et une certaine brutalité ironique de la monstration et de la démonstration. Sarajevo permet le surgissement de plusieurs lointains.

Comme nous l'avons rappelé dans l'analyse de la leçon de cinéma au centre de *Notre Musique*, Godard ne fait pas usage du choc de la rencontre conflictuelle et guerrière de deux plans qui s'élèvent l'un contre l'autre et dont il réduirait la portée idéologique par la simplification du montage : la figure de la douleur incarnée par les victimes de la Shoah est le champ d'une pluralité de contrechamps. La présence des Amérindiens sur la scène de Sarajevo, tiers exclus du montage, vient ouvrir référentiellement un champ-contrechamp *contrarié* à la pluralité des victimes de l'histoire. La *variation référentielle* du génocide, qui repose sur le « montage », le rapprochement, la mise en confrontation des différentes catastrophes de l'Histoire, nous oblige à nous arrêter sur la polémique de Godard avec Claude Lanzmann sur les images de la Catastrophe, dans laquelle Didi-Huberman avait pris la défense de Godard, en défendant notamment une pensée de la *présence* des images de la Shoah par le montage. Il rappelle ainsi l'ambition des *Histoire(s) du cinéma* :

Le cinéma, donc, aura « démissionné » d'une tâche qui lui était pourtant essentielle. La culpabilité de n'avoir pas filmé les camps se double d'ailleurs, chez Godard, d'une culpabilité d'avoir laissé Hollywood occuper même ce terrain-là [...]. Mais les *Histoire(s) du cinéma* s'obstinent magnifiquement dans le montage *malgré tout* de cette grande question toujours béante : ne pas avoir peur des archives – en évitant le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation –, mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire *œuvre de montage*¹⁴¹⁵.

La radicalité politique du cinéma de Godard et l'attention portée aux enjeux de l'histoire passée et présente à Sarajevo rappelle les enjeux de l'image testimoniale, sa visibilité, sa *montrabilité*, lorsqu'elle donne à voir l'indicible ou l'intolérable.

(3) *Images malgré tout*. – La position de Godard en fait l'un des principaux contradicteurs de Claude Lanzmann dans la controverse qui anime le débat intellectuel au début des années 1980. Lorsqu'il évoque la défaite du cinéma sur la vaste scène des images mouvantes, Godard pose le refus du cinéma de penser et d'*imager* les camps de concentration comme une faute. Le cinéma est présenté comme englouti, au sortir du conflit mondial, par l'épaisseur de toutes les autres images qui aveuglent et détournent le regard des atrocités de la guerre et notamment d'Auschwitz :

¹⁴¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 177. L'auteur souligne.

Pour moi tout cela s'est clarifié lentement lorsque je me suis aperçu que j'étais accompagné depuis ma naissance par cette deuxième histoire dont parlait Braudel, celle qui vous accompagne à pas lents. Et que je me suis aperçu après bien des films, moi et d'autres, que l'on n'avait pas montré les camps de concentration. En gros, on en avait parlé, mais on avait rien montré. Je me suis intéressé à cet aspect des choses, sans doute à cause de mon passé, de ma classe sociale, de ma culpabilité, de mon père, qui m'avait transmis son amour de l'Allemagne, bref, de Siegfried et du Limousin. Il m'a semblé qu'avec le cinéma soi-disant libéré, la première des choses à montrer aurait dû être les camps, au sens où on a montré au début la démarche de l'homme avec le fusil chronophotographique de Marey, ou des choses comme ça¹⁴¹⁶.

« Auschwitz » ou « les camps », formules métonymiques de la violence génocidaire nazie, désignent ainsi dans le cinéma de Godard l'événement majeur du XXe siècle et placent immédiatement et conflictuellement sa représentation par l'image au centre du devoir-être du cinéma : s'il y a un événement historique à montrer, il s'agit de celui qui porte en son sein la disparition. Godard condamne le cinéma contemporain pour avoir conforté l'oubli instauré par l'Allemagne nazie et donc redoublé le motif de la *disparition* : la disparition génocidaire et la disparition de l'image documentaire de cette disparition. Le XXe siècle sombre à partir de la Seconde Guerre mondiale dans les formes de l'oubli et entérine donc la disparition de l'image cinématographique et l'épuisement de sa puissance constative et mémorielle. Les camps de concentration deviennent ainsi l'image-fantôme du cinéma de Godard et creusent de leur présence les chapitres d'*Histoire(s) du cinéma* par la citation d'archives documentaires, par le jeu de raccord avec des plans symboliques et l'inscription à l'écran.

Cette obsession godardienne de la *monstration* de l'Holocauste a été l'objet d'une intense polémique avec Claude Lanzmann, et donc également de contresens et provocations ; elle prend également place dans l'interrogation des possibilités esthétique et éthique d'une représentation d'une image impossible. Le film de Steven Spielberg, *La liste de Schindler*, et la reconstitution des camps qu'il propose en 1993 lancent la controverse sur l'image de la Shoah et le conflit qui oppose Lanzmann et Godard sur les conditions de représentation de l'irreprésentable à la fin des années 1980. En 2003, *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman revient sur ce débat et s'appuie notamment sur l'exposition *Mémoire des camps, Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, qui s'est tenue au début de l'année 2001 à l'hôtel de Sully à Paris¹⁴¹⁷. Didi-Huberman prend la défense d'une

¹⁴¹⁶ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹⁴¹⁷ « Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis. 1933-1999 », Exposition, Hôtel de Sully, Paris, 12 janvier – 12 mars 2001. Cf. Le catalogue de l'exposition sous la direction de Clément Charoux (*Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*,

phénoménologie de l'imaginaire : les images des camps existent et touchent ainsi au réel de l'extermination en refusant un « absolu unimaginable¹⁴¹⁸ » et en prônant « ce *temps de travail des images* sans cesse agissant les unes sur les autres par collisions ou par fusions, par rupture ou par métamorphoses...¹⁴¹⁹ » Didi-Huberman poursuit en rappelant la corrélation entre l'image et la pensée : « Tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative¹⁴²⁰. » Par-delà cette querelle légitime entre iconoclastes et iconophiles de l'expérience concentrationnaire, se dessine l'un des conflits majeurs de l'appréhension par la pensée, par le discours et par l'image d'Auschwitz.

Godard participe donc de cette polémique : le court métrage, *L'origine du XXIe siècle*, proche dans sa composition du montage de *l'Enfer de Notre musique* utilise tous les effets d'une rhétorique de la catastrophe, illustrée par le montage heurté, pathétique et catastrophiste qui met en relief l'immense fracture de la Raison (et du Cinéma) dans l'avènement de la barbarie nazie. Godard tient donc une double posture, propre au cinéma postmoderne qu'il développe depuis les *Histoire(s) du cinéma*, qui ont pris acte de la fin du cinéma moderne et ouvrent la voie à un cinéma de l'expérience. D'une part, Auschwitz y est présenté comme l'événement irréductible de la barbarie, l'événement *digne de ce nom* que définit Jacques Derrida, celui qui se distingue dans toute sa singularité, qui surgit tout en demeurant hors de l'entendement et de la raison, qui résiste à toute pensée, qui désarticule tous les montages et suppose une esthétique qui enchaîne constamment sur sa propre disparition. La barbarie du XXe siècle s'expose en effet dans *l'Origine du XXIe siècle* dans un montage rapide, elliptique et insensé. Ce montage se construit cependant selon un principe de persistance, par le retour permanent des dates du second conflit mondial. Le régime nazi et l'extermination fondent la déraison et l'inhumanité de l'histoire des temps postmodernes. Auschwitz devient l'événement matriciel à partir duquel l'histoire de l'Occident moderne est repensée et évaluée. D'autre part, Godard refuse d'en faire un « événement sans témoin¹⁴²¹ » pour reprendre la formule de Shoshana Felman dans son texte sur le travail de Claude Lanzmann ; il affronte, dans un élan qui a pu être perçu comme obscène, la sur-signification de la Catastrophe, structurant et déstructurant le XXe siècle.

La posture de Godard est donc double. Godard fait d'« Auschwitz » la figure centrale du XXe siècle, la cause et l'effet tout à la fois d'un cinéma et d'un siècle coupables. Le

1933-1999. Exposition, Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier - 25 mars 2001, Éditions Marval, Paris, 2001).

¹⁴¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 149. L'auteur souligne.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*

¹⁴²⁰ *Ibid.*

¹⁴²¹ Cf. Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage. Shoah de Claude Lanzmann », dans Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 55-145.

cinéaste épouse ainsi une lecture catastrophiste du XXe siècle, de l'Histoire elle-même et de l'art qui en a été l'enfant symbolique, le cinéma, qui a *prévu* les camps mais a été incapable de les nommer dans l'après-événement : le moment « où l'on n'a plus voulu voir le monde dans l'état où l'avaient mis les camps » succède au temps où le cinéma « les avaient annoncés¹⁴²² ». Cependant, Godard outrepassé le caractère irréductible de la Shoah et s'autorise à replacer l'événement dans l'histoire, à le soumettre au rapprochement avec d'autres images et à lui octroyer du sens. Dans son entretien avec *Les Inrockuptibles* en octobre 1998, une des pièces maîtresses de la controverse avec Lanzmann, Godard revient sur les traces documentaires des camps de concentration, dont il suppose l'existence. Il rappelle la nécessité de leur rendre leur présence, quitte à user de l'irruption violente d'autres images (l'image obscène du chien et du déporté) pour dénoncer la violence concentrationnaire dans sa répétition aveugle :

Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. Il ne s'agit pas de proposer des interdictions comme le font Lanzmann ou Adorno, qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du type « c'est filmable » – il ne faut pas empêcher les gens de filmer, il ne faut pas brûler les livres sinon on ne peut plus les critiquer. Moi, je dis qu'on est passé du « plus jamais ça » à « c'est toujours ça » - et je montre une image de *La Passagère* de Munk et une image de film porno ouest-allemand où on voit un chien qui se débat avec un déporté, c'est tout : le cinéma permet de penser les choses¹⁴²³.

C'est ainsi qu'invariablement Godard se place sur le terrain du *plus-de-Voir* et celui, davantage provocateur, de la preuve par l'image, qui est surtout une enquête sur les images cachées, mais existantes, comme il le rappelle dans une interview américaine moins d'un an après la remise du prix à Francfort et lors de la sortie en salle de *JLG / JLG : Autoportrait de décembre* :

GAVIN SMITH. – When you superimpose the image of Elizabeth Taylor in *Place in the Sun* with the image of the bodies in the ovens in *Histoire(s) du cinéma* — that's montage.

JEAN-LUC GODARD. – This is historical montage. This is critical work: explaining why the smile of Elizabeth Taylor is such a smile...

GAVIN SMITH. – Because of the Holocaust...

¹⁴²² Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

¹⁴²³ « La légende du siècle », Entretien avec Jean-Luc Godard par Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant, *Les Inrockuptibles*, n° 170, 21 octobre 1998, p. 28.

JEAN-LUC GODARD. – Because of the Holocaust. And because George Stevens had shot the Holocaust, kept it hidden away for many years in his cellar, but when he was shooting *A Place in the Sun* there was kind of both smile and disaster. Even if it's not an extraordinary film, it's very intense, and you can't explain it. None of the other pictures George Stevens made after [were as good]. In *The Diary of Anne Frank* with Millie Perkins, which is better than *Schindler's List* but not a very good picture, he was not able to reach Millie Perkins's smile the way he does with Elizabeth Taylor¹⁴²⁴.

La référence au film caché de George Stevens revient fréquemment dans le discours de Godard. Il faut cependant corriger ou nuancer le récit qu'il en fait dans la séquence de l'épisode 1a des *Histoire(s) du cinéma* à laquelle se réfère Gavin Smith. George Stevens a filmé la libération du camp de Dachau, et non d'Auschwitz et de Ravensbrück (erreur d'identification par Godard), et ce document sera projeté comme preuve lors du procès de Nuremberg. La mention du document filmé de Stevens, comme symbole de ce qu'aurait pu faire le cinéma, place la Shoah à l'épicentre de la pensée et du cinéma du Godard. C'est l'événement qui contient tous les autres, une origine, une catastrophe renversée dans sa temporalité, puisque le bouleversement pur et la discontinuité deviennent *principes premiers* et *causes de la renaissance d'un cinéma*, entièrement modifié, en quête de ses propres traces et de ses conditions d'existence. La capacité des images à révéler cet événement – le plan d'*Une place au soleil* (1951) de Stevens est aussi une réminiscence du « désastre » – synthétise la position de Godard : donner à voir dans sa puissance pathétique l'événement qui déborde l'entendement, mais également le mettre en critique et le montrer par le biais d'autres images, mêmes les plus éloignées, comme le sourire postmoderne, pourrait-on dire, d'Elizabeth Taylor, monté en surimpression avec les plans colorisés du film de George Stevens. Le cri d'un déporté vient se superposer au plan d'Elizabeth Taylor tenant dans ses bras son amant, incarné par Montgomery Clift, au bord d'un lac inquiétant, cimetière de corps noyés jamais retrouvés. La remontée des images du camp de Dachau à la surface du plan de fiction équivaut à une réminiscence d'un passé filmé par un seul et même regard, celui du réalisateur américain.

¹⁴²⁴ Gavin Smith – « Lorsque vous superposez l'image d'Elizabeth Taylor dans *Une place au soleil* avec l'image des corps dans les fours dans *Histoire(s) du cinéma* – c'est du montage. Jean-Luc Godard – C'est du montage historique. Il s'agit d'un travail critique : expliquer pourquoi le sourire d'Elizabeth Taylor est un tel sourire... Gavin Smith – À cause de l'Holocauste... Jean-Luc Godard – À cause de l'Holocauste. Et parce que George Stevens avait filmé l'Holocauste et caché ce film pendant des années dans sa cave, mais lorsqu'il tournait *Une place au soleil*, il y avait une sorte de sourire et de désastre tout à la fois. Même si ce n'est pas un film extraordinaire, il est très intense et on ne se l'explique pas. Aucun des autres films que George Stevens a faits après [ne furent aussi réussis]. Dans *Le journal d'Anne Frank* avec Millie Perkins, qui est meilleur que *La Liste de Schindler* mais qui n'est pas un très bon film, il n'a pas été capable de retranscrire le sourire de Millie Perkins de la façon dont il le fait avec Elizabeth Taylor. » Nous traduisons.

Cette résurrection par l'image d'une image autre, relevant de l'invisible ou de l'intolérable, est accentuée par le récit de Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, adapté par Bresson en 1951, que cite la voix de Godard en transformant le texte pour convoquer la figure de l'aveugle : « Ô quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas, Ô doux miracle de nos yeux aveugles¹⁴²⁵. » Le fragment de la scène de la *Résurrection* du Christ ([Noli me tangere], 1303-1306) peinte par Giotto sur les parois de la chapelle des Scrovegni de Padoue est recadré sur le profil de Marie-Madeleine cherchant à retenir le corps du Christ ressuscité. Il est également renversé au montage, transformant ainsi le personnage biblique en ange venu du Ciel. Cette citation plastique concourt à donner à la séquence une dimension messianique et un surcroît de signification. Le surgissement brutal du réel, celui que filme Stevens à la libération des camps, produit un drame optique, un « régime d'échange entre l'imaginaire et le réel¹⁴²⁶ » que Deleuze analyse dans le cinéma moderne de l'après-guerre et tout particulièrement dans le néo-réalisme qui offre un *plus de vision du réel* et donne au spectateur les conditions d'un regard délié des schèmes sensori-moteurs que le cinéma classique enchaînait au montage sous la forme de perceptions subjectives. Cette surimpression du document et de la fiction infléchit la poétique godardienne : les camps et leur monstruosité apparaissent dans un montage qui relève également des conditions de l'image-cristal définie par Deleuze et du dédoublement du temps qui l'accompagne nécessairement. Le passé coexiste avec le présent, le document avec la fiction, par le raccord sur le sourire de la star hollywoodienne, formant ainsi une « image *optique* actuelle [qui] cristallise avec sa propre *image virtuelle*, sur le petit circuit intérieur¹⁴²⁷. » La différenciation du temps apparaît dans ce montage synthétique qui rappelle la force pure du temps, représentée symboliquement par la Résurrection du Christ que convoquent le texte et l'image. La *résurrection* met en crise toute vérité et suppose une image biface, actuelle et virtuelle. Les camps, le sourire d'Elizabeth Taylor et les disparus du lac construisent ainsi une nappe temporelle que tient ensemble la caméra de George Stevens.

Qui plus est, Auschwitz est l'événement que le cinéaste voit « après coup », dans un second temps, la temporalité de la longue durée, celle de la mesure de l'histoire braudélienne, mais aussi celle du temps de l'âge adulte. « Tout s'est clarifié lentement¹⁴²⁸ » comme le précise Godard, invoquant ainsi la durée subjective, celle de l'histoire privée mais également de l'après-coup freudien. En effet, le cinéaste n'échappe pas au processus dynamique des

¹⁴²⁵ Voici la version originale du texte de Georges Bernanos : « Ô merveille, qu'on puisse ainsi faire présent de ce qu'on ne possède pas soi-même, ô doux miracle de nos mains vides ! » (*Journal d'un curé de campagne*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. 2, suivies de *Dialogues des carmélites*, Paris, Gallimard, 2015, p.332).

¹⁴²⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴²⁸ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 404.

événements personnels et donc à la composition d'une imagerie intime pour représenter les *traumas* de l'Histoire ; c'est ce qu'illustre le retour sur les lieux de l'enfance, décor symbolique de la représentation des exactions serbes, dans *For Ever Mozart*. C'est donc le temps long des évolutions de l'Histoire, celui qu'introduit l'École des Annales en rupture avec l'histoire traditionnelle, mais aussi le temps propre au cinéaste qui permettent de découvrir, « après bien des films¹⁴²⁹ », que le cinéma n'a pas su montrer l'Histoire et que cette faillite introduit un schisme dans les arts de la vue. Le temps intime permet à Godard de se fondre avec le destin tragique du cinéma : la culpabilité du cinéma est aussi celle que portent Godard et son histoire familiale dont il *accuse* les traits collaborationnistes¹⁴³⁰. Auschwitz, événement refoulé qui arrive sur la scène godardienne progressivement, est la Catastrophe qu'il faut montrer dans la lignée d'une esthétique de la *contrariété* du champ-contrechamp, celle même que Godard énonce dans *Notre Musique* devant les étudiants en cinéma de l'Académie. Auschwitz est également l'événement qu'il faut montrer au risque de toutes les réductions que peut contenir par exemple le champ/contrechamp d'*Ici et Ailleurs* en 1974 quand une photographie de Golda Meir, premier ministre israélien, s'imprime sur une image d'Adolf Hitler ou le champ-contrechamp Musulman/Juif de *Notre musique*. Didi-Huberman, dans *Passés cités par JLG*, condamne ces montages qui procèderaient du raccourci politique de l'histoire, d'une déraison assumée par Godard sous la forme d'un montage guerrier et partisan. La rencontre de ces images conflictuelles relèverait de la catégorie du « montage-fusil¹⁴³¹. » Le montage/monstration auquel invite Godard participe également du procédé de la *synchresis*, terme que nous empruntons à Michel Chion pour désigner la rencontre synchrone et la comparaison opérée entre deux personnages, deux situations, deux lieux, pour faire apparaître leurs similitudes et parfois la prééminence de l'un sur l'autre, mais qui relève surtout du jugement par comparaison. Godard en fait largement usage notamment dans un autre parallèle, très présent dans son

¹⁴²⁹ *Ibid.*

¹⁴³⁰ Dans l'entretien avec *Les Inrockuptibles* en 1998, Godard propose un portrait de famille, entre collaboration et négation des camps : « Mon grand-père était collabo, mes parents étaient médecins à la Croix-Rouge suisse et ils ne m'ont rien dit – alors que mon père avait peut-être vu quelque chose des camps. J'ai eu une formation de droite, même sans le savoir » (« La légende du siècle », Entretien avec Jean-Luc Godard par Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant, *op. cit.*, p. 28).

¹⁴³¹ Dans l'analyse du « Manifeste » rédigé par Godard en 1970, Georges Didi-Huberman propose de diviser le montage godardien en deux catégories. La première catégorie est celle du « montage-fusil » qui ferme et réduit la pensée, qui prend *parti*, dont procède cette esthétique du *duel* que nous évoquons et qu'illustrent les nombreux montages de Godard qui introduisent par exemple de simples équations, comme « Palestine = Holocauste ». La seconde catégorie est celle du « montage-souci », qui ouvre et déploie la pensée, qui en diffère la conclusion, qui prend *position* (Cf. *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*, p. 49). Le quatrième chapitre du texte de Didi-Huberman, intitulé « "À couteaux tirés" ou de la politique (divisée) » (*ibid.*, p. 87-119), prend la forme d'une adresse directe au cinéaste et d'une mise en accusation de ce « montage-fusil », qui procède d'une politique réductrice du contre-champ, comme le symbolise le « fameux champ-contrechamp entre Hitler et Golda Meir » (*ibid.*, p. 105).

cinéma, entre le système industriel moderne et le processus d'extermination. Ce faisant, Godard participe d'une lecture de la Shoah qui travaille contre son unicité et surtout son impossible modélisation ; cette lecture relève d'une *mémoire critique* qui suppose une réflexion sur les conditions de possibilités du régime nazi d'une part et sur la mise en image de l'enfer concentrationnaire d'autre part. Au risque de céder à la tentation de tous les comparatismes, de faire du régime nazi un événement interchangeable, Godard propose des montages *essayés* qui explorent les possibilités de rapprochement d'images et tente de trouver, au sein de l'image muette, une puissance figurale qui la déborde et en dévoile les jeux significatifs.

2.2 DES QUESTIONS DE COMMUNICATION DE L'INVISIBLE AU TOURNANT ONTOLOGIQUE DU CINÉMA À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Nous avons utilisé à plusieurs reprises la formule *plus-de-Voir* pour évoquer l'impératif de présence iconique de la violence génocidaire et notamment celle de la Catastrophe du XXe siècle, le génocide des Juifs. Nous nous référons au titre du texte d'Alain Badiou sur les *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Le philosophe présente le montage godardien dans toute son ambivalence : tout à la fois symphonique, hétérogène, *epochal*, saturé, pesant, encombré d'une certaine gravité. Il en pose les différentes interprétations possibles. Montage de l'excès, de la surimpression, des « plis et dépis de l'image et du réel¹⁴³² », le « film » de Godard est un terrain de plusieurs luttes en puissance : le texte ferraille contre l'image ; le chuchotement glisse sous l'empilement des sons ; l'image impure et technique de la vidéo en découd avec l'absolu de la peinture ; la puissance filmique commémorée se retourne en son envers, l'impuissance de l'image ; l'esthétique de l'écart – « l'image est bien plutôt l'écart entre elle-même et le peuple entier de ce qui a lieu dans le visible ou dans le dire¹⁴³³ » – l'emporte sur la liaison des images et leur pouvoir référentiel (Badiou évoque alors le « platonisme anarchique¹⁴³⁴ » du cinéaste) ; Godard, solitaire, lutte avec les images et les mots contre « cet énorme trou noir du siècle qui a nom "Seconde guerre mondiale"¹⁴³⁵. »

¹⁴³² Alain Badiou, « Le plus-de-Voir », *op. cit.*, p. 89.

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴³⁴ *Ibid.*

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 86.

2.2.1 Du *plus-de-Voir* à la conquête de l'*invu* : quatre problématiques soulevées par le montage godardien

Ainsi, le *plus-de-voir* ou l'excès de déploiement des images s'exerce dans un montage qui ne se soumet pas à la toute-puissance du *visuel* mais fabrique une symphonie de remploi des sons et des images *sur* et *sous* exposés pour en extraire, dans l'art de l'écart et de la distorsion, comme dans celui du feuilletage des formes, *l'invisible*, qui se loge non seulement au cœur des formes visuelles, mais aussi sous le tissage des sons et des citations qu'orchestre le montage de Godard.

Dans « Histoire et passion », publié dans le numéro d'*Art Press* consacré aux histoires du cinéma, Marie-José Mondzain rappelle que Godard, quand il convoque le « mystère » pour définir le cinéma, « désigne par là l'énigme à la fois passionnelle et politique des images lorsqu'elles font voir l'invisible, disons plutôt l'"invu"¹⁴³⁶. » Godard participe ainsi de cette exigence de dénonciation en images d'une inflation contemporaine des visibilités, ces dernières interdisant une véritable effraction du regard au cœur d'un monde où l'image entre dans un processus de crise, abandonnant la puissance critique de la vision au régime dominant, celui de l'excès du visible, qui nous « informe » et médiatise le monde qui nous environne. Le cinéaste a entendu « le silencieux bouleversement du visible¹⁴³⁷ » et compris, dans la filiation de ce qui fait la singularité de l'Occident chrétien, que la pensée de l'image est nécessairement traversée par la Passion, le récit de la visibilité progressive de l'invisible, comme celui de sa disparition contemporaine. Il s'agit donc d'affronter la nature passionnelle de l'image dans un monde contemporain où la gestion et le contrôle des visibilités forment une menace pour la pensée et la liberté. En 2003, paraissent deux ouvrages importants de Marie-José Mondzain, *Voir ensemble* et *Le commerce des regards*. L'un, polyphonie de douze voix d'artistes et de penseurs, l'autre, essai sur les conditions d'échange des regards, sont dédiés à la pensée du philosophe Jean-Toussaint Desanti et à son combat éthique et politique pour rendre visible ce qui échappe à la cécité du regard contemporain surinvesti par les images médiatiques. Il s'agit d'affronter ces dernières et ne pas s'en détourner :

Voir, c'est se battre, les yeux ouverts et l'esprit en éveil, pour prendre la parole chaque fois qu'une image nous la donne et pour la reprendre et la manifester avec force chaque fois que d'autres images nous en privent¹⁴³⁸.

¹⁴³⁶ Marie-José Mondzain, « Histoire et passion », *op. cit.*, p. 94.

¹⁴³⁷ *Ibid.*

¹⁴³⁸ Marie-José Mondzain (dir.), *Voir ensemble*, *op. cit.*, p. 15.

Dans l'héritage de Desanti, Mondzain pense les enjeux contemporains de la confiscation du visible par les visibilitées contemporaines et la marginalisation de la pensée qui doit s'exercer dans un regard qui les affronte. Tout en les inscrivant dans une généalogie du commerce des regards et de l'économie de la vision de l'Occident chrétien, Mondzain nous invite à une défense au présent de la radicalité transformatrice, la radicalité comme posture de l'esprit et de l'œil accueillant les sons et les images étouffés par un paysage sonore et visuel qui assiège les esprits, jusque dans les espaces dits démocratiques. Le travail de Godard s'élabore dans cette même perspective : faire entendre l'image, donner à voir la musique¹⁴³⁹ et laisser le spectateur déchiffrer l'invisible dans une relation presque tactile à l'image cinématographique.

Godard invite à une traversée du sens des *icônes* visuelles et sonores, pour que jaillisse un possible de la pensée au creux de l'image ou en amont de la Parole en bouleversant la relation du spectateur au cinéma. Tels sont les enjeux des deux longs métrages *Film Socialisme* et *Adieu au langage*, deux célébrations de la puissance du montage comme réservoir de possibilités du réel à venir. Que le montage assemble et superpose des sons ou des images, ou qu'il les assourdisse pour mieux les révéler dans une suspension de l'œil et de la vue du spectateur, ce *suspense* fait la puissance du cinéma :

L'art de filmer le mouvement n'est rien d'autre que celui de travailler le continu et le discontinu, l'alternance des durées et des syncopes, le réglage des écarts. La caméra est ouvrière des écarts, des ruptures et de toutes formes de déliaison qui mettent le spectateur en demeure de construire lui-même ce qui se poursuit dans les montages les plus complexes et les moins linéaires¹⁴⁴⁰.

L'esthétique de l'*époque* du sens dans le jaillissement d'une série d'images ou la splendeur d'un plan arrêté – qu'il soit immobilisé par le montage godardien ou par l'œil du spectateur – sont mis au service de l'enquête sur les images du génocide que mène Godard, comme nous l'évoquions plus avant : *faire-voir* l'événement invisible, non pas selon la créance accordée à une icône, preuve mécanique de la barbarie, mais à l'image, comme poétique de la trace, lutte pour qu'une empreinte analogique produite par l'œil mécanique de la caméra ou l'objectif photographique survive dans un processus d'accumulation des images et entre dans un rayonnement de sens avec d'autres fragments du visible qui viennent souligner la tragique absence qui fonde ces épreuves photographiques de la disparition de l'Autre. La

¹⁴³⁹ Cf. l'évocation par Marie-José Mondzain des « ressources révolutionnaires de la musique » au sujet de *Notre musique* de Jean-Luc Godard (Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*, *op. cit.*, p. 95-97).

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

passion du réel ou de ce qu'il appelle « la vérité » se poursuit dans le cinéma tardif de Godard. L'auteur d'*À bout de souffle* plaçait sa caméra au milieu du monde pour en capter les sons et les éclats d'image, par-delà toute recherche de dramatisation narrative. Le montage, qui vient progressivement se substituer au tournage même dans la filmographie de Godard¹⁴⁴¹, reproduit cette enquête sur l'impureté des sons, des voix, des objets et des visages captés dans une poétique du quantitatif afin que l'affrontement des différentes bandes-son et des fragments de la bande-image engendre du sens et de la beauté.

Plusieurs problématiques sont ainsi soulevées dans cette conquête d'une vision « juste » : le *post-cinéma* exploré par Godard hésite entre éloge de la pensée et puissance du visuel pur, se confronte à une éthique du regard contrariée par les flux économiques dans lesquels s'insèrent les images-en-mouvement, se tient entre disparition et présentification du réel et aboutit à une exploration des puissances du montage qui reposent sur les limites mêmes du pouvoir de communication du langage, qu'il soit formé par des signes linguistiques ou iconiques.

- *Entre réalisme et abstraction, entre au-delà platonicien et visuel pur* : *The Old Place* (1999) et *Adieu au langage* (2014)

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse, en interrogeant la question du sacré ou en le profanant pour mieux s'en saisir dans *Je vous salue Marie* et *Hélas pour moi*, Godard rappelle l'ambivalence qui caractérise le cinéma, à la fois *technique du visible*, art de l'enregistrement, captant les traces du réel qui adhèrent à même la pellicule analogique (cette essence réaliste du cinéma qui hante également le cinéma numérique), et *technique de l'invisible*, art de l'image qui offre refuge à un texte caché, à décrypter au travers de la métaphore qu'opère le montage, en désignant l'absence de ce qui est représenté. Le cinéma de Godard oscille ainsi entre d'une part *révéler* la chair invisible que symbolisent l'Immaculée Conception dans *Je vous salue, Marie* et *Passion*, la transsubstantiation de Dieu en Simon dans *Hélas pour moi*, le motif de la résurrection dans *Nouvelle vague*, la dénudation objective des corps dans *Adieu au langage*, et d'autre part filmer l'invisibilité sociale et politique, que convoquent la division de la société du travail et de l'exploitation dans *Nouvelle vague*, la lutte prolétarienne en parallèle de la lutte esthétique du cinéaste dans *Passion*, les femmes qui se présentent comme des humiliées dans *Adieu au langage* et les disparus des génocides qui traversent de leur présence/absence *Notre Musique*. C'est la

¹⁴⁴¹ Le long métrage de Godard sélectionné en compétition officielle du 71^{ème} Festival de Cannes, *Le livre d'images*, est ainsi présenté comme un film sans tournage, reposant sur le emploi d'images et de sons, un film de montage.

même dynamique qui soulève ces deux formes de relation au visible : *donner à voir l'invu*, ce qui n'intéresse plus le regard quotidien ou médiatique ou ce qui peut être considéré comme intolérable à l'œil, une image interdite, qu'elle relève de la nuit sexuelle ou de l'entreprise politique de la double disparition. Nous avons rappelé à plusieurs reprises, notamment dans le dernier chapitre de la partie précédente, l'injonction godardienne au cinéma politique : le cinéma doit informer le fait social, porter la parole des individus qui ne sont pas entendus, mettre en partage le monde dont le cinéma réassemble les fragments. Nous pouvons énoncer comme une équivalence la dimension politique du cinéma – comme *medium* qui communique l'incommuniqué, comme outil pour créer du *commun* – et l'exigence esthétique que porte l'œuvre de Godard – donner à penser les puissances et les limites de l'image cinématographique, dans une réflexion sur le visible et l'invisible qui la constituent essentiellement.

Le moyen métrage *The Old Place*, réalisé à la demande du Moma de New York en 1999, fait partie des films réalisés par le couple Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, pensés comme des « exercices de pensée artistique¹⁴⁴² » reposant sur des rapprochements de plans remployés de l'histoire du cinéma et de la filmographie de Godard. Ce métrage prolonge une interrogation : comment rendre visible l'invisible du réel et offrir « au visible non vu¹⁴⁴³ » la puissance d'un plan ? La voix d'Anne-Marie Miéville édicte une loi, vertu théologale que l'art doit satisfaire dans le treizième segment intitulé « Destin des choses ». L'œil de l'artiste doit révéler le monde négligé par le regard :

Que de choses tu n'as même pas vues, dans cette rue où tu passes six fois le jour, dans ta chambre où tu vis tant d'heures par jour : Regarde l'angle que fait cette arrête de meuble avec le plan de la vitre. Il faut le reprendre au quelconque, au visible non vu – le sauver – lui donner ce que tu donnes par imitation, par insuffisance de ta sensibilité, au moindre paysage sublime, coucher de soleil, tempête marine, ou à quelque œuvre de musée. Ce sont là des regards tout faits. Mais donne à ce pauvre, à ce coin, à cette heure et chose insipides – et tu seras récompensé au centuple¹⁴⁴⁴.

La caméra mettrait ainsi au jour les marges du réel et restaurerait le regard du spectateur jusqu'alors diverti par le spectaculaire. Suivant la réflexion menée dans *Adieu au langage* sur l'égalité *abymée* dans des plans scatologiques, l'œuvre ne laisse rien hors d'elle : la nature sublime d'un paysage et la trivialité matérielle d'un angle formé par un mur. Dans

¹⁴⁴² Cette formule est itérée à plusieurs reprises dans le film, notamment dans la 14^{ème} partie intitulée « Enfance de l'art ».

¹⁴⁴³ Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, *The Old Place*, dans *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

une révision politique de l'art des Vanités, le cinéaste doit replacer au centre du plan l'*invu*. Cette leçon de mise en perspective de ce qui n'est pas un objet convenu de contemplation emprunte sa dernière formule (« et tu seras récompensé au centuple¹⁴⁴⁵ ») aux Écritures et tout particulièrement à la récompense promise à celui qui fait œuvre de charité – nous revenons à l'écran de cinéma présenté comme la « chemise du Samaritain », un cinéma qui rachète le déclin du regard que Godard diagnostique comme le mal des temps actuels.

Mettant à l'épreuve du montage la règle édictée par Anne-Marie Miéville, Godard propose d'illustrer à l'écran la voix hors champ par un montage de plans découvrant les angles formés par les *choses*. Ce segment séquentiel place en exergue un détail d'une œuvre. L'angle formé par le bras et la nuque d'Eve cueillant le fruit de la connaissance, fragment de la fresque de Michel-Ange représentant *Adam et Eve chassés du Paradis* (1509-1510) dans la Chapelle Sixtine propose un premier exercice du regard confronté à l'agrandissement d'un infime détail d'une œuvre morcelée qui a perdu toute son intégrité, dans un travail de *défiguration* ou *d'abstraction* qui repose paradoxalement sur une contemplation d'un fragment matériel dont le référent est l'immatériel et le sacré. Une série de plans fixes d'angles formés par le mobilier de la maison de Godard dégage alors des structures géométriques : un abat-jour triangulaire forme un axe vertical au centre du plan se confondant avec l'axe d'une fenêtre ; un pied de table vertical contraste avec l'arrière-plan et les lignes diagonales que forme le sol ; un angle de dossier de chaise compose un rectangle qui se détache des lignes verticales des plis d'un rideau dans une variation de couleurs brunes ; un pied de lampe circulaire est filmé sur le rectangle d'une table de chevet ; les vitres entrouvertes d'une fenêtre proposent différents rectangles enchâssés ; un pied de lampe elliptique se détache d'une surface plane ; un plafonnier génère des cercles de lumières ; l'arrête d'un bureau dévoile l'arrière-plan d'un mur où est fichée une prise électrique. Les rives du lac Léman interrompent cette succession de *choses* : un même paysage est présenté selon deux variations, celle du printemps et celle de l'hiver. Godard reprend alors le plan de l'angle de la chaise se détachant sur des rideaux. Le grain épais obtenu par le zoom de la caméra affecte une surface qui évoque une toile abstraite : des aplats de couleur, dont luminosité diffère, scindent verticalement et horizontalement le plan. Cette séquence est donc construite comme une *couture* de fragments du monde jamais vus, que la caméra et le montage nous permettent d'explorer par le regard et la puissance de la géométrie des plans, forme d'abstraction non numérique qui permet de représenter le monde et le caché.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

Avec ces fragments de *choses* transformées en formes géométriques et abstraites, Godard résiste tout à la fois au pur mouvement spéculatif comme à l'*iconique* pur. Godard propose un cinéma de résistance à l'abstraction – abstraction politique, incarnée par l'Etat, et abstraction esthétique, qu'interroge le numérique. La quête godardienne d'un au-delà de l'image, qui est également une réflexion sur l'au-delà du langage et l'au-delà des systèmes binaires ne s'émancipe pas de la recherche d'une image cinématographique *matérielle* et *visible*. L'image cinématographique que Godard interroge dans ses propositions filmiques entretient une *relation* permanente – comme un aller-retour – entre un *au-delà significatif* auquel tend l'image et l'image même, *pur objet visuel*, qui s'offre à la seule contemplation de l'œil. Godard hésite ainsi entre un *cinéma de l'idée* et un *cinéma de la perception*. Comme le rappelle Stefan Kristensen dans une analyse d'*Adieu au langage*, « il faut bien admettre que deux directions sont suggérées par Godard : on peut échapper au langage en privilégiant le visuel pur mais aussi en s'échappant au-delà¹⁴⁴⁶. » Poursuivant une réflexion sur la critique du langage que mène Godard dans son dernier film, Kristensen rappelle que Godard n'accorde pas à la perception seule le privilège du sens, tout en faisant du sensible le lieu même de l'élévation de la pensée :

Il y a peut-être sur ce point une indécision chez Godard, ou une confusion plus ou moins volontaire de l'en-deçà et de l'en-delà du langage. Une telle confusion serait pourtant aussi une manière de fidélité à la pensée de Merleau-Ponty qui considérerait que les idées ne sont rien d'autre que les structures du monde sensible¹⁴⁴⁷.

Filmer le monde, le présenter à la contemplation de l'œil et de l'esprit, c'est donner au visible le pouvoir de révélation de l'invisible et notamment des relations qui s'instaurent entre les choses et les êtres, dont les idées ont congédié le *logos* – c'est ainsi que peut-être entendu le titre *Adieu au langage* et le travail de discontinuité formelle que propose Godard depuis *Histoire(s) du cinéma* et *Allemagne 90 neuf zéro*.

Ainsi, il est important de souligner l'enjeu d'un cinéma qui se réclame de la « fidélité au réel » mais également d'une défiance à l'égard du réalisme absolu, ce *plus-de-réel* qu'incarne la 3D et dont Godard révolutionne la pratique dans son dernier film, *Adieu au langage*. Dans l'entretien en bonus de l'édition DVD d'*Adieu au langage*, Godard rappelle ainsi le mauvais usage de la 3D lorsque cette technique est mise au service d'une volonté de

¹⁴⁴⁶ Stefan Kristensen, « Ah ! Oh ! À propos d'*Adieu au langage* de Godard », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, Printemps 2015, n° 29-30, p. 204. (p. 198-207)

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*

faire-croire à l'image qui évolue devant l'œil du spectateur appareillé¹⁴⁴⁸. Tout spectateur et tout auteur, comme le précise Godard, ont une conscience aiguë des techniques qui permettent d'inscrire de la profondeur dans le plat. Godard suit alors la formule de Louis-Ferdinand Céline, qui engage une révolution de la perspective euclidienne : tenter de mettre « du plat dans la profondeur¹⁴⁴⁹ » et provoquer ainsi une perturbation du regard. À aucun moment, le regard ne peut être pris au piège du leurre d'une image en trois dimensions qui s'élève de la toile de cinéma. Aussi, Godard déjoue-t-il dans *Adieu au langage* la technique 3D pour en faire une technique qui inquiète le regard, qui remet en cause nos perceptions et celles mêmes des personnages qui font office de *figures perceptives* et *spéculatives* dans le film.

- *Une éthique du regard : plus-value esthétique et moins-value éthique*

Dans *Notre Musique*, le désir documentaire s'exprime notamment dans le choix du format de projection qui s'inscrit dans une éthique du regard revendiquée par Godard dans le travail préparatoire du film. Dans un document confié au *Cahiers du cinéma*¹⁴⁵⁰, Godard soumet deux photogrammes de *Notre Musique*, annotés de sa main, aux modifications du format de l'image cinématographique projetée et propose un croquis légendé qui présente une brève généalogie historique et esthétique des formats de l'image (cf. « Photogramme » 15). Après le format vertical du « vitrail » que Godard fait correspondre au « mythe », vient celui de la « fenêtre », le vitrail profane, que l'auteur fait correspondre à l'« histoire¹⁴⁵¹ ». Le passé, qu'il relève du texte sacré, des mythologies anciennes qui nous sont parvenues, de l'histoire rapportée par les historiens soucieux d'objectivité ou d'une lecture matérialiste et révolutionnaire, se projette sur une toile verticale, format auquel la peinture s'est adonnée. Ce sont alors les formats de projection horizontaux du cinéma et sa dimension existentialiste que Godard soumet à son analyse : le format 1/37 permet à l'« être humain¹⁴⁵² » de se manifester. C'est le format de projection que Godard aurait souhaité pour *Notre Musique*.

¹⁴⁴⁸ Cf. L'entretien avec Jean-Luc Godard par Cécile Mella, *Conversation With Jean-Luc Godard. Filmmaker extraordinaire* (2014), partagé sur le site *canon-europe.com*, [En ligne], http://cpn.canon-europe.com/content/Jean-Luc_Godard.do.

¹⁴⁴⁹ Jean-Luc Godard substitue aux termes « abstrait » et « concret » les termes de « plat » et de « profondeur ». Louis-Ferdinand Céline n'interroge pas la relation entre la surface et la profondeur de la perspective classique en peinture, mais la puissance d'abstraction qui doit émerger de la réalité même que capte l'écrivain : « L'abstrait c'est facile. C'est le refuge de tous les fainéants. Qui ne travaille pas est pourvu d'idées générales et généreuses. Ce qui est beaucoup plus difficile, c'est de faire rentrer l'abstrait dans le concret » (« L'Église, Lettre à Élie Faure (Badgastein, 22 ou 23 juillet 1935) » dans *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, p. 461).

¹⁴⁵⁰ Jean-Luc Godard, « Formats », *Cahiers du cinéma*, n° 591, juin 2004, p. 78.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*

¹⁴⁵² *Ibid.*

Le 1/66 est condamné au mimétisme de la monnaie d'échange dématérialisée qu'est la « carte de crédit » ; le 1/85 correspond au règne américain et au « dollar¹⁴⁵³ ». Le scope, avec sa forme de pierre tombale, devient le lieu rituel d'un « enterrement¹⁴⁵⁴ ». Un plan de Judith de profil et un plan d'un carrefour de Sarajevo sont reproduits selon les trois formats de projection. Le 1/37 permet de représenter Judith comme « une personne ». Le 1/66 devient opérateur de fiction (Judith est alors un « personnage ») et le 1/85 se soumet à la puissance de diffusion de la télévision (Judith est alors un « esclave satellite »). De même, le 1/37 autorise le fragment visuel de Sarajevo à se présenter comme une « preuve des bombardements serbes¹⁴⁵⁵ ». Soumis aux autres formats, la « preuve » est « diminuée par Europe / USA¹⁴⁵⁶ » (1/66) ou radicalement « exterminée » avec un « Milosevic acquitté¹⁴⁵⁷ » (1/85). Le long métrage *Notre Musique* est ainsi présenté comme une fiction qui tend vers le documentaire : le montage offre au spectateur la preuve de la guerre civile et tient ses distances avec le spectaculaire de la fiction américaine. Godard interroge également le format de l'image cinématographique et la disparition des anciennes formes. La « hauteur¹⁴⁵⁸ » du tableau a été abandonnée pour le format horizontal du cadre cinématographique. La « hauteur » évoque l'idée d'une élévation éthique de l'art : l'aura de la verticalité du vitrail s'est comme *abymée* dans le format du dollar ou de la carte de crédit. Dans le scénario de *Film Socialisme*, présenté sous la forme d'un collage multimédia Godard réitère cette association entre format du cadre et formatage économique de l'œuvre : « Dollar / cinémascope / 16 / 9¹⁴⁵⁹. »

La pensée politique, au sens de l'art d'organiser un corps collectif, une société possible, dont la puissance relève d'un jeu de forces permanent, s'exprime sous la forme de l'indignation éthique d'une capitalisation de l'art qui en annule toute puissance critique, toute force d'invention. Nous nous permettons de nouveau un détour par le court métrage *The Old Place* qui, en 1999, interroge la question de l'éthique de l'œuvre d'art. *The Old Place* reprend notamment l'opposition entre l'art et la culture et développe le propos esthétique qui fonde le tract politique qu'est *Je vous salue Sarajevo* en 1993, dont nous avons analysé la composition et l'enjeu à la fin de la deuxième partie. *The Old Place* participe du

¹⁴⁵³ *Ibid.*

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵⁸ Propos de Jean-Luc Godard dans l'entretien filmé en 2014 de Cécile Mella (*Conversation With Jean-Luc Godard. Filmmaker extraordinaire*).

¹⁴⁵⁹ Jean-Luc Godard, « Scénario de *Film Socialisme* », rédigé le 31 juillet 2015, double pagination manuscrite (le nombre 21 en noir / le nombre 26 en rouge), *Débordements*, revue de cinéma (critique / recherche / traduction), [En ligne], <http://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard>, *consulté le 28 janvier 2018.

travail récent qui a été effectué en collaboration avec Anne-Marie Miéville. C'est l'un des quatre essais vidéo intimement liés dans leur conception formelle, mais distincts par le sujet et le ton, chacun reprenant une des lignes directrices qui sous-tendent *Je vous salue Sarajevo* : une réflexion dialoguée sur l'état de l'art à la fin du XXe siècle dans *The Old Place* ; une vision personnelle de la naissance du XXIe siècle à partir des massacres et des traumatismes du XXe siècle dans *L'Origine du vingt et unième siècle*, réalisé par Godard seul en 2000 ; une évocation philosophique de dernière minute sur la nécessaire résistance du cinéma devant son déclin et les violences qui jalonnent le siècle, *Dans le noir du temps*, réalisé en 2002 ; et enfin une adaptation du roman de Charles-Ferdinand Ramuz datant de 1910, *Aimé Pache, peintre vaudois*, dans lequel Miéville et Godard réfléchissent à leur propre trajectoire artistique et à la dimension franco-suisse de leur œuvre dans *Liberté et patrie* en 2002.

Dans *The Old Place*, après la citation de la définition par Warhol d'un art soumis aux règles du marché¹⁴⁶⁰, Godard réduit dans une formule lapidaire toute forme d'expression artistique du monde contemporain : « et alors le vrai combat commence, celui de l'argent et du sang¹⁴⁶¹ ». Le *politique* comme l'*esthétique* entretiennent avec l'*économique* un lien qui, par son existence même, les détourne de leur vocation, les vouant ainsi à la dispersion et à la liquidation issues du pouvoir hégémonique de l'industrie cinématographique : d'où l'énumération dans le texte de *Je vous salue Sarajevo* des objets marchands (« cigarette / ordinateur / t-shirt / télévision ») à pied d'égalité avec deux formes modernes d'exploitation de l'homme par l'homme (« tourisme / guerre »). Cette réflexion sur un cinéma aux prises avec une puissance économique qui en détourne la fonction première – telle qu'elle est formulée par Godard, à savoir celle d'une image qui réfléchirait le monde, dans une puissance d'enregistrement et de pensée du réel et du surréel – rappelle fortement les débats contemporains de la naissance de cet art industriel par ceux qui observaient le cinéma selon un paradigme sociologique et politique dans un contexte de montée des totalitarismes et donc de défiance à l'égard de toute puissance de diffusion idéologique et de propagande. Dans l'analyse de Siegfried Kracauer¹⁴⁶², l'art cinématographique se révèle être le *medium* privilégié d'une culture de masse au service d'un pouvoir contrôlant un public dont il peut éteindre la soif révolutionnaire. Godard semble rejoindre sur ce point la vision d'un cinéma

¹⁴⁶⁰ « Warhol déclare que l'art est un marché pour acheter et vendre » (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, *The Old Place*, dans *Four Short Films*, op. cit., p. 36).

¹⁴⁶¹ *Ibid.*

¹⁴⁶² Cf. Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. par D. Blanchard et C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

progressivement assujetti à l'homogénéisation d'une culture du divertissement, perdant sa puissance critique, au même titre que l'art contemporain dans *The Old Place*.

Les films réalisés après les *Histoire(s)* restaurent ainsi un dialogue entre le geste filmique et l'actuel, entre la fiction et le document, avec le souci de s'émanciper d'une culture régentée par l'Amérique, dirait Godard. C'est ainsi que *Notre musique* où les trompe-l'œil abondent, noue le sort des Palestiniens à celui des Amérindiens, donne à voir l'absence de récit mémoriel, sa substitution dégradée par le cinéma des vainqueurs, afin d'inviter le spectateur à forger une nouvelle légende des vaincus. *Je vous salue Sarajevo* propose une vision synthétique de l'enjeu qui se noue dans le conflit des Balkans, emblématique de toutes les violences du passé et du silence imposé aux victimes, que Godard décline dans plusieurs films, à commencer par *For Ever Mozart*, qui procèdent d'une volonté de partage du sensible. Cet impouvoir politique d'un art dont la puissance se heurte à une époque assujettie au règne de la valeur marchande nourrit une réflexion constante sur l'économie qui exhausse le spectaculaire aux dépens de l'art, instrumentalisant les outils de la création pour satisfaire un sujet postmoderne dont la force de contestation serait éteinte. Le cinéma met alors en scène dans le temps présent son impouvoir, sa *faillite politique*, comme celle des arts qui l'ont précédé. Godard se nourrit de cette mélancolie dans la déploration paradoxale de la disparition du cinéma, comme si la mort de ce dernier était la seule issue pour renouveler les *formes* et lutter contre l'inversion des valeurs opérée par la civilisation contemporaine. La parole du cinéaste, mettant en scène sa propre solitude, dans et hors les institutions et les médias, semble s'adresser à un spectateur silencieux, dont la parole doit être de nouveau entendue. Le dispositif filmique de Godard reflèterait ainsi le caractère aporétique d'un cinéma qui exprime sa puissance sous le signe d'un effacement. L'image rêvée du cinéma se saisit dans l'inquiétude de son absence, relançant cependant un désir de film : l'art contre la culture.

La problème éthique que soulève la valeur marchande de l'œuvre est loin d'être une question marginale dans les exercices vidéographiques de Godard qui peuvent être lus à l'aune d'une réflexion sur la vocation politique de l'art. Renonçant aussi bien à « l'esthétisation de la politique » qu'à « la politisation de l'art¹⁴⁶³ », Godard loge la puissance politique de toute expression esthétique dans un difficile équilibre entre la nécessité de légèrer le réel, d'en représenter la violence (comme la photographie de guerre qui illustre à l'image le texte de Godard dans *Je vous salue Sarajevo*), et le risque d'une trahison éthique lorsque la *valeur marchande* de l'œuvre exposée annule la *valeur éthique* du geste artistique. *The Old Place* engage, dès ses premières séquences, une réflexion sur la *plus-value* de

¹⁴⁶³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art (dernière version)*, op. cit., p. 316.

l'œuvre qui devient ce que l'on pourrait appeler une *moins-value*, un *malus* éthique et esthétique. Le cinéma, art voué à la reproduction et à l'exposition est à tout moment menacé par cette inversion des valeurs.

C'est aussi la raison pour laquelle la « Réserve du Musée des Enfants », œuvre de l'artiste français Christian Boltanski réalisée en 1989 et conservée dans un espace au sous-sol du Musée d'art moderne de Paris, est condamnée par Miéville qui considère cette installation comme « un crime artistique, exécuté par l'homme public », par celui qui préfère être « en accord avec tout le monde¹⁴⁶⁴ » plutôt que d'instaurer un écart nécessaire avec les *regardeurs* de l'œuvre, ses *consommateurs* et ses *évaluateurs*. Les deux voix des cinéastes condamnent non seulement la croyance de Boltanski en une expiation de l'art par un geste qui consiste à exhiber les vêtements habités par la mort, mais s'attardent aussi sur le dévoiement économique d'une œuvre que les *droits* photographiques détournent de ses *devoirs* et privent de sa valeur éthique et esthétique. Il s'agit alors d'une autre œuvre : après l'évocation à l'écran de l'installation de Boltanski, une photographie de Kevin Carter est proposée au tribunal godardien. « La Fillette et le vautour », photographie prise au Soudan en 1993 en pleine guerre civile, prix Pulitzer en 1994, illustre la violence de la famine : « En tout cas, on a payé à l'agence Sygma 2856 francs plus 5,50 de TVA pour avoir le droit d'exposer cette photo. » « Non, le devoir », corrige Anne Marie-Miéville. Le dialogue nous invite à voir non pas une similitude entre l'œuvre de Boltanski et celle du reporter sud-africain, Kevin Carter, mais une relation de contrariété : la photographie est la contre-épreuve de l'installation de Boltanski. Elle repose sur le *devoir*, malgré le pouvoir économique qui l'entourne. Godard prend alors le contre-pied de la désinformation qui a entouré cette photographie. Le New York Times publie cette photographie le 26 mars 1993. Kevin Carter est accusé par les lecteurs de ne pas avoir porté secours à l'enfant menacé. Le suicide du photographe en juillet 1994 relance la polémique d'une éventuelle culpabilité, très vite contredite. Ce sujet est déjà l'objet d'une réflexion dans *Six fois deux* : la responsabilité du photographe de guerre, la violence du hors champ de l'œuvre, la responsabilité éthique de l'auteur de l'œuvre à l'égard du sujet photographié à son insu.

Dans *Je vous salue Sarajevo*, Godard déploie la puissance évocatoire de la fameuse photographie du reporter Ron Haviv représentant une exécution de civils bosniaques par des paramilitaires. Par-delà la question de ce qui relève du dicible et du visible dans l'art contemporain – ce dont discute avec justesse Jacques Rancière dans « L'image

¹⁴⁶⁴Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 25.

intolérable¹⁴⁶⁵ » –, la distinction entre la notion de preuve prélevée sur le monde par l'artiste et celle de l'œuvre exposée interroge sans concession la mission de l'art au début du siècle, la nécessité de conférer au geste artistique un engagement éthique et politique, tout en le protégeant des détournements de la surexposition marchande. L'art, en particulier dans l'époque postmoderne, qu'il s'exerce avec subversion dans l'institution muséale ou qu'il sorte de ce cadre pour se faire pratique sociale, semble pris au piège d'un *devoir-être politique* constamment menacé par l'irreprésentable. L'engagement de l'artiste ne peut pourtant se réduire à un abandon de la représentation pour résister à la circulation marchande qui détournerait de son intention première le geste artistique. La quête de la transparence de l'art contemporain se traduit par une rupture avec l'autonomie de l'œuvre même : disparition du cadre bordant et arrêtant la représentation plastique, performance du corps de l'artiste médiateur de son œuvre, collaboration créative du spectateur à l'avènement de l'œuvre d'art. Ces manifestations artistiques en rupture avec l'ordre esthétique et politique prennent le risque d'offrir l'espace vacant de l'immédiation à la médiatisation marchande et aux instances d'un pouvoir normalisant le regard des spectateurs. L'efficacité politique de l'art reposerait-elle davantage sur une distance continue de l'artiste avec l'intention première de l'œuvre dont l'*usage* lui échapperait en partie ? Le refus d'exposer et la stratégie du renoncement forment l'horizon extrême de cette interrogation. En ce sens, Godard dans sa volonté de solitude, en marge des lieux médiatiques, scénarisant les multiples dessaisissements qui animent sa création depuis une dizaine d'années (nous pensons notamment à l'exposition inachevée au Centre Pompidou, résistance de Godard à une pleine métamorphose de son cinéma sous la forme de l'installation muséale), rejoindrait dans sa forme la plus extrême, l'art politique, tel que le définit Jacques Rancière, comme lieu d'un *dissensus*, d'une rupture de « l'évidence sensible de l'ordre "naturel" »¹⁴⁶⁶ que l'art contemporain tente d'atteindre par une mise en abîme des différentes formes de domination. Cette rupture et cet écart structurent en grande partie le travail de Godard, jusqu'à le conduire peut-être à une autre forme d'impuissance, celle de l'abandon de toute tentative d'explication, mais aussi de tout recours à une immédiateté qui romprait avec le cadre cinématographique. Ses travaux cinématographiques offrent des séquences où le discours imprime ses strates sonores et graphiques sur l'image même et orchestrant les insuffisances de celle-ci. L'image ne rencontre pas le texte et si le texte désire l'image, il la manque : *Je vous salue Sarajevo*

¹⁴⁶⁵ Jacques Rancière rappelle que la question de l'intolérable dans l'art politique s'est déplacée. Dans le régime d'exhibition contemporaine de l'image, la puissance de mise en critique d'une image par une autre image ou par le recouvrement de la parole est estompée : comment provoquer chez le spectateur un regard critique et une action politique sans le placer dans une réception hypnotique et passive de l'image ? (cf. « L'image intolérable », dans *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*).

¹⁴⁶⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 66.

est alors un contre-exemple de cette faillite, une proposition d'art politique où texte et image s'articulent dans une condamnation des violences commises dans les Balkans.

- *Esthétique de la double disparition et communicabilité du sentiment de destruction*

Ainsi, la résistance de Godard passe par un cinéma qui interroge l'éthique de l'œuvre d'art et sa puissance à mettre en critique les langages visuels et textuels qui reposent sur une spoliation économique mais également ontologique. Restaurer le lien entre les êtres, hors de toute valeur marchande, repose sur une puissance des œuvres filmiques à distordre les icônes des temps présents et réinventer un pouvoir de vision qui devienne une pensée qui se loge dans le présent d'une image à la puissance virtualisante et d'un montage qui vient interrompre l'ordre dominant. Le cinéma de Godard, comme expérimentation des possibilités offertes par les techniques d'enregistrement de l'image et du son, passe par deux formes de figuration : celle de la disparition pour rendre communicable le sentiment de la destruction, mais également la force du montage qu'autorisent les nouvelles technologies dont s'empare le cinéaste.

Deux photogrammes dans l'épisode 4a des *Histoire(s) du cinéma* nous semblent témoigner de la position de Godard sur les potentialités de l'image et poursuivre le montage temporel sur le sourire d'Elizabeth Taylor que nous évoquions plus avant dans la discussion sur la controverse de la représentation par l'image du génocide nazi. Il s'agit de deux photographies dont le contraste en noir et blanc est accentué au maximum : l'image d'une partisane juive de dix-sept ans, Masha Bruskina, au moment de son exécution et de sa pendaison, photographie prise à Minsk par les nazis en octobre 1941, et la célèbre image prise en 1945 par le flash de la bombe atomique à Hiroshima ou à Nagasaki, *L'échelle et l'ombre imprimée au moment de l'explosion de la bombe*, exposée au Musée de la Bombe Atomique à Nagasaki¹⁴⁶⁷. Une silhouette humaine se devine à côté d'une trace blanche laissée par une échelle posée contre un mur. Ces deux ombres ont été produites par l'action directe de la lumière de la bombe atomique dont l'intensité rend toute surface photosensible. Il s'agit de l'« ombre absolue » et d'un « écho sans source », dont la dimension est universelle, comme l'analyse Jean-Christophe Bailly dans *L'instant et son ombre* :

¹⁴⁶⁷ Cf. l'analyse de ces deux photogrammes par Georges Didi-Huberman dans *L'œil de l'histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 65-67.

Cet homme disparu effacé et présent, ce souvenir d'homme, poudre d'être dispersée, cette sentinelle [...] veille en effet au-delà du temps qui l'a soufflée : à elle seule et comme un absolu de la trace, elle n'est pas tel ou tel individu anonyme : elle est l'espèce entière¹⁴⁶⁸.

Le premier photogramme, dont le contraste en noir et blanc touche aux frontières fantomnales, et le second, manifestation même de l'événement spectral qui donne la mort tout en exposant la trace lumineuse d'un *ça a été*, représentent symboliquement le montage *historien* de Godard : rassembler les traces funèbres de l'histoire, les icônes indicielles que produisent les outils d'enregistrement que sont la photographie et le cinéma, et exposer leur *sur-signification* par le montage. La bombe atomique est alors l'allégorie de la dualité de l'industrie de la reproduction au XXe siècle ; elle révèle le double pouvoir des appareils de vision, entre puissance d'apparition d'une trace du réel et pouvoir de mise à mort de ce dernier. L'image de l'ombre et de l'échelle symbolisent ainsi cette puissance d'apparition paradoxale de toutes les empreintes : l'image photographique et cinématographique sont présentées comme des forces de citation du passé et de résurrection iconique des morts du siècle.

D'une part, nous l'avons vu, Godard se situe dans une volonté d'actualisation des événements de l'histoire et poursuit une enquête pour retrouver les traces et la preuve de l'inhumanité du siècle. Ses interventions publiques se fondent sur une esthétique de la démonstration par l'image, comme trace indicielle d'un passé traumatique à rédimier par le montage. C'est le sens de son engagement politique et esthétique en faveur de la reconnaissance des *sans-parts* dont l'horizon d'attente est celui de la reconnaissance de leur revendication politique et donc d'une parole (rappelons l'engagement de Godard en Palestine, au Mozambique, dans les rues du Paris de mai 68 ou en faveur du mouvement des sans-papiers en 1998¹⁴⁶⁹). La pratique politique et médiatique de Jean-Luc Godard, depuis les marges de la salle de montage et quelques interventions choisies, volonté de rendre communicable la parole des vivants exclus de la scène politique et juridique trouve son extension, et une forme de renversement, dans une esthétique de la disparition.

Les deux images de l'histoire, celle que produit la bombe atomique et celle de l'exécution politique et antisémite de Masha Bruskina, incarnent tout d'abord deux formes de violence aveugle, celle du Reich hitlérien mais aussi celle des puissances alliées et de l'usage par les États-Unis de la bombe atomique. Elles relèvent encore de la pratique de la *synchresis* où le jugement godardien condamne deux irruptions barbares présentées comme

¹⁴⁶⁸ Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, op. cit., p. 138-139.

¹⁴⁶⁹ Godard fait ainsi partie des cinéastes signataires de la pétition en faveur de la régularisation des sans-papiers en avril 1998.

comparables, celle de l'impérialisme américain que sous-tend l'ombre et la lumière nucléaire et celle de l'Allemagne nazie dans une double exécution qui adjoint deux formes de disparition distincte, celle que produit la violence génocidaire et celle qui guide l'exécution d'une cible politique.

Au-delà de cette double condamnation au tribunal des *Histoire(s)*, il est également et nécessairement question de la représentation en tant que telle des disparus, non plus en leur octroyant une parole sur la scène politique mais en leur donnant la puissance d'une apparition, d'une image affectée par la disparition redoublée – disparition des corps et disparition de la mémoire des victimes. Godard affirme encore la vérité par l'image, mais informe cette affirmation par *une poétique de l'imaginaire* dans laquelle s'élabore l'ensemble des *Histoire(s)* et des films qui leur succèdent. Ces derniers interrogent l'invisible, l'impensable et le mystère échappant à la vue. Ils interrogent et mettent à l'épreuve l'image jusqu'à sa quasi-disparition : le montage fait imploser certaines superpositions d'images en 3D dans *Adieu au langage*, la réécriture du mythe d'Amphitryon dans *Hélas pour moi* met en question le visible et l'invisible, les Amérindiens hantent les ruines de Sarajevo dans *Notre Musique*. Lorsque Godard accentue les contrastes du noir et blanc et recadre les deux photographies de l'épisode 4a, dont l'une d'entre elle est la photographie d'une photographie nucléaire, il place ces deux versants de la destruction de la Seconde Guerre mondiale dans une nappe d'irréalité et d'invisibilité. La figure de la disparition s'exprime, par-delà la clôture du cadre, sur un fond de déshumanisation ou une progression inorganique du monde, comme l'image-mouvement du cinéma expressionniste allemand dont l'opacité rend visible la lumière et dont les figures humaines se détachent d'un tout inhumain, selon l'échelle intensive du noir et blanc¹⁴⁷⁰.

Ce travail de retouche de l'image s'écarte de la logique de la preuve de l'image que peut laisser entendre la position de Godard sur la polémique de la représentation filmée de la Shoah. Ces images affectées par la mort rejoignent davantage ce « silence d'avant la parole¹⁴⁷¹ » que développe Lyotard dans *L'Inhumain*¹⁴⁷², ouvrant ainsi une seconde pensée du *différend*, qui s'inscrit dans la filiation des thèses sur le *Concept d'histoire* de Benjamin et dans la réfutation de toute possibilité de témoigner, lorsque des êtres humains ont connu une situation qui leur impose une communication sans communication. Les images godardiennes entretiennent une relation avec le figural et l'image-matrice qui précèdent le

¹⁴⁷⁰ Voir les pages que Gilles Deleuze consacre à l'étude comparée du cartésianisme de l'image-mouvement de l'École française et du clair-obscur du cinéma expressionniste allemand (*Cinéma*, t. 1, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 61-82).

¹⁴⁷¹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, 1971, p. 13.

¹⁴⁷² Cf. Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

discours politique du *Différend*, convoquent l'intuition lyotardienne de l'équivocité de tout geste – qu'il soit artistique ou politique – ainsi qu'une pensée du *reste* du discours et de l'image, singularité irréductible, fragment visuel qui désigne l'absence et la séparation : « la matrice fantasmatique, loin d'être une origine, atteste que l'origine est une absence d'origine et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une figure-image hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial¹⁴⁷³. » Les deux photogrammes rejoignent ainsi les images-matrices, les figures-images hallucinatoires comme écartées d'elles-mêmes, dans une tension permanente entre la fiction et le document, entre le dicible et l'indicible, entre la disparition et le réel. La facture fantasmatique du cinéma de Godard depuis les années 1990 participe ainsi de cette *spectralité* de l'image. Il paraît légitime d'évoquer de nouveau sur cette question la *Chambre claire* de Roland Barthes. Barthes engage une pensée du *spectrum*, c'est-à-dire du sujet ou de l'objet photographié, selon un mouvement théorique mais aussi intime, celui de la recherche de la trace photographique qui représente dans toute sa singularité la mère disparue. Ce sera la photographie de celle qu'il n'a pu connaître, celle de sa mère, enfant au jardin d'hiver, qui sera l'origine nécessairement *manquée* et funèbre de la rédaction de la *Chambre claire*. La photographie s'authentifie comme le signe du passé et de la disparition. Le terme *spectrum*, dérivé du verbe latin *specere*, qui signifie « regarder, examiner », est l'équivalent latin du substantif grec pluriel *eidola* qui signifie « spectres », « simulacres ». Le spectre lumineux a donc partie liée avec le regard et la mort. La mort s'élève au cœur du spectre photographique.

Nous avons évoqué plus tôt les deux photogrammes de la disparition (l'exécution de Masha Bruskina et le flash de la bombe atomique) et le montage des images de George Stevens qui participent d'une dimension fantomale et spectrale. Ces images partagent leur présence avec des montages qui divisent : les « musulmans », les naufragés d'Auschwitz, qui désignent les victimes du génocide bosniaque ou le champ-contrechamp qui fait se rapprocher Golda Meir et Adolf Hitler. Toutes ces images, qu'elles puisent dans une esthétique du choc des contraires ou qu'elles procèdent d'une dimension fantasmatique qui détourne le cinéma de son réalisme ontologique, sont ancrées dans un *désir de communicabilité du sentiment de la destruction*.

Jean-Louis Déotte dans une analyse comparée de la pensée de Rancière, de Lyotard et de Derrida, sur le statut d'invisibilité et de visibilité des victimes et du tort subi, rappelle la puissance d'effacement et d'oubli de la politique de la disparition, parfois doublée d'une entreprise génocidaire. Cette politique de disparition s'exprime également dans les états démocratiques lorsque l'état d'exception s'actualise comme une norme. Quelles sont les

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 271.

modalités d'apparaître des disparus, alors même que le *partage politique* du tort subi est exclu de la scène socio-politique et ne l'*intéresse* pas, et que la communication de la disparition relève d'un nouveau partage du sensible ? La spectralité est une puissance de renversement de l'ordre des Vivants et des Morts. Elle crée un présent signifiant positivement l'absence du passé. La faculté de réflexion des spectres, dans leur invisibilité pourtant représentée, est alors le signe d'une époque de la *disparition*, mais aussi du pouvoir d'apparition de l'irreprésentable par les appareils de vision. C'est ainsi que la peinture est selon Lyotard l'art par excellence de l'oubli ; son excès de présence met au jour la puissance de représentation de l'invisible. La peinture relève en effet d'une autre modalité que le discours philosophique ou politique. Désertant une pensée ontologique de l'événement, de son non-être éventuel et renonçant à un discours articulé dans le temps, la peinture fait signe vers l'absence essentielle. L'apparaître, même lorsqu'il désigne l'effacement, l'emporte alors sur la narration et l'explication.

Déotte plaide alors pour la réévaluation du cinéma comme appareil du XXe siècle et de la disparition : les plans filmés procèdent d'une puissance spectrale, celle de la trace obtenue par l'appareil photographique, et s'appuient sur la fonction de l'imagination¹⁴⁷⁴, ainsi promue au rang de la spectralité que Jean-Louis Déotte pose comme fondement de la pensée déridienne des différences avec un « a ». Les différences, qui structurent par exemple le langage discursif, reposent sur une construction syntagmatique et paradigmaticque des signes verbaux selon le principe de l'écart, qui bannit, dans le mouvement de son *exécution* et de son actualisation, l'ensemble de la langue convoquée sur un plan paradigmaticque. L'enchaînement des signes, leur montage, devient la condition de l'apparaître de l'événement et de la survivance des disparus, au risque d'une technique entièrement dévolue à l'oubli : « mais alors si la spectralité est partout, elle n'est nulle part. Ce qui revient à dire que l'événement singulier de la disparition est noyé dans le plus grand dispositif d'oubli qu'il soit possible d'imaginer¹⁴⁷⁵. » Ce n'est pas un hasard si Godard pense le cinéma, et tout particulièrement le montage, aux prises avec l'histoire, notamment l'Histoire des oubliés. Godard fait défiler à l'image ceux que l'industrie culturelle, y compris le cinéma, a privé de toute trace, sinon celle de leurs doubles fantasmatiques, ces autres spectres que sont les corps

¹⁴⁷⁴ Rappelons la pensée d'Augustin qui a précocement posé les fonctions de l'imagination, en distinguant trois types d'images produites par la *mémoire* de l'homme, labyrinthe psychique dont la source cachée, en énigme, relève du divin : l'image spirituelle, qui met en signe des objets abstraits, les images corporelles, qui quant à elles relèvent de la seule faculté de perception, et les images intellectuelles, qui s'élèvent dans la conversion en Dieu. Cette cartographie de la mémoire est développée au livre X des *Confessions* (trad. par A. d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993, p. 331-403). Nous pouvons définir le cinéma comme un *appareil* qui explore la fonction créatrice de l'imagination, faculté qu'Augustin identifie à l'une des modalités de la mémoire, celle de la puissance de mise en image et de recomposition des signes perçus par les sens et par la pensée.

¹⁴⁷⁵ Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus », dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir.), *La Mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 232.

des acteurs qui apparaissent sur l'écran de cinéma : les chômeurs de *For Ever Mozar* qui auditionnent pour un rôle dans *Le Boléro fatal*, les « bonnes » qui incarnent une parole authentique (Djamila dans *For Ever Mozart*, la femme de ménage qui tient tête aux contrôleurs des livres de Godard dans *l'Autoportrait de décembre*), les Amérindiens dont on atteste la présence par leur disparition dans *Notre Musique* ou les personnages qui convoquent le suicide comme seule issue à leur rôle de composition (Camille dans *For Ever Mozart*, l'actrice désirée par Edgar dans *Éloge de l'amour*, Olga dans *Notre Musique*). Cette filmographie de la convulsion offre une possibilité de *présence* aux disparus, dans un travail de l'image qui évite deux pièges : le seul document comme preuve d'existence et la pure fiction qui enchaîne les images sur l'oubli et la trahison du réel. Les *Histoire(s)* sont ainsi le refuge spectral de toutes les *images-ayant-été*, mais ravivées dans le présent du montage et la rencontre avec les autres images.

Cet aspect est au cœur même de la représentation de la mort, celle du personnage, celle des Morts de l'histoire, celle du Cinéma, qui battent la mesure des discours et des films de Godard. Le cinéaste s'accorde sur la nécessaire présence immanente de l'oubli et sur l'essence funèbre attachée à la naissance même du cinéma, logée au creux du film projeté, comme emporté par le passé. Si Godard formule davantage sa pensée en termes benjaminien, reprenant la figure de l'Ange de l'histoire qui scande ses citations sonores et visuelles, il n'en reste pas moins que la présence fantomatique à l'écran, qu'elle soit le produit d'une époque historique hantée par la disparition ou qu'elle soit la modalité même d'apparaître d'une figure de star, renoue avec le discours omniprésent du cinéaste sur un cinéma qui serait la vision *différée* de ce qu'aurait pu être et de ce que n'est plus le film de cinéma. Le cinéma n'échappe donc pas à la mélancolie : l'attachement à la mort constitue la nouvelle nature du cinéma, dont il n'a su se séparer au moment même où il en détenait encore le pouvoir, lors de sa naissance. La trace, présence-absence du spectre filmique, envahit le cinéma de Godard. Aussi, son cinéma le plus contemporain est-il porteur de la dimension funèbre d'un cinéma dont la mort est énoncée dans les *Histoire(s)* et devient la référence constante du cinéma de Godard dans les années 2000. Or ce ne sont pas uniquement les « morts symboliques ou mimées¹⁴⁷⁶ » qui jalonnent les *Histoire(s)* mais également les « morts réelles¹⁴⁷⁷ » des charniers de l'Histoire. Le regard orphique, pouvoir d'évocation mais aussi de disparition, devient la marque de fabrique du cinéma godardien qui élabore les modalités d'apparition au présent, dans la multiplicité propre à l'appareil cinématographique, « art des foules en mouvement¹⁴⁷⁸. »

¹⁴⁷⁶ Jean-Luc Godard, chapitre 4b, « Les signes parmi nous », dans *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*

¹⁴⁷⁸ Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus », *op. cit.*, p. 226.

- *Filmer l'impuissance de la parole des temps présents et proposer une méthode exploratoire des images*

Le court-métrage *Je vous salue Sarajevo* rappelle les règles d'un nouveau dispositif de saisie du réel par la pensée-cinéma, qui s'empare de l'hybridation générique audiovisuelle contemporaine. Cette reconfiguration visuelle et discursive confond volontairement « les frontières de plus en plus poreuses entre les œuvres et leur paratexte¹⁴⁷⁹ » comme le soulignent Kira Kitsopanidou et Guillaume Soulez, qui interrogent les formats transmédiatiques qui *informent* et transforment les dispositifs audiovisuels et médiatiques dans le cadre de leur convergence numérique actuelle. Si Godard se tient dans les marges des institutions médiatiques et culturelles, il opère par incursions dans le vaste champ des médias contemporains, usant pour mieux les mettre en critique des techniques mêmes que génèrent les nouveaux formats artistiques et médiatiques.

Nous souhaitons rappeler la richesse de l'hybridation de *Je vous salue Sarajevo*, significative du montage godardien. Le cinéaste cite une œuvre télévisuelle de Beckett, *Trio du fantôme*, invitation au télescopage du médium dramaturgique et du média télévisuel, dans un montage qui soumet également au découpage une photographie de guerre, forme médiatique du médium photographique. Godard nous permet ainsi d'interroger le *medium* – objet conceptuel qui n'est pas uniquement réservé aux études filmiques, artistiques ou littéraires – en-deçà et par-delà les médias, ainsi que la puissance de pensée et d'action à laquelle nous invite la technique audiovisuelle à l'aune d'une redéfinition profonde du cinéma, comme lieu d'une pensée critique des images et des mots donnés en partage, afin qu'advienne une nouvelle passe ontologique – numérique ? – du cinéma, média à la fois résistant et transformé au sein du territoire des nouvelles images en circulation. La présence de Beckett dans ce court métrage et le dialogue qui s'instaure entre *Trio du fantôme* et la photographie de Ron Haviv soulignent le caractère expérimental du montage de Godard et convoque également ce qui est l'enjeu même des propositions filmiques de Godard : une reconquête par les outils du montage d'une Parole, d'un langage et d'une image en voie de disparition, dont la puissance pragmatique est comme essoufflée. L'application beckettienne à déconstruire une langue jugée imparfaite pour qu'émerge la Parole qui excède le langage et l'image rejoint le travail de Godard depuis les années 1990 jusqu'à *Adieu au langage* : proposer un dispositif qui contraigne le spectateur à désapprendre ce qu'il a appris et à renoncer aux médiums de communication que les institutions ont forgé pour continuer

¹⁴⁷⁹ Kira Kitsopanidou, Guillaume Soulez (dir.), *op. cit.*

l'action de Beckett sur la langue : « y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est caché derrière, que ce soit quelque chose ou rien, se mette à suinter à travers¹⁴⁸⁰. » Là où Godard choisit l'accumulation des objets, la surimpression des images, l'adjonction des sons, Beckett travaille l'effacement, la solitude de la scène, la rupture dans le silence. Quand Beckett écrit : « j'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné¹⁴⁸¹ », cet aveu pourrait être celui de Godard qui ouvre son autoportrait, *JLG / JLG*, par un deuil originel.

Godard et Beckett sont deux auteurs habités par le désaveu du langage, créant une trouée dans le visible pour faire advenir une autre présentation du réel, dans une contemplation presque immobile de l'inaction d'un personnage sur scène, figure abstraite, dans laquelle se fondent les fantômes de la photographie de Ron Haviv. Il s'agit ainsi de « déchirer toutes ces adhérences de l'image¹⁴⁸² » comme le formule Gilles Deleuze dans le texte *L'épuisé*, édité en postface des pièces de Beckett pour la télévision. Deleuze définit une troisième langue beckettienne : « la langue III, née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles*, *Catastrophe*), trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme¹⁴⁸³. » La langue des images et des espaces que développe Beckett dans *Trio du fantôme* trouve écho dans le court-métrage de Godard qui cite de manière très consciente le fragment visuel de la réalisation de Beckett et modifie sous son influence sa technique de montage.

Nous l'avons rappelé en analysant le dialogue entre Lyotard et Godard : l'un des aspects principaux de la pensée de Godard dans les années 1980 est la distinction et l'opposition entre l'image et la langue sur différents plans. La parole des adultes qui recouvre celle du cinéma (« le cinéma était bien seul face à la tempête des paroles des adultes¹⁴⁸⁴ »), celle de la télévision qui la redouble (« on a préféré parler par-dessus¹⁴⁸⁵ », « ces épouvantables commentaires sportifs¹⁴⁸⁶ », « ce désastre humain qu'est la speakerine¹⁴⁸⁷ ») et celle qui est en réserve dans l'art cinématographique et qui peut se déployer dans les

¹⁴⁸⁰ Lettre écrite en allemand en 1937 par Beckett, cité dans Jean-Paul Gavard-Perret, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 1995/3, p.13-28, [En ligne], https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_105_1_2607, * consulté le 5 septembre 2016.

¹⁴⁸¹ Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1988, p. 32.

¹⁴⁸² Gilles Deleuze, *L'épuisé*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, *op. cit.*, p. 70-71.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁸⁴ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 402.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 403

images en mouvement : le mot d'ordre de Godard est de filmer la parole sans le son¹⁴⁸⁸ ou de produire des « images éloquentes et profondes¹⁴⁸⁹ » comme celles du « modeste tramway de l'Aurore¹⁴⁹⁰. » C'est ainsi que Godard rappelle que Jean Vigo, et par-delà Vigo, le cinéma, avait bien lu et entendu les *Unterwegs* de Heidegger¹⁴⁹¹. Convoquer l'*Acheminement vers la parole* de Heidegger, c'est se référer à une définition du langage qui dépasse celle qui est communément admise, c'est se référer à la parole qui s'élève dans le cinéma muet et refuser le langage envahissant du « commentaire¹⁴⁹² » produit par l'enfant abâtardi du cinéma parlant que semble être la télévision pour Godard. Même si Godard convoque à plusieurs reprises le conflit du texte et de l'image, pour envisager l'image seule et souveraine, une autre parole est à retrouver sous les images cinématographiques, une parole oubliée, qui seule peut s'élever à la hauteur de la puissance de l'image. Il y aurait donc une parole primitive, originelle, d'un temps ancien, une parole qui *dit* tout en *montrant*, qui possède une propriété monstrative. Cette parole est à rapprocher du terme heideggérien « Sage », parfois traduit par « le *Dire* » ou encore le « le *Dict* », qui relève de la profération (*Darreichen*) et qui désigne la puissance d'apparition qui se déploie dans la parole poétique, celle qui se dégage dans un lisible-visible, que le coup de dés mallarméen a célébrée, qui est l'objet d'enquête du cinéma de Godard, la langue et les mots « des enfants Jeromine¹⁴⁹³. »

Nous l'avons rappelé à la fin du chapitre précédent, les nouveaux médias, participant à la formation du milieu machinique de l'ère industrielle et hyper-industrielle, auraient contribué au vaste mouvement de désinformation et d'incommunication des temps présents, dont l'une des principales caractéristiques serait l'occultation du son et de l'image, comme le précise Godard, dans une analyse de la *communication* et de ses différentes techniques :

On dit aujourd'hui « communiquer », mais communiquer c'est autre chose. Moi qui communique beaucoup à mon niveau, le train, les avions, les instruments, le téléphone, je vois combien on communique mal, lentement, moins bien qu'au début du XIXe, et même, moins bien qu'au Moyen Âge. Les gens parlent moins bien. La moitié des sons on ne les entend plus, l'oreille a dû devenir déficitaire, les gens ont besoin de chiens qui entendent mieux qu'eux. Il y a un bruit de fond dans le

¹⁴⁸⁸ « Pouvons-nous encore imaginer le tour de force qu'était de filmer du Molière sans le son ? » (*Ibid.*, p. 404).

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*

¹⁴⁹¹ « ... jamais Jean Vigo n'aura le prix Heidegger, et pourtant, tous ces *Unterwegs*, il les avait bien parcourus » (*Ibid.*, p. 402-403).

¹⁴⁹² « Je me méfie du commentaire qui amène une certitude » (« Une longue histoire », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Rancière et Charles Tesson, *op. cit.*, p. 30).

¹⁴⁹³ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

moteur. On vous fabrique des disques laser avec le son pur. On ne l'entend pas : le voisin tousse à côté. C'est ça que j'appelle revenir en arrière¹⁴⁹⁴.

Les nouveaux supports de communication n'entraînent pas un surcroît de signification dans la communication : bien au contraire, ils brouillent et modélisent les variantes du son pour les obscurcir. Nulle apparition d'un système langagier transparent et universel ; les codes qui structurent la communication sont dépendants de plusieurs contextes et de nombreux brouillages qui opacifient la parole ou l'intention de celui qui veut être *entendu*. Dans les années 1970, les films que Godard produit avec Anne-Marie Miéville dans le cadre de Sonimage, ont pour vocation d'être une radiographie de la société française, qui passe par *une exploration du langage et une vérification documentée de la persistance de sa dimension métaphorique* et donc imagée.

La série composée de douze émissions ou « mouvements », *France Tour Détour Deux Enfants*, réalisé en 1978 et diffusée par Antenne 2 l'année suivante repose sur un long interrogatoire de deux enfants, Camille et Arnaud, pour les amener à reformuler, imaginer et déplacer les expressions linguistiques qui les habitent et les constituent comme êtres doués de langage (et d'imagination). L'ambition est double : soit ouvrir la puissance d'une seule expression métaphorique en l'exerçant à ses différentes significations, soit la réduire à son sens littéral ou à une étymologie erronée, dans un volontaire déplacement des signifiants et dans une nouvelle forme d'ouverture du sens, génératrice d'images. Chaque émission est encadrée par deux termes qui apparaissent à l'écran et marquent les frontières conceptuelles et pratique du « mouvement » qui structure l'épisode : une notion abstraite et une « matière » (une discipline scolaire, un enseignement proposant un programme éducatif). Ainsi le « premier mouvement », dont les termes « Obscur Chimie » sont les deux pôles métaphoriques, générateurs des sous-métaphores et des sous-catégories, introduit une séquence sur la « Vérité », dont les lettres apparaissent à l'écran, et ouvre une interrogation sur le *moi*, le double, le miroir et l'image. Godard amène progressivement et même cruellement la victime de l'interrogatoire, Camille, à interroger par les mots la duplicité de son être, l'existence ou au contraire l'inconsistance des images et de sa propre image, que ce soit l'image reflétée par le miroir devant lequel elle se tient au début de l'émission (« Et c'était qui que tu voyais ? [...] Et ton image, c'est toi ou quelque chose d'autre ? »), ou encore l'image que possède sa mère qui, en l'absence de sa fille, forme un souvenir ou une image de Camille (« Ta maman par exemple, elle ne te voit pas en ce moment [...]. Mais

¹⁴⁹⁴ « La télévision fabrique de l'oubli », Entretien avec Jean-Luc Godard par Léon Mercadet et Christian Perrot, *op. cit.*, p. 239-240.

elle sait que tu existes [...]. C'est parce qu'elle a une image de toi dans sa tête comme un miroir, non ? ») et enfin l'image de cet entretien, le face-à-face Camille/Jean-Luc que la télévision diffusera (« les gens qui te voient en ce moment à la télévision »).

C'est donc le principe même de la métaphore, comme report ou relation d'un terme à un autre, phénomène imprégné du lexique de la vision, qui place cette figure de style dans le registre de l'image quel que soit son médium. C'est donc la qualité relationnelle de la métaphore qui est ici interrogée. Quelles sont les relations qui se nouent entre l'être et ses apparitions médiatisées par l'autre et le monde ? Quelle multiplicité d'images porte en elle un pouvoir de résistance à l'occupation des images médiatiques dégradées ? Godard utilise ainsi le terme « picture » pour renommer les *images* médiatiques qui ne produisent pas de mouvement d'une image à l'autre, relation pourtant nécessaire à la puissance significative de l'*image éloquente* :

On emploie le mot image alors que ce ne sont plus des images. Une image en appelle une autre, une image n'est plus jamais seule, contrairement à ce qu'on appelle « les images » aujourd'hui qui sont des ensembles de solitudes reliées par du dire qui est, au pire, celui d'Hitler mais qui n'arrive jamais à être celui de Dolto, de Freud ou de Wittgenstein. Les Américains sont plus justes : ils disent pictures, qui est le terme pour « photo » aussi. Et pour le film, ils disent movie¹⁴⁹⁵.

Cette réflexion est reprise par Godard quand il oppose l'image cinématographique, qui connaît un dynamisme interne, et l'image télévisuelle, qui compose un bloc homogène et ne relève donc pas de l'image-mouvement, mais d'une image statique, arrêtée, un *cliché*. Michael Witt analyse ainsi *France tour détour deux enfants* et la filmographie de Godard dans les années 1970 comme « un projet *sur* et *contre* la métaphore¹⁴⁹⁶. » L'exploration linguistique que mènent Godard et Miéville repose sur une mise en question des procédés propres à l'image et une mise au jour de la multiplicité qu'elle contient lorsqu'elle relève de la métaphore vive, dont Paul Ricœur décrit le double mouvement de ressemblance et de dissemblance qui en font la vitalité signifiante. D'où les écrans abîmés dans les séquences visuelles d'une grande partie des films produits par Sonimage. Le prologue de *Numéro deux* divise à l'écran les points de vue, sans passer par le langage, mais par la seule démonstration par l'image d'une vision *polyscopique*¹⁴⁹⁷ qui devient source même de la production d'images dans *Adieu au langage*. C'est ainsi que Godard interroge les glissements de

¹⁴⁹⁵ « Godard fait des histoires », Entretien de Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁹⁶ Michael Witt, « L'image selon Godard. Théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », dans Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 25.

¹⁴⁹⁷ Des écrans doubles de *Numéro deux* expose aux surimpressions d'images, Godard explore les potentialités d'une polyscopie.

signifiants comme des transpositions d'une idée à une autre, selon un processus métaphorique qui met en évidence les différences et les similitudes. Le transport de la métaphore permet ainsi au sens de surgir et à l'image de « communiquer ». Cette interrogation sur la communication et le transport d'une information trouve son développement dans une analyse de la faillite du langage et de l'image, ou plutôt s'inscrit dans une démonstration que Godard commence à appliquer au langage pour en venir à la question de l'image elle-même et de son *éloquence*. Ces distinctions sont importantes puisque la condamnation de la « télévision » repose en partie sur sa propension au *commentaire* qui rend l'image incommunicable. Dans son entretien avec Serge Daney en 1988, Godard accentue sa condamnation de la primauté sur l'image, propriété de la télévision, qui fait de ce média un outil de propagande. Godard poursuit son analogie entre le commentaire télévisuel et le pouvoir d'un « dire, mais un *mauvais* dire¹⁴⁹⁸. » La *mauvaise* parole qui commente l'image jusqu'à sa disparition repose sur une idéologie nihiliste qui autorise Godard à poursuivre l'analogie entre commentaire audiovisuel et propagande nazie : « le fascisme a pris la parole et Hitler a dit ce qu'il a dit¹⁴⁹⁹. » La crise de l'image a comme pendant l'abus du langage dans l'ère actuelle et l'excès du commentaire.

Le film *Puissance de la parole* que Godard réalise en 1988 déploie la polysémie du terme *communication* et rejoint les propos du cinéaste sur le brouillage sonore que les techniques actuelles induisent. Maxime Scheinfeigel présente ce moyen métrage comme relevant d'une « problématisation systématique du rapport référentiel des images à leur modèle et à celle de la construction des enchaînements qui constituent les récits filmiques¹⁵⁰⁰. » Godard y développe un montage vidéographique qui repose sur « un glissement des formes¹⁵⁰¹ » à l'intérieur de chaque photogramme. *Puissance de la parole* offre ainsi un début de réponse à la réflexion de Godard sur la puissance de communication du cinéma, qui relève d'une transmission d'un mouvement et d'une pensée, tout en posant la question de *la transmission de la parole et de sa puissance créatrice*. C'est cette parole qui est en attente dans la circulation des mots à Sarajevo, sous la couture des citations et autocitations qui interrogent le devenir de l'Europe, la possibilité d'une réconciliation des mémoires. De fait, les poètes en chair et en os, comme les personnages de fiction, convoquent l'image poétique pour explorer les limites du dire. Tout particulièrement ceux des disparus, des humiliés, des sans-parts et sans mémoire. L'expérimentation esthétique, le jeu avec le langage articulé/désarticulé, rejoint une invitation à prendre la « parole », à faire

¹⁴⁹⁸ « Godard fait des histoires », Entretien de Jean-Luc Godard par Serge Daney, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰⁰ Maxime Scheinfeigel, « Le cinéma est mort ? », *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*

se rejoindre le politique et l'esthétique, dans une conquête par l'audio-visuel de ce qui n'est ni vu, ni entendu.

Trois lignes directrices structurent par un jeu d'alternance et de superposition le moyen métrage *Puissance de la parole* :

- (1) La conversation téléphonique d'un couple convoque à la fois la technologie des communications du téléphone et la difficulté à établir un dialogue amoureux avec les corps absents. Le dialogue du *Facteur sonne toujours deux fois* (1946) de Tay Garnett concourt à cette distance accusée par l'artefact de la référence cinématographique qui envahit le dialogue téléphonique de Velma et du pompiste.
- (2) Ce dialogue alterne avec la discussion cosmique de Monsieur Agathos et de Mademoiselle Oïnos. Les deux personnages reprennent les mots du conte d'Edgar Poe, traduit par Baudelaire, dans lequel se trouve une définition du langage humain au service de l'intelligence scientifique et analytique, chaque être individuel étant emporté par « tout mouvement imprimé créé à l'air » dans la production de « créations neuves¹⁵⁰² ». Il s'agit alors d'un éloge de la puissance de création et d'analyse du monde, accordée aux mathématiciens et aux poètes, ainsi que de l'impulsion du mouvement qui vibre dans la nature et dans les mots créateurs de formes. Le court métrage laisse se déployer les images de la nature : la terre qui apparaît dans une vue cosmique ; les arbres ou les crêtes de montagne vus depuis le ciel, ou encore l'image ralentie des mouvements de l'eau. Le montage de Godard met en mouvement ces plans, les rythme par un clignotement plus ou moins rapide et en modifie l'esthétique : l'accentuation sur la pellicule vidéo d'une lumière bleutée (celle des néons du garage, puis celle du bleu céleste ou marin) transforme Mademoiselle Oïnos, assise aux bords du lac Léman, en Ange céleste, apaisé par le bruit du lent ressac du lac, qui lui répond au travers d'un vaste montage de la bande sonore¹⁵⁰³.
- (3) Les citations visuelles des différentes esquisses ou reproductions visuelles figurant ou défigurant le mouvement s'impriment sur les images des deux acteurs qui

¹⁵⁰² Edgar Allan Poe, *Puissance de la parole*, dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*, op. cit., p. 280.

¹⁵⁰³ Les sonneries du téléphone, la réverbération des voix, les sons électroniques viennent rythmer la musique *When the returns* de Bob Dylan (*Slow Train Coming*, Columbia, 1979) ; la sonate « Les Adieux » de Ludwig van Beethoven (*Sonate pour piano n° 26 en mi bémol majeur*, Op. 81a, 1809-1810) ; les *Sonates et Interludes pour piano préparé* de John Cage (1948), le poème symphonique « Mort et Transfiguration » de Richard Strauss (*Tod und Verklärung*, Op. 24, 1889) ; le poème symphonique *Rédemption* de César Franck (« poème-symphonie » en 2 parties, Texte d'Édouard Blau, 1872-1873), *La Valse* de Maurice Ravel (poème chorégraphique pour orchestre, M. 72, 1919-1920) et la chanson *Take this Waltz* de Leonard Cohen (*I'm Your Man*, CBS Disques, 1988).

récitent le dialogue d'Edgar Poe. Les citations de volcans en éruption, filmés par la caméra documentaire d'Haroun Tazieff des *Rendez-vous du diable* en 1959, convoquent la puissance créatrice et destructrice qui forme l'unité et la perpétuelle régénération de la Création. Godard reproduit également les fragments de deux peintures surréalistes de Max Ernst, sur lesquels nous nous arrêterons dans les lignes qui suivent.

Le tableau *Euclide* (1945) de Max Ernst reprend et transgresse la perspective euclidienne avec la représentation d'un visage triangulaire, semblable à une pyramide. Ce masque défiguré est habité de formes géométrique et de motifs d'ornementation antiques, notamment un antéfixe retourné qui redessine les yeux et le nez du célèbre géomètre. L'arrière-plan présente un chevauchement de lignes qui s'apparente à une place carrelée, légèrement courbée, comme vue du ciel. Ces lignes absorbent le portrait d'Euclide dont les lignes structurelles poursuivent et confondent celles de l'arrière-plan dont il semble se détacher. Godard introduit ainsi une représentation qui déconstruit l'espace euclidien, sa perspective illusionniste, tout en mettant au jour les formes qui codent les représentations du monde. L'image devient diagramme : une image-processus qui retient le mouvement d'actualisation de la figuration sans basculer dans la seule abstraction. Le diagramme introduit, nous dit Deleuze dans son étude sur Bacon, en reprenant la formule du peintre, « des possibilités de fait¹⁵⁰⁴ », et fait de l'image une image en devenir ou une hypothèse iconique. Godard remploie l'angles de vue utilisé par Max Ernst : les nombreuses images satellites de la terre, captées depuis un regard a-humain, forment un tissu de citations visuelles de vues célestes dans ce court-métrage. L'axe vertical des prises de vue fait écho à la grande unité surnaturelle du mouvement que célèbre le conte d'Edgar Poe.

L'autre œuvre de Max Ernst, *L'habillement de l'épousée* (1940), continue de tisser une trame *diagrammatique*, avec l'intrusion d'images tactiles-optiques pour reprendre la terminologie deleuzienne de *Logique de la sensation* : celles des nervures des tissus représentés sur les corps animés autour de l'habillement d'une épousée qui offre une large partie de son corps dénudé à l'œil du spectateur. Ces nervures sont obtenues par le recours à la décalcomanie, procédé de transposition sur la toile de la peinture étalée sur une feuille, collée puis retirée. Elles prolongent l'intrusion de l'antéfixe ornemental sur le visage d'Euclide et sont semblables à celles qui trament le vêtement de l'épousée dans la partie

¹⁵⁰⁴ Deleuze souligne l'emprunt de ce propos à Wittgenstein : « Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de "suggérer". Ou, plus rigoureusement, c'est d'introduire des "possibilités de fait" : langage proche de celui de Wittgenstein » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981, p. 95).

inférieure du portrait, pourtant occultée par le recadrage sur le visage dans la reproduction que propose Godard dans son montage. Ces deux tableaux ouvrent au dialogue qui s'établit entre la notion de *figural* développée par Deleuze, la puissance de collage que célèbre Godard et un montage qui opère par surimpressions.

Nous nous autorisons ainsi à nous affranchir du clivage qui s'établit entre le métadiscours godardien, réaffirmant son désintéressement des possibilités offertes par la technique numérique, et l'expérience même du montage des images qu'il propose au spectateur contemporain depuis *Histoire(s) du cinéma*. La pratique filmique de Godard permet de réfléchir à deux formes de *numérisation* de l'image filmique, selon une définition étendue de l'art numérique comme un art qui explore la transition ontologique – et non spécifiquement technique – que constitue le numérique et que Bruno Latour définit comme une « passe ontologique¹⁵⁰⁵ ». Godard propose-t-il d'explorer un cinéma qui poserait l'hypothèse de son ontologie numérique ? Cette analyse noue des liens complexes avec les différentes formes de numérisation de l'image filmique (par-delà même la technologie au sens strict utilisée par Godard) : celle d'une *grammatisation* de l'image, d'une part, et celle d'une introduction modérée du *diagramme*, cette zone de chaos qui défigure l'œuvre, et qui, dans son usage tempéré permet l'accession à l'art figural qu'incarne Bacon au XXe siècle pour Deleuze.

Dans *Puissance de la parole*, œuvre vidéo, la surimpression fait apparaître des plans presque baconiens de Godard. Par exemple, un plan cadre en plongée les jambes de Mademoiselle Oïnos dont les lignes du ressac du lac viennent briser, en surimpression, la figuration et permet la localisation du diagramme, ou de la zone de brouillage, sur les régions figuratives, issues de la nature mimétique de l'image cinématographique, de ses clichés, qu'il recouvre partiellement. Dans et par-delà l'image actualisante du cinéma, pointent les forces de sensation de la matière et la machination des forces qui nous constituent. C'est ainsi que l'*Etude d'après le corps humain* (1949) de Francis Bacon, présentant le dos d'un homme anonyme, vient clore les citations picturales de *Puissance de la parole* et associe la pratique du montage à celle du peintre dont Deleuze célèbre la pratique figurale. *Puissance de la parole*, commande de France Télévision, propose ainsi une perspective programmatique propre au cinéma contemporain de Godard : faire la démonstration de l'incommunication des moyens de communication et fait le pari d'une croyance en une

¹⁵⁰⁵ Patrice Maniglier s'appuie sur l'essai de Bruno Latour, *Les nouveaux modes d'existence* (Paris, La Découverte, 2012) pour nommer « passe ontologique » « un art numérique non pas un art qui fait appel à telle ou telle technologie, mais qui explore cette transition ontologique [...] – ce que nous pourrions appeler, en suivant certaines propositions récentes de Bruno Latour, cette *passe ontologique* » (Patrice Maniglier, « L'art numérique n'a pas eu lieu », *Art Press* 2, n° 29, mai-juin-juillet 2013, p. 92).

possible résurrection du langage où la parole perdue se retrouve dans un monde intermédiaire qu'a entrevu le cinéma, celui qui est convoqué par le dialogue platonicien qui compose le conte d'Edgar Poe où Agathos présente à Oinos « cette étrange étoile – il y a de cela trois siècles – c'est moi qui, les mains crispées et les yeux ruisselants, – aux pieds de ma bien-aimée, – l'ai préférée à la vie avec quelques phrases passionnées¹⁵⁰⁶ ».

2.2.2 Distinguer l'invisible au sein du visible : le *devoir-faire* et le *devoir-être* du *post-cinéma*

La science, la technique et la création ont ainsi la possibilité de rétablir une communication par l'image cinématographique, que Godard nomme montage et dont la difficulté à *être* est également l'un des constats du cinéaste. La pensée du cinéma, telle qu'elle commence à revêtir un enjeu totalisant depuis les *Histoire(s)*, entre donc en lutte avec les industries de la culture et de la communication qui se saisissent du cinéma et en dérobent sa spécificité, celle de la mise en présence d'un mystère, celle d'un art qui communique un au-delà de lui-même et qui impose au spectateur de recueillir cet *autre* du discours et de l'image qu'énonce le cinéma par l'art du montage. Il y aurait une fulgurance qui jaillirait des images en mouvement que le cinéma doit opérer et transmettre, qui a partie liée avec l'exercice de la pensée et qui trouve également un ancrage dans la sensibilité du corps (corps du créateur, de l'acteur, du spectateur et de l'image), dans la force libidinale du désir (qui travaille l'image et la *dé-figure*), dans la puissance pathétique de l'image (« le cinéma comme dépositaire de la souffrance¹⁵⁰⁷ »), dans l'activité psychique qu'elle génère et qui la génère (cette expression décapante du système nerveux que Deleuze identifie à la *Figure* et l'introduction du *Diagramme* en peinture) et dans une nouvelle configuration du temps et du lieu de l'image, dans une perspective post-deleuzienne. Godard investit ainsi l'image pensante et les flux qu'elle met au jour par une pratique filmique qui tente de saisir cette part invisible du visible qui s'élève dans le drame visuel que doit mettre en scène le cinéma et auquel aurait radicalement renoncé la télévision. La puissance à l'œuvre sous et dans l'image cinématographique qui nous communique cette part d'*impensé* s'établit à travers une esthétique du conflit, un art qui opère par rapprochement de différences et produit du *différend* ou de la *contrariété*.

Une lutte anime l'image cinématographique et son langage, comme pour rompre avec son principe analogique et y introduire une part d'opacité, de mystère, de code, qui lui ôte

¹⁵⁰⁶ Edgar Allan Poe, *Puissance de la parole*, dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 281-282.

¹⁵⁰⁷ Jean-Luc Godard, « Dans Marie il y a aimer », *op. cit.*, p. 608.

toute immédiateté et innocence, mais offre en partage une puissance de vie, c'est-à-dire de ce qui échappe à toute représentation, de ce qui s'élabore sous et contre la ressemblance et qui communique l'*impensé* et l'*invu* dans une conquête de la part virtuelle de l'image cinématographique. C'est donc dans le déplacement, qu'il prenne la forme d'un faux raccord, du rapprochement de deux plans qui diffèrent, d'une surimpression défigurante, d'une césure dans la séquence filmique ou d'un choc, que se joue la puissance de l'image et sa capacité à générer une pensée accidentelle, entre ordre et désordre, qui s'excède elle-même. Nous sommes alors au plus près de la notion du *devenir* défini par Deleuze – ce processus présent dans l'image qui donne à voir et à sentir les forces à l'œuvre dans la matière qui m'environne et à laquelle j'appartiens, qui est en jeu dans le *Figural*, cet entre-deux de la figuration et de l'abstraction. Godard expérimente ainsi le monde à travers un cinéma qui se définit par et dans le montage comme mode opératoire actuel permettant de saisir l'épaisseur du monde et l'hybridation des temps qui s'y conjuguent. Le montage sera ainsi un opérateur historique, par le travail permanent de la comparaison ou de la juxtaposition de plans incomparables, selon une esthétique de l'*incommensurable*¹⁵⁰⁸. Il repose sur la qualité intrinsèque de l'appareil cinématographique qui permet de regarder ou de « garder deux fois¹⁵⁰⁹ » ce qui nous environne et d'établir des relations signifiantes. Godard développe ainsi une réflexion sur le montage, qui est le propre de la recherche cinématographique dont la clé n'est toujours pas découverte, qui doit mettre à jour « l'identité non visible non nommée¹⁵¹⁰ » et qui a partie liée avec la « souffrance¹⁵¹¹ » que Godard associe à la nature analogique du cinéma et dont le numérique tenterait, selon Godard, de s'écarter : « Le cinéma continue à exister d'une manière que je représente bien en me plaignant [...], comme la possibilité éternelle de souffrance. Et que le digital doit chercher à supprimer cela¹⁵¹². »

Cependant, Godard reconnaît en partie sa propre contradiction qui se loge dans l'écart entre l'expression d'une nostalgie des premières techniques de cinéma et l'usage par le cinéaste des technologies numériques les plus actuelles :

¹⁵⁰⁸ Le terme qu'utilise Gilles Deleuze est repris par Jacques Rancière pour désigner ce qui est communément établi comme la caractéristique de la modernité des œuvres actuelles : « [Le titre de l'exposition *Sans commune mesure*] présuppose en effet que l'incommensurabilité est un caractère distinctif de l'art de notre temps, que le propre de celui-ci est l'écart entre les présences sensibles et les significations » (Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*, p. 44).

¹⁵⁰⁹ Jean-Luc Godard, « *Histoire(s) du cinéma*. À propos de cinéma et d'histoire », *loc. cit.*

¹⁵¹⁰ Jean-Luc Godard, « Dans Marie il y a aimer », *op. cit.*, p. 607.

¹⁵¹¹ *Ibid.*

¹⁵¹² *Ibid.*

Et notre possibilité de fabriquer ce qu'on appelle des images – mentalement ou à l'aide de supports visuels – doit être quelque chose où le support visuel n'est lui-même qu'une image de notre possibilité d'en fabriquer, c'est-à-dire sans verbe¹⁵¹³.

Ce qui s'instruit dans ce propos qui remet pourtant en cause le cinéma digital (« on vit l'époque aujourd'hui, où il y a une lutte entre le digital et la souffrance, pour qui aura le pouvoir¹⁵¹⁴ ») relève pourtant davantage des possibilités qu'offre le numérique aujourd'hui : produire une ressemblance sans transports de similitude – une des définitions que Deleuze donne de la peinture, cet art qui relève à la fois de l'analogique et du digital, et que Bacon incarne par le dépassement de la figuration et du non-figuratif –, produire une image qui ne s'épuise pas dans son actualisation (« c'est-à-dire sans verbe¹⁵¹⁵ ») et qui conserve toujours une résistance virtuelle (« notre possibilité [de] fabriquer [des images]¹⁵¹⁶ ») et qui englobe dans un mouvement ascendant le support lui-même de l'image en le dématérialisant (« le support visuel n'est lui-même qu'une image de la possibilité d'en fabriquer¹⁵¹⁷ »). Se dégage dans ces lignes une définition d'un *art numérique* par-delà la définition technique des images digitales : un *art de l'image au conditionnel*. Pour atteindre le langage qui sourd poétiquement de l'image, qui n'est pas le langage de la communication quotidienne, mais celui de la création comme hypothèse, il faut mettre en scène le *conflit* comme opérateur de pensée. Le conflit qui se noue entre les images les plus dissemblables est donc au fondement des exercices de montage qu'affectionne Godard et qui nous proposent une démonstration visuelle : observer les transferts inattendus de similitude d'une image à l'autre, toutes deux dissemblables, dans une forme de *rétroaction numérique*.

- *La salvation du sens par le montage vidéasthétique*

Les possibilités d'expérimentation esthétique du montage sont au cœur de l'engagement godardien dans et hors l'histoire, dans et hors le politique. Les notions que Godard met en contradiction – mouvement/fixité, distance/proximité, discours/image, cinéma/télévision, vérité/mensonge, mémoire/oubli – recouvrent également les divisions du temps, du passé et du présent, de l'ancien et du nouveau. Le cinéma, art du passé, se convertit pleinement au montage tel que l'intronise l'art vidéographique, technique symptomatique de ce que peut le cinéma, qui en reprend les possibilités, qui fait communiquer les images,

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 608.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 607.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 608

¹⁵¹⁶ *Ibid.*

¹⁵¹⁷ *Ibid.*

qui permet de leur rendre une valeur éthique – valeur qui repose sur le pouvoir de monstration des images ou d’entre les images. Derrière ces oppositions tranchées, « entre » ces couples contraires, des communications s’établissent, auxquelles le « cinéma » – cette notion devenue flottante, puisque prise entre un régime de disparition et salvation – offre une possibilité de *synthèse*. Le XXème siècle, coupé en deux, par une dépression politique et esthétique qui se tient dans le chaos qu’introduit la Seconde Guerre mondiale, trouve peut-être dans le XXIème siècle que Godard prévoit dans les années 1990 et dont il témoigne dans les années 2000 et 2010 cette même synthèse, non pas un dépassement dialectique mais une saisie lucide des conflits et contradictions qui nous constituent et dont le cinéma est le témoin nécessairement transformé. Ces différents aspects sont envisagés par Godard dans son discours de Francfort qui offre un abrégé des réflexions godardiennes sur l’art du montage et ce que le cinéaste met au jour dans la rencontre de deux plans. Dans le discours de Francfort, Godard présente sa méthode poétique du montage et pose les fondements d’une esthétique en quête d’elle-même, sous la forme du conflit, de la lutte ou de la guerre, mais également sous la forme d’une résistance, d’un « ressourcement auratique¹⁵¹⁸ » aux origines du devoir-être du cinéma, à l’ombre de l’Histoire. La mort ou la fin du cinéma représente également un début, une origine. C’est de cette contrariété que les films les plus récents de Godard se nourrissent, mettant en scène un projet de film qui, bien qu’inachevé, réalise par un métadiscours permanent les conditions de la renaissance du cinéma. Nous pensons à *For Ever Mozart* et à *Éloge de l’amour*. C’est pourquoi la vidéo prend une importance toute particulière dans le cinéma de Godard, comme signe de la fin du cinéma tout en lui garantissant une possibilité de résurrection. Outil godardien pour les courts et moyens métrages qui prennent la forme d’une expérimentation, la vidéo traverse également son cinéma des années 80 et se conjugue avec le numérique dans *Éloge de l’amour*, le numérique poursuivant le travail qu’introduit l’art vidéo dans années antérieures et opérant une possible résurrection du cinéma au cœur même de sa disparition. La technique vidéo permet l’établissement de la dialectique de la fin du cinéma et de sa renaissance puisqu’elle favorise le montage des images et des histoires qui ont déjà existé et que Godard repense par un jeu d’analogie et de remontage : faire avec des images déjà faites les films qui n’ont pas été faits et restaurer par ce remontage une croyance en la vertu messianique du cinéma.

Le passage du film-pellicule analogique au film-vidéo électronique, puis numérique permet d’engendrer un nouveau montage, celui qui repose sur un recyclage des images et sur une modification de leur forme pour achever dialectiquement l’histoire du montage que Godard présente comme laissée en suspens. C’est pourquoi Godard convoque, entre autres

¹⁵¹⁸ Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 167.

dans son discours de Francfort, une histoire du montage arrêtée dès ses commencements, qui trouve ses nouveaux traits dans la technique du montage vidéo de la surimpression de deux images, l'une générant l'autre, dans un mouvement perpétuel de disparition et de résurrection, comme le suggère André Habib : « Nous dirons que Godard trouve dans la vidéo un moyen de représenter les modalités des *impressions* que le cinéma, *une fois*, a laissées dans la mémoire¹⁵¹⁹. » Quelle histoire du montage propose Godard ? Le cinéaste évoque le montage primitif, inventé et expérimenté par les pionniers du cinéma qui posent les fondements d'un montage *programmétique* et *en devenir* dont on ne connaît pas encore le nom : « le montage fait la spécificité du cinéma, et sa différence par rapport à la peinture ou le roman. [...] Son originalité, comme une plante qui n'est jamais vraiment sortie de terre, c'est le montage¹⁵²⁰. » En effet, « le montage, le cinéma ne l'a jamais trouvé¹⁵²¹ » et Godard de reprendre le récit de cette recherche avortée :

Griffith, en codifiant le gros plan, ne cherchait pas à se rapprocher d'une actrice, comme le veut la légende. Il cherchait un rapprochement de quelque chose de près, et surtout dans le temps. Eisenstein, lui, a trouvé l'angle, précédé par Le Gréco et Degas. Quand on regarde les fameuses images des trois lions d'Octobre, si les trois lions font un effet de montage, c'est parce qu'il y a trois angles de prises de vues, par parce qu'il y a du montage. Les Allemands, eux, ont ignoré le montage, mais ils le recherchaient à leur façon, en partant du décor, de la lumière, d'une philosophie du monde, vous dites « Aufklärung », je crois. Tous cherchaient quelque chose dont on ne peut pas dire aujourd'hui ce que c'est, qui n'avait existé nulle part ailleurs, et qui se passait si on peut dire de commentaire¹⁵²².

Le montage est donc la ligne de fuite du cinéma classique qui invente la première grammaire du cinéma, comme lieu d'un paradoxe entre la distance et le rapprochement (Griffith), entre les différents points de vue (Eisenstein), entre la lutte entre l'obscurité et la lumière. Ces premières formes d'apparition du montage enquêtent sur la possibilité d'un rapport introduit entre les images, une relation entre les termes qui s'opposent, se complètent ou s'établissent par un jeu de contradiction, que la surimpression actualise :

En 35 mm, ce projet [*Histoire(s) du cinéma*] aurait été impossible à réaliser. Avec la vidéo, on peut effacer la toile et recommencer. A la main, au feeling. [...] Ce que la vidéo permet, comme en musique, c'est la fluidité des surimpressions. La *Nouvelle Vague* avait contribué à supprimer les surimpressions banales – quelqu'un sort de la pièce, surimpression, il descend l'escalier, surimpression, on le retrouve

¹⁵¹⁹ André Habib, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », *Cinéma*, vol. 13, n° 3, Printemps 2003, p. 24.

¹⁵²⁰ Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », Extrait de la conférence de presse de Jean-Luc Godard à la Fémis le 26 avril 1989, *op. cit.*, p. 242.

¹⁵²¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », *op. cit.*, p. 403.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 403-404.

dans la rue. » Personnellement, j'aimais beaucoup les surimpressions, en particulier chez Stevens, qui en a créé de très longues dans *Une place au soleil* (*A Place in the Sun*). Quand on fait d'elles une matière principale, elles permettent d'aller d'un endroit à un autre sans oublier l'endroit d'où l'on part, sans connaître celui où l'on arrive, en sachant qu'au milieu ou aux trois quarts de l'inattendu peut surgir. C'est pourquoi je parlais de musique. La vidéo permet de jouer du piano à deux ou quatre mains, quand la littérature ne travaille qu'avec une seule main¹⁵²³.

Répondant aux questions du critique Michel Ciment, Godard fait glisser la notion de montage vers la technique de la surimpression. Cette dernière permet non seulement d'expérimenter le rapport entre deux images, mais d'inscrire aussi de la durée dans ce rapport même. La vidéo permet au cinéaste de devenir l'opérateur du montage qui est l'objet même du film. Elle permet également au cinéaste d'étendre le pouvoir de la main et d'égaliser le musicien qui raccorde les sons et leur offre une nouvelle harmonie dans un présent déplié et démultiplié. La vidéo n'est plus un art de l'enregistrement et du tournage, elle autorise un art de montage dont la provenance des images en serait déliée. La vidéo introduit le cinéma de Godard dans une nouvelle forme d'opération artistique : quand le numérique lui succède, la question du montage et de son immatérialité passent au premier plan. Les ralentissements, arrêts, répétitions des images que Godard compose dans l'œuvre vidéographique des *Histoire(s) du cinéma* entraînent une forme de disparition de leur première apparition au profit d'un tourbillon¹⁵²⁴ que le numérique poursuivra dans la procédure même de disparition que cette technique non-analogique suppose.

L'objet « télévision » qui semble désigner toutes les formes de révolution de l'écran qui diffusent une image, la communiquent, mais ne la projettent plus et ne la pensent plus, permet *a contrario* à Godard de définir le devoir-être du cinéma, d'en rappeler l'origine comme le devenir, en convoquant sa métamorphose vidéastique. *Histoire(s) du cinéma* permet de poser les jalons d'une pensée mûrie du cinéma et d'une *déconstruction* de la forme-cinéma, mais selon une pensée déconstructiviste assumée, permise par le désengagement de Godard. Se tenant à juste distance de la scène cinématographique, Godard expérimente également cet autre lieu du montage-vidéo pour se consacrer tout particulièrement à l'élaboration individuelle d'un cinéma pour soi, bien que nourri des

¹⁵²³ « Des traces du cinéma », Entretien avec Jean-Luc Godard par Michel Ciment et Stéphane Goudet, p. 52.

¹⁵²⁴ « Le présent de la vidéo n'est plus celui du tournage, c'est celui de la collision, de la rencontre entre des temps passés, dans un présent qui est peut-être celui de Godard se retournant, comme Orphée ou l'Ange de Klee, sur ce passé qui revient au moment où il a reconnu, dans un éclair, la possibilité d'un montage entre deux images, entre une image et un son. Ce présent est aussi, pour nous, le moment fulgurant où ces images se torsadent, tourbillonnent, fragilisées, sous nos yeux » (André Habib, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », *op. cit.*, p. 27).

autres. Godard s'appuie sur cette opposition pour redéfinir le champ de l'image cinématographique, son degré d'indicialité et les signes qui lui sont propres.

La production vidéastique, mais également numérique, du cinéma godardien signale une capacité à anticiper et à englober les enjeux esthétiques des nouvelles formes du cinéma informatisé. Le caractère indexical du cinéma, reposant sur des prises de vues *réelles*, captées dans un espace physique qui précède la postproduction cinématographique, enregistrées donc sans modification, a été détourné de plusieurs manières par le cinéaste : montage de fragments remployés, recadrés et modifiés des œuvres visuelles de la peinture ; pratique de la surimpression graphique ou iconique ; altération par le ralenti du mouvement de séquences enregistrées en direct ; saturation informatique et colorisation vidéo des images. L'ensemble de ces pratiques engage une perte du rapport indexical privilégié du cinéma traditionnel avec la réalité qu'il représente, quel que soit son support. Il s'agit d'une constante de la fabrique cinématographique godardienne : les séquences enregistrées directement ou les séquences et images fixes remployées dans un montage de *reprise* forment un matériau brut pour un travail de recomposition qui anticipe les potentialités techniques des nouvelles formes du langage cinématographique. Ces dernières semblent, comme le signale Lev Manovich, renouer avec la plasticité de la peinture, tout particulièrement dans le cinéma d'animation : « Le cinéma, n'étant plus strictement cantonné dans le photographique s'ouvre au pictural¹⁵²⁵. » La liberté autorisée par technologies informatiques actuelles, notamment la possibilité d'effectuer le montage et de produire les effets spéciaux en une seule opération, s'éprouve dans la pratique godardienne, telle qu'elle s'établit à partir d'*Histoire(s) du cinéma*. Dans une forme de volontaire *disparition du réel* au cœur de l'image filmique, la distinction originelle entre création et modification est de moins en moins opérante dans le cinéma numérique et trouve une antériorité dans le geste de montage godardien qui vient délinéariser le tournage-montage-modification de la production cinématographique traditionnelle. Par-delà le cinéma de Godard, les formes nouvelles du langage cinématographique, autorisées par l'informatisation de la production filmique, restaurent un lien avec les perspectives posées par le cinéma d'avant-garde en restaurant une esthétique de la combinaison et du collage de ce qui relève de l'enregistrement, du pictural et du graphique. Lev Manovich démontre ainsi comment la révolution numérique a su intégrer les stratégies esthétiques avant-gardistes : « L'avant-garde, en somme, a fini par se matérialiser dans l'ordinateur¹⁵²⁶. » Pour preuve la fonction copier-coller et la fonction peinture communes au logiciel du montage. La technique même

¹⁵²⁵ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, trad. par R. Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 522.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 526.

de la « boucle », à l'origine du premier cinéma, comme de la programmation informatique, retrouve sa puissance d'invention dans le cinéma de Godard qui procède par reprise de thématiques entêtantes et de fragments séquentiels dans la construction du film et dans la relation établie entre les films. Nous pouvons donner comme exemple parmi tant d'autres le retour sériel d'un film à un autre de la séquence de la bougie de *Metropolis*, qui fonctionne comme un déclencheur esthétique et critique au cœur du montage – que ce soit son insertion à la suite d'une autre séquence dans Histoire(s) du cinéma ou sa circulation en 2D sur l'écran haute définition au centre du salon des couples d'*Adieu au langage* : tout à la fois rappel de la persistance du format classique du plan séquence dans le cinéma et signal critique des formes d'oppression des systèmes étatiques contemporains tel que Lang les anticipe dans *Metropolis*. Godard convertit le montage qui repose sur la substitution d'un plan par un autre à une logique de l'addition et de la coexistence et semble nouer une relation étroite entre sa pratique cinématographique et celle qu'autorise l'ordinateur comme médium contemporain de l'enregistrement de la mémoire, cette puissance qui était le propre du cinéma et qu'il a abandonné, pour reprendre les mots du cinéaste. C'est ainsi que l'intégration de la technique 3D dans *Adieu au langage* ouvre des perspectives à cette anticipation des potentialités du numérique dans les expériences vidéastiques et vidéographiques proposées par Godard.

- *Division et communion des images-mouvements : de la nécessité de s'emparer de la technique 3D comme nouvelle modalité du montage*

Par une esthétique de l'addition, de la disjonction et de l'analogie des éléments séparés, Godard répond à la figure de l'artiste politique esquissée dans *L'œil et l'esprit* au travers de l'exemple du peintre. Dans *Adieu au langage*, l'enquête visuelle de Godard est une tentative renouvelée par les films de combler le hiatus entre le visible et l'invisible, entre le corps et l'esprit, qui est la condition moderne. En ce sens le montage de Godard prend une dimension politique. Godard pose comme horizon, sur lequel se détachent les images, un idéal d'indivision. La possibilité du cinéma se pose chez Godard en des termes de *violence*, celle de l'Histoire des hommes, comme celle qui déchire l'image (les plans d'*Hélas pour moi* et d'*Adieu au langage*). Cependant cette autre déchirure que propose le montage dans un double mouvement de disjonction et de raccord, permet de renouveler la perception, par l'outil cinématographique qui met en partage la texture imaginaire du réel et célèbre l'énigme de la visibilité. Le cinéma de Godard depuis les années 1990 propose ainsi des exercices de montage pour atteindre une image impossible, absolument invisible, qui est

pourtant le fond sur lequel se découpent les structures disjonctives des images montées, qui tentent de recoudre un monde éclaté et de restaurer une croyance en ce monde.

La métaphore opère cette conjonction des éléments disjoints. L'origine du monde est donc un plan-limite qui permet d'entrevoir une pleine communion empêchée avec l'autre sexe, ce qu'incarnait la lutte du cinéaste dans la chambre nuptiale de *Je vous salue, Marie*. Le corps de Marie-Myriem, de Rachel Donnadiou, de Josette ou d'Ivich, ne peuvent pas former une seule image immobile et synthétique, ni même une chair commune. Ce sont des éclats de signes qui sont autant de *possibilités d'images* ou d'ouvertures aux possibles du réel. Voici l'un des enseignements d'*Adieu au langage*, comme proposition contemporaine de dispositif de la vision renouvelée : un cinéma métaphorique, exprimant, dans l'hétérogénéité des fragments assemblés, l'indicible. La métaphore est donc au principe même du montage de Godard qui en convoque pleinement sa puissance de référence métalinguistique, en redonnant au cinéma le privilège d'un art visuel qui met à nu, par le montage du divers, les tensions et les écarts d'éléments disparates qui constituent le réel, mais dépassent le champ de la *vision* naturelle, lorsqu'elle est privée de l'appareil de vision qu'est le cinéma. Le cinéma montre le réel *autrement*. Godard présente ainsi un cinéma dont le dispositif métaphorique convoque la figure du « pli » définie par Deleuze : « le multiple n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons¹⁵²⁷ ». Godard présente au spectateur les relations qui s'établissent entre des éléments hétérogènes que produit un montage pleinement métaphorique, seule voie d'accès au réel et à l'essence multiple qui le constitue. Capter l'*origyne* comme l'orthographe Sollers, revient donc à saisir dans le montage des images tout à la fois l'origine insaisissable qui nous constitue comme être et les relations d'amour qui relient le *soi* à l'*autre*, dans la contemplation toujours différée d'un sexe féminin, moyen profane pour dire *autrement* l'existence, dans un va-et-vient permanent entre le réel et ce que nous pouvons nommer la fiction.

Par ailleurs, c'est d'une double tension, entre adhésion à la matérialité de l'image cinématographique et défiance à l'égard de l'enchaînement du regard au pouvoir de représentation de l'image, que Godard rappelle, dans la séquence de la monteuse aveugle dans l'*Autoportrait de décembre*, la puissance de l'imagination, cette faculté qui a partie liée avec les sens et la perception, qui relève de la matérialité du corps, de son inscription dans le réel, mais également de l'immatérialité de l'image mentale, qui produit une forme de pensée, attentive à une dimension du monde qui se loge dans la perception et qui échappe aux pouvoirs du logos. Cette ambivalence entre matière et esprit, sensible et idée, se loge

¹⁵²⁷ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 5.

dans l'alliance entre le document et la fiction que prône Godard. Cette réconciliation de l'intention documentaire et du pouvoir de la fiction, telle que Godard la pratique et l'appelle de ses vœux, permet d'accéder au pouvoir de suspension du regard que permet le cinéma, par-delà l'enregistrement automatique du visible. La zone de combat des troupes serbes dans *For ever Mozart* est représentée à l'écran dans un espace qui relève de l'imaginable et non d'une logique de « présentation » : Godard tourne ses scènes dans la maison familiale à Anthy sur la rive française du lac Léman. Il renonce ainsi au principe du film-témoin et donne à voir ce qui ne peut être vu hors du cinéma et de son principe d'actualisation propre à la puissance d'imagination. Godard lutte ainsi avec les frontières du cinéma, ses marges dans lesquelles se logent les non-dits de l'histoire. Le cinéma doit ainsi retrouver sa relation fraternelle avec le documentaire, nous dit Godard. Par l'art du montage, Godard prend ainsi au pied de la lettre l'image du couple gémellaire d'Abel et Caïn convoquée à Strasbourg¹⁵²⁸ et multiplie les raccords et les chocs de documents d'archives qui affrontent des plans fictionnels, dans un processus d'enchaînement d'images qui amène le spectateur à interroger le réel au-delà de sa surface. Ainsi les plans remployés dans *Adieu au langage* (que ce soient les images d'archives de l'accession de Hitler au pouvoir, comme les fragments de films de fiction) font basculer le regard du spectateur des trois dimensions de l'image tournée au deux dimensions de l'image remployée. Plusieurs perturbations du regard sont provoquées par les différentes techniques de prise de vue et de montage. Godard insère des plans noirs, une lune blanche qui devient l'équivalent d'un point blanc à la hauteur du point de fuite du plan permettant à l'œil du spectateur de se réassurer. Le cinéaste donne à voir des écrans *abymés* comme autant de condamnations aporétiques des nouvelles technologies remployés : échange de téléphones portables au centre du plan alors qu'à l'avant-plan des figurants feuilletent des livres dans l'angle gauche que forme le « triangle » de la projection 3D, « neige » d'inspiration presque pollockienne formée sur l'écran plasma qui est constamment allumé dans les scènes de couples (cf. Photogramme 2), présentation à l'avant-plan de Jacques Ellul sur un écran de téléphone portable, comme le penseur qui a le mieux prophétisé le désastre historique et politique de l'homme qui s'est privé du sens et de la Raison. Godard joue constamment des matières et obstacles qui viennent bouleverser la vision : grilles qui contreviennent à la profondeur de champ, plans inclinés qui altèrent la perception de l'espace, vitres et sols recouverts d'une pluie qui brouille la vision, essuie-glaces de voitures qui contredisent le regard presque tactile posé sur les gouttes d'eau qui perlent sur le pare-brise, équivalent de l'œil du spectateur contraint de cligner des yeux sous la force des images.

¹⁵²⁸ Cf. « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien entre Jean-Luc Godard et André S. Labarthe, *op. cit.*, p. 299.

Godard engage avec *Adieu au langage* une conquête de la réconciliation des contraires et ne procède pas d'une volonté de faire coïncider le spectacle de la 3D et la vision du spectateur. Godard s'empare de la 3D comme d'une technique sans règle, comme il le précise dans l'entretien diffusé par Canon, une technique qui autorise une liberté d'invention technique. Or, Godard déroge volontairement à une première règle, celle qui s'est imposée techniquement depuis 2009 : une projection stéréoscopique à partir d'une source unique pour créer l'illusion de l'immersion dans l'image. Godard utilise la technique plus ancienne du découplage de la source et « substitue à la caméra numérique stéréoscopique (deux objectifs couplés) l'agencement de deux caméras montées sur des *rings* ou des étaux de bois fabriqués pour l'occasion¹⁵²⁹ ». La déliaison du regard est au cœur d'*Adieu au langage* qui expérimente une autre forme de langage qui fait se rejoindre des éléments épars, jusqu'à trouver une réconciliation entre l'image, le son et le temps, solidaires de la représentation dans l'espace. La technique de découplage que propose Godard est comme augmentée par la variété des appareils d'enregistrements utilisés par le cinéaste et rappelés au générique : « Canon 23.98 / Fuji 24 / Mini Sony 29,97 / Flip Flop 30 / Go Pro 15 / Lumix 25 ». Les formats d'image sont ainsi placés sur le même plan que les acteurs et les auteurs. Jacobs Bidhan rappelle ainsi les différents flous que propose la technique utilisée par Godard dans *Adieu au langage* dont l'usage des techniques 3D tendent à un former un phénomène de 4D :

Les flous monoscopiques explorés par Godard sont les suivants :

- flous d'augmentation de la détection : modules polydioptriques accidentels (pare-brise ruisselant), plénoptisme (faible profondeur de champ, mise au point très rapprochée, flous avant extrêmes), très haut débit du champ lumineux (surexpositions) ;
- flous de hacking de la codification : boucler (écrans refilmés), façonner le bruit (trame, conversion vidéo/numérique, neige vidéo), révéler le signal (fortes compressions, saturation des couleurs)¹⁵³⁰.

Ces flous monoscopiques sont ainsi réinventés par la perspective dynamique de la 3D et finissent par se dédoubler dans des jeux de surimpressions d'images disjointes car ne relevant pas d'un même axe d'optique. Le découplage de la source devient division du regard. Le spectateur doit librement ressouder les images du flux visuel permanent qui assiege son regard et l'oblige à une vision mentale qui fait constamment la synthèse des distorsions que propose Godard :

¹⁵²⁹ Bidhan Jacobs, « Découpler la visualisation 3DS : Jean-Luc Godard, *Adieu au langage* », *La Furia Umana*, n° 22, [En ligne], <http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/290-bidhan-jacobs-decoupler-la-visualisation-3ds-jean-luc-godard-adieu-au-langage>, *Consulté le 12 mai 2017.

¹⁵³⁰ *Ibid.*

Le cerveau du spectateur tente de synthétiser les deux flous, mais puisque ceux-ci ne peuvent coïncider et que, par ailleurs, l'absence de détail ôte toute prise au regard, le spectateur éprouve la curieuse sensation de faire l'expérience de ne pas voir le flou qui lui est pourtant dévoilé sur plus de trois quarts de l'image : il voit deux flous qui coexistent sans fusionner¹⁵³¹.

Cette émancipation nécessaire de l'œil du spectateur correspond à une éthique du regard. Avec *Adieu au langage*, Godard poursuit son exploration du réel et l'inquiétude du spectateur qui trouvait son épanouissement dans le travail de montage vidéo qui était déjà une forme de salvation par le montage du langage disparu. Il y aurait comme un art de la perturbation prônée par Godard.

Nous évoquons plus avant les parallèles entre la pratique filmique de Godard et les mutations audiovisuelles générées par l'informatisation du cinéma, en nous appuyant sur l'essai de Lev Manovich qui propose une lecture de « la succession dans le temps, de langages distincts et également expressifs. » L'histoire du cinéma offre un répertoire de motifs que reprend la création par ordinateur. *Adieu au langage* interroge également cette histoire des langages médiatiques, notamment en spatialisant le temps, à la manière de l'ordinateur qui distribue dans l'espace écranique différentes temporalités d'enregistrement. En imposant au spectateur une circulation dans le triangle formé par la 3D avec une séparation dans un même espace des objets et des individus filmés, Godard propose une expérience de l'analyse par la pensée, qui, paradoxalement, remet en cause la puissance de synthèse de l'image numérique. Il illustre ainsi la pensée de la relation entre l'écran et le spectateur et la persistance de la distance imposée par la Représentation telle que Roland Barthes l'expose en 1973 dans « Diderot, Brecht, Eisenstein » :

La représentation ne se définit pas directement par l'imitation : se débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblance », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet (acteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son *regard* vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet. L'Organon de la Représentation (qu'il devient possible aujourd'hui d'écrire, parce qu'*autre chose* se devine), cet Organon aura pour double fondement la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe [...]. La scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà la *condition* qui permet de penser le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les « arts » autres que la musique et que l'on pourrait appeler : *arts dioptriques*¹⁵³².

¹⁵³¹ *Ibid.*

¹⁵³² Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973, repris dans *Essais critiques*, t.3, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-87.

La maîtrise du monde par l'œil au sommet du triangle perçu par l'œil intérieur du spectateur vient comme contredire la découpe rectangulaire du cadre cinématographique. L'image d'une triangulation de la pensée qui vient rappeler constamment la différence entre l'espace du corps réel et l'espace virtuel des images en mouvement. Godard en poussant au paroxysme les possibilités de la 3D et en renonçant à sa technique reposant sur la synthèse contraint le spectateur à une pensée qui s'exerce dans la conscience constante de la représentation. Loin d'utiliser le numérique pour gommer les parasites de l'image, le cinéaste l'emploie pour montrer les différentes contraintes du champ de vision : impossibilité par exemple de voir de manière stable l'image quand le mouvement des corps est combiné à une surimpression de deux travellings captées par deux caméras distinctes ou encore la déstabilisation permanente du regard par le découplage visible de la source¹⁵³³. Ces deux exemples prennent à *rebrousse-poil* les nombreux « effets invisibles » de la simulation numérique pour gommer de simples problèmes techniques. Godard introduit du bouleversement et de l'incertitude dans des techniques numériques. Il s'agit ainsi d'exposer constamment le spectateur aux modifications de la technique pour démontrer les différentes formes d'aliénation de la perception dont il peut être victime. La 3D devient ainsi un *pharmakon*, un dispositif qui soigne le mal par le mal. Deux enjeux principaux sont alors soulevés, dans la suite de la réflexion que nous avons exposée dans cette thèse : le rapport entre le cinéma et le réel, la question de la surface et de la profondeur.

Les nouveaux langages informatiques et le cinéma de Godard interrogent la logique de la profondeur dans la représentation. Lev Malovich propose ainsi un parallèle entre le passage de la production cinématographique analogique et la production cinématographique numérique et le passage de l'art de la fresque et de la détrempe à la peinture à l'huile à la Renaissance. La peinture à l'huile autorisant les retouches de l'œuvre autorise le peintre à produire en « profondeur » une peinture par empilements de touches de peinture. Ce geste se retrouve dans la technique vidéastique et numérique de Godard qui fonctionne selon des strates iconographiques, graphiques et sonores. Cependant, Godard donne à lire à même la surface les différentes strates visuelles et sonores, loin d'un désir de produire une illusion de l'œil et de l'oreille. La distance critique, l'art du second degré est une permanence d'un geste qui divise et sépare pour mieux produire une pensée. Pour utiliser une autre analogie de Lev Manevich, le cinéma de Godard propose une co-existence entre la peinture italienne

¹⁵³³ « Pour Godard, la troisième dimension, c'est d'abord la présence d'un deuxième objectif, soit un œil supplémentaire, et ce dernier peut même être divergent, comme dans le cas de la double caméra flip-flop, qui permet d'emprunter la vision dissociée d'un caméléon », témoigne Olivier Séguret dans *Libération* (« Tournage », *op. cit.*).

renaissance, reposant sur l'art de la narration, et la peinture hollandaise du XVIIe siècle, centrée sur la description, une coexistence entre le flux temporel qui permet une construction syntagmatique du montage opérateur de pensée dialectique et la densité de l'information dans l'espace, qui contraint à l'exercice d'une pensée de la simultanéité et de l'écart. La métaphore, dans son double mouvement de transport temporel et de disjonction des hétérogènes, devient modèle de la complexité du montage contemporain.

Par ailleurs, et ce deuxième enjeu est lié au précédent, la puissance documentaire du cinéma, que cela repose sur un souci d'effet de réel dans le cinéma traditionnel ou une volonté d'engager un regard autre sur un réel à dévoiler dans le cinéma modifié de Godard, semble s'essouffler. Le montage de Godard et le recours à la 3D n'est pas un adieu au réalisme qui a été associé au cinéma, comme instrument de connaissance, mais une expérience qui oblige le spectateur à une attention renouvelée au monde qui l'environne et à celui qui se déploie, apparemment mécaniquement, sur l'écran. Le cinéma de Godard ne tente pas de tenir le spectateur dans l'illusion d'une représentation du réel. Les opérations techniques de la 3D d'*Adieu au langage*, comme les nombreux miroirs où les couples observent une démultiplication de leur reflet, remettent en cause les certitudes de notre perception et de notre identité sur laquelle repose la perception. Ces trahisons techniques tentent de réinventer un langage qui dise le monde selon une forme de d'innocence feinte – cette dernière est effet nécessairement entachée par l'impossibilité d'une pure transparence des images et du verbe que la société produit sans jamais se départir d'une logique de pouvoir et donc d'aliénation.

Le film devient expérience investigatrice de la puissance ontologique et politique d'une saisie de l'actuel par l'outil « cinéma », selon une traversée critique d'un *réel* imposé par une société de la communication, produit d'un pouvoir rationalisant, qu'il prenne la forme du calcul numérique/algébrique ou de l'économie capitaliste. Ces deux idéocraties contemporaines sont mises en critique dans *Adieu au langage* qui célèbre *a contrario* la puissance géométrique d'une image audiovisuelle, révolutionnée par l'expérimentation singulière de la technique de la 3D, ainsi que la société *naturelle* incarnée et promise par les deux couples et leur chien, Roxy. Il ne s'agit pas d'une société dont le contrat républicain s'établirait à partir de l'hypothèse rousseauiste d'un *homme naturel*, mais du spectateur, empruntant le regard élémentaire de Roxy, qui entreverrait une *possibilité de réel* en dénudant son regard et sa pensée de tous les filtres idéologiques qui viennent s'interposer entre lui-même et le réel environnant. Les séquences construites autour du chien de Miéville et Godard, Roxy, nous donnent à voir le réel selon un point de vue autre : les deux couples sont observés selon l'horizon du regard de Roxy, au plus près du sol, la nature apparaît dans

des plans saturés de couleur (cf. Photogramme 16), ralentis et parfois presque transparents. L'usage généralisé de la citation iconique et discursive, le choc de la réduction du montage et son intermédialité qui en fonde la facture essayiste et la forme hybride, le dialogue entre le passé et le présent – sous la forme d'un éternel retour de l'événement choisi par une pensée sélective – révèlent et élèvent en contrepoint la figure de Roxy, dont la vision corrélée au degré zéro de la connaissance domine et clôture *Adieu au langage*. La réconciliation de couple est observée depuis leurs pieds qui prennent une tournure expressive inattendue ; le gémissement du chien mêlé au cri d'un enfant autorise un dénouement optimiste sur la naissance d'un nouvel être. Roxy emblématise un autre état de nature ou plutôt un semblant d'état de nature, celui de l'innocence lucide qui préside à l'homme nietzschéen. Les plans observés par Roxy reposent sur une recherche de l'intensité qui est une autre forme du montage (jeux de lumière, saturation des couleurs, reflet de la nature sur un cours d'eau, autant d'anamorphoses ou de jeu sur l'intensité des couleurs qui débordent la question du montage pour rejoindre une certaine *force expressive* de la peinture). L'enfant de Nietzsche, cette exception qui confirme la règle pour reprendre les termes du philosophe allemand et du court métrage *Je vous salue Sarajevo*, désarme les systèmes de pensée, s'émancipe de toute domination et figure mélancoliquement un spectateur idéal du *réel* ou de l'*inactuel*. Le numérique, comme puissance détournée de picturalisation et d'intensification du monde, et la 3D artisanale, contraignant le regard du spectateur à circuler dans les trois dimensions du plan, avec la difficulté constante d'en faire la synthèse, met à l'épreuve la pensée et impose une vigilance permanente à la fabrication des images – une inquiétude qui sourd de nos perceptions.

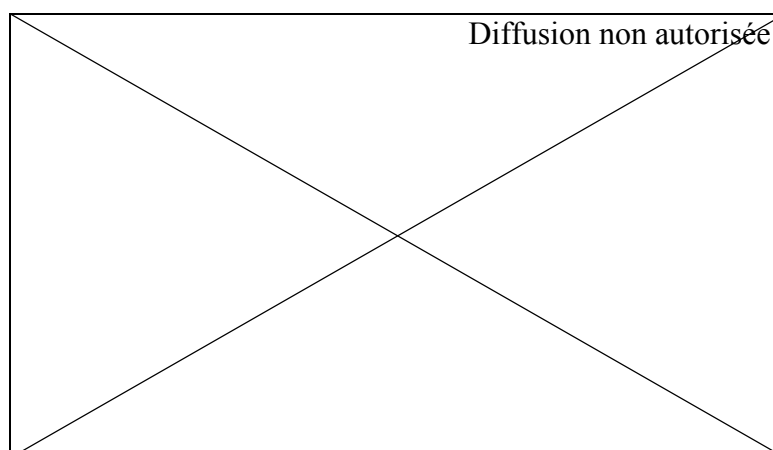
La déstructuration narrative d'*Adieu au langage*, notamment quand il s'agit de percevoir le corps de l'autre, repose sur une mélancolie de la communion qui s'exerce dans l'expérience de l'entrelacement que développe Merleau-Ponty et, par analogie, de l'entrelacement impossible des corps dans *Adieu au langage*. À la fin de cette troisième partie, nous nous autorisons à rappeler la permanence d'une interrogation sur la relation entre les êtres, le flux d'amour indicible et invisible qui relie les corps dans le cinéma de Godard. Nous avons montré dans la deuxième partie comment la conquête du réel caché passe également par la recherche de l'image interdite, non au sens d'une interdiction de la production d'image, mais au contraire au sens d'une impuissance à révéler un réel transformé par la lumière de l'image cinématographique. L'impossible représentation de la *relation* qui s'instaure d'un être à l'autre trouve son pendant politique dans l'impossible production d'un regard commun, si l'on prend la mesure des différents angles d'aperception du monde qui relient les visions plurielles d'un espace commun. Cette interrogation se

dessinait dans *Hélas pour moi*, se réouvre au centre de *Film Socialisme* dans la scène de la mère et de l'enfant que nous avons analysée et devient l'une des clés de lecture d'*Adieu au langage*. Arrêtons-nous dans ces dernières lignes sur *Éloge de l'amour*, long métrage diffusé en 2001, qui poursuit la construction ambivalente de *For Ever Mozart* (tout à la fois interrogation politique sur la guerre et réflexion sur les possibilités de la création cinématographique) et interroge la relation du *moi* et de l'autre, qui s'incarne essentiellement et singulièrement dans la relation d'amour. La première partie du film se construit autour du projet d'un film sur « quelque chose de l'amour » ou « l'amour de quelque chose » comme le signalent les intertitres : les quatre étapes de l'amour (la rencontre, la passion physique, la séparation et les retrouvailles) aux trois âges de la vie (l'apprenti cinéaste est en quête de comédiens pour incarner ces trois âges en trois couples). Le chantier préparatoire de ce film tend un miroir à la quête d'Edgar, personnage principal du film : retrouver une femme qu'il a rencontrée deux auparavant et la convaincre de jouer dans son film. La seconde partie du long métrage, qui correspond au passé diégétique du récit, convoque le témoignage d'un couple d'anciens résistants, les Bayard. Le héros, Edgar, dont le projet est d'écrire une cantate pour Simone Weil, enquête en Bretagne sur les relations entre les Chrétiens et la Résistance, avant que la rencontre avec la fille des Bayard, l'objet du désir d'Edgar dans le premier volet du film, ne transforme son projet musical en projet cinématographique. La caméra numérique du second volet se substitue au noir et blanc et à la pellicule traditionnelle de la première partie pour engager un regard sur l'Histoire de la Résistance, qui est aussi résistance de l'art, dans l'exploration de la saturation de couleur qu'autorise le tournage en numérique et une pratique expressionniste d'un montage sous l'emprise d'un chromatisme fauve. La remontée archéologique de fragments de l'histoire passée et présente affleure dans l'errance parisienne du héros-Orphée en quête de la jeune femme qui se suicide à la fin de la première partie. Dans un clin d'œil à la construction hitchcockienne de *Vertigo*, Edgar poursuit « une image sexuellement impossible¹⁵³⁴ », celle d'un amour physique avec l'être-pour-la mort qu'est la femme-Eurydice qui retrouve les traits d'Olga dans *Notre musique* et fait écho à la figure tragique de Camille dans *For Ever Mozart*. Edgar traverse avec elles les lieux parisiens qui convoquent les défaites et les guerres du passé, de la guerre des Gaules à l'occupation allemande, mais aussi à la misère sociale du présent : Eglantine et Perceval, le couple de « jeunes », répète la scène de leurs retrouvailles dans un refuge pour des sans-abri. Edgar poursuit un être-pour-la-mort et rencontre sur son chemin les morts du passé et la

¹⁵³⁴ Nous reprenons les mots d'Alfred Hitchcock dans son entretien avec François Truffaut : « Il y a la volonté qui anime cet homme de créer une image sexuelle impossible ; pour dire les choses simplement, cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la nécrophilie » (*Hitchcock/Truffaut. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993 (2^{ème} éd.), p. 206-208.

violence d'un monde globalisé. La question de l'histoire, de la mémoire, de l'engagement rencontre l'interrogation esthétique comme médium politique d'une interrogation sur la cité. Les plans saturés de bleu et de jaune de l'ouverture de *Film Socialisme* défient l'expressionnisme de la deuxième partie d'*Éloge de l'amour*, la traversée de la Mauritanie à la Palestine du dénouement de *Film Socialisme* convoque les guerres de pouvoir et de domination qui sont nées sur les deux rives de la Méditerranée. Le cinéma de résistance auquel invite Godard interroge ainsi la relation du politique à l'esthétique, le lien entre la mémoire et la rédemption technique et artistique du cinéma et interroge le montage à travers la relation de désir et d'amour qui peut s'établir entre les êtres et entre les corps.

Conclusion de la partie 3



Photogramme 18
Extrait de *Notre musique* (2004) de Jean-Luc Godard
[Le pont de Mostar en reconstruction]

Godard expérimente un cinéma dont la visée politique et esthétique s'établit selon différents angles dans les années 2000 et 2010. La ville de Sarajevo dans *Notre Musique*, filmée en 2003, est le lieu d'une exploration de la fonction mémorielle du cinéma et d'une pensée du montage reposant sur le conflit visuel d'images contraires et la disjonction des citations dans la matière langagière des entretiens dialogués, comme exercice de mise à l'épreuve d'un art de la réparation et de la communion. *For Ever Mozart* interroge au milieu des années 1990 les lieux et la guerre à *distance*, par l'art du détour et de l'ellipse, et posait le constat de l'inaction de l'Europe, de l'impouvoir de l'art : les trois jeunes gens, partis monter une pièce de Musset à Sarajevo, alors assiégée par les milices serbes, finissent humiliés et exécutés ; l'écrivain Harry, le double inversé de Jérôme, ne peut que condamner par la parole l'inaction des gouvernements d'Europe, mais reste figé dans l'impuissance de l'inaction ; Vitalis, cinéaste et père, guide les trois jeunes gens, mais renonce à partager leur martyre. C'est ainsi que *For Ever Mozart* bascule, dans sa seconde partie, vers une réflexion sur le pouvoir du cinéma et l'impouvoir de la création. L'impouvoir au cœur de *For Ever Mozart* participe d'une Négativité moderne qui autorise l'œuvre de 1996 à se diffracter dans les œuvres qui lui succèdent, comme autant de possibilités pour produire des œuvres qui interrogent et *expérimentent* la relation entre *la création* et *l'événement politique*, dans une certaine *errance* ou *impouvoir* de la prise de parole et la manifestation de l'image. La

puissance de l'expérimentation filmique suppose une déconstruction des médiations conventionnelles : montage d'éléments hétérogènes dont la relation repose sur la contrariété de sens, puissance du transport de signifiants éloignés dans un cinéma métaphorique, perturbation du regard du spectateur avec une 3D artisanale qui contraint la vision à opérer une synthèse visuelle pour contrer les effets du décuplement de la source visuelle, images *mutantes* qui détournent les conventions d'usage des techniques d'enregistrement. *Contre et avec* les nouvelles formes de médiation de l'image, Godard invite à contempler les interstices du montage, comme conditions d'apparition de l'*invu* et de l'*incommuniqué* des médias et du monde.

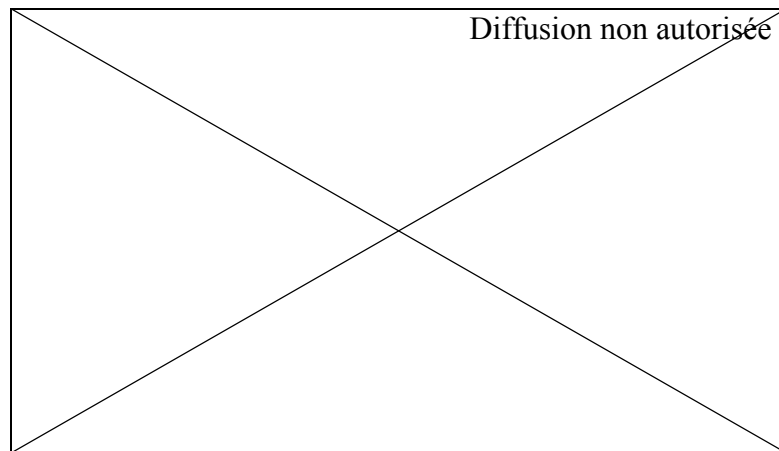
Cependant, Godard n'abandonne pas le spectateur au spectacle d'une incommunion et d'une incommunication tragique. Il propose davantage un *montage-carte*, au sens de la carte deleuzienne¹⁵³⁵, comme dispositif à voir, à interpréter et à interroger, par un montage qui articule et donne à penser des relations, des orientations, des tracés, qui relèvent du point de vue d'un ciné-œil ou un point de vue a-humain, qui progresse par jeux de contrariétés, par couples conceptuels. Le montage sonore, graphique ou visuel ne cesse de déplacer les frontières tracés par des *cartes conceptuelles* ou des fragments séquentiels dont la coupe expérimentale se déplace et forme à chaque fois un nouveau protocole interprétatif des signes. Cette vitalité du montage, qui remploie des images volées pour les confronter à d'autres « contrechamps », dans un travail filmique qui repose sur la sérialité et la variation, et produit des sous-catégories aristotéliennes, telles que Deleuze les a analysées dans *L'Image-temps*¹⁵³⁶, permet de reconquérir le chaos, d'introduire de la lisibilité et de la visibilité au sein d'un monde que le spectateur expérimente par une multiplicité de médiations techniques et visuelles. Godard use du montage comme d'un dispositif qui produit des perceptions et indique des concepts d'un point de vue quasi-mécanique, mais impose également une direction, un point de vue, par un travail personnel de rencontre de signes. C'est pourquoi le montage est associé au travail de l'agrandissement, de l'intensité, du ralenti ou encore de la surimpression, comme autant d'opportunités pour rendre possibles de nouvelles expériences visuelles et critiques. Godard, depuis la marge médiatique et

¹⁵³⁵ Cf. Baptiste Morizot, « Penser le concept comme carte. Une pratique deleuzienne de la philosophie », dans Mauro Carbone, Paride Broggi, Laura Turarbek (dir.), *La géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimésis, 2012, p. 73-98. Morizot se réfère à l'article de Guillaume Sibertin-Blanc qui précise l'importance du thème de la cartographie dans la philosophie de Deleuze : « Cartographe n'est pas seulement une technique savante de représentation graphique d'un espace préexistant au moyen d'un code de projection et de transcription symbolique. C'est d'abord une activité vitale, impliquée par tout processus pratique, naturel ou culturel, individuel ou collectif ; c'est ensuite une manière de concevoir un régime de savoir impliqué par ces processus. [...] Le schème cartographique propose ainsi pour Deleuze l'image d'un savoir non-représentationnel mais immanent à nos pratiques de l'espace » (Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoire. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité chez Gilles Deleuze », *L'Espace Géographique*, t. 39, 2010/3, p. 227).

¹⁵³⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t.2, *L'image-temps*, op. cit., p. 239-241.

artistique, dans un isolement volontaire, propose une mise en partage du sensible par un montage qui opère non seulement en soi, pour soi, mais également pour les autres que sont les spectateurs, qui peuvent exercer leur interprétation dans le *milieu* que forme les images du montage, dans une puissance constante de réinvention technique.

CONCLUSION GÉNÉRALE



Photogramme 19
Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard propose une pensée en mouvement, faite de déplacements, de détournements et de diffractions. D'où le choix d'un trajet théorique parfois délinéarisé pour suivre les déplacements d'une pensée qui s'exécute hors de tout grand système et dans un volontaire flottement théorique. Loin de vouloir défendre des positions définitives et sans prétention exhaustive, nous avons progressivement dégagé des thématiques construites sur un jeu de reprises et de réévaluations propres à la rencontre *contrariée et métaphorique* des fragments audio et visuels mis en *commun* par le *montage* de Godard. Nous pensons au montage de *emplois* citationnels au sein de séquences filmiques, aux « collages parlés¹⁵³⁷ » que tissent les interventions médiatiques et textuelles du cinéaste mais aussi au *méta-montage* d'une œuvre filmique dont l'apparente fragmentation mais aussi la sérialité construisent des unités cohérentes de sources d'inspiration et de propositions esthétiques.

Nous avons ainsi laissé le mouvement diastolique et systolique de la métaphore produire des significations qui s'élèvent de la « phrase-image » du montage pour interroger les mutations contemporaines de la production de l'image, ses enjeux et ses défis, au risque d'une trahison de l'intention de l'auteur, Godard, à laquelle cependant la densité citationnelle du montage invite l'exégète. Nous avons ainsi fait le choix de « penser ensemble » les auteurs, créateurs, penseurs, présents dans la construction citationnelle des œuvres de

¹⁵³⁷ Louis Aragon, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *op. cit.*, p. 8.

Godard, et Godard lui-même. À partir d'effets de congruences et de dissonances, la méthode comparatiste et l'analyse de discours et de l'image ont tracé de grandes lignes théoriques qui ouvrent une réflexion sur les potentialités de l'image filmique dans le cadre des reconfigurations de l'image en mouvement et de la relation image/texte dans les formats audiovisuels contemporains. Cela a été la difficulté, mais également l'originalité d'une recherche qui s'appuie sur une importante exégèse de l'œuvre de Godard.

Certes, l'analyse des enjeux des effets du montage godardien et de son déploiement théorique peut donner le sentiment d'une fermeture de la pensée au seul territoire des propositions esthétiques, critiques et politiques d'un auteur. Toutefois l'amplitude du jeu citationnel de Godard et sa propension à absorber la pensée des autres pour redéployer de manière singulière une pensée suspendue à l'interprétation du spectateur ont permis d'instaurer le pouvoir de rencontres entre différents systèmes de pensée et plusieurs propositions artistiques. Redéfinir les potentialités de l'image audiovisuelle ou de l'image en mouvement, par-delà les frontières institutionnelles du *cinéma* comme dispositif de projection, dans une volonté de faire du *cinéma* l'aiguillon critique de toute forme de création audiovisuelle, qu'elle repose sur une intention artistique, politique, médiatique ou communicationnelle, tel est le défi esthétique et politique de l'œuvre de Godard que nous avons souhaité démontrer. La création de Godard permet ainsi de réfléchir, hors contours académiques, à la puissance d'une technique qui a bouleversé la relation qui s'instaure entre les êtres, comme entre les êtres et le monde, depuis la fin du XIXe siècle, et dont les formes actuelles de production audiovisuelle sont nécessairement dépendantes.

Devant cette ambition, il nous est paru nécessaire d'aller au terme d'une lecture érudite et personnelle des courts-circuits théoriques et esthétiques proposés par le montage de Godard qui assoient un certain nombre de positions sur les enjeux contenus dans la relation texte/image de toute expression artefactuelle audiovisuelle. La difficulté du montage de Godard, entre ressassements de thématiques formant une unité et puissance de renversement de positions toujours ouvertes, entre passion du seul cinéma, hétérotopie de tous les arts, et propension constante à en défaire toute stabilité définitionnelle, nous a autorisée à développer une analyse pour extraire de l'œuvre de Godard, notamment de ses expériences cinématographiques les plus récentes, toutes les potentialités théoriques, sans en épuiser le sens et sans renoncer à aborder certains des aspects les ambivalents – à titre d'exemple, le montage polémique Juif / Musulman.

Rares sont les auteurs de films qui engagent sur un temps long une réflexion toujours renouvelée. Godard appartient à une catégorie de cinéastes dont les prises de parole médiatiques et les prises de position esthétiques continuent une enquête exigeante et secrète

sur les limites et les possibilités du langage audiovisuel, avec une attention à l'actualité des techniques de création de l'image comme aux événements politiques informés par les médias. L'œuvre du cinéaste réussit ainsi à bousculer les partages disciplinaires et à déplacer les frontières entre production théorique et expériences esthétiques par une activité artistique qui intègre dans une forme expérimentale les idées exposées. La contemporanéité de l'œuvre de Godard, ses mutations esthétiques, son montage critique, ouvert aux questionnements esthétiques et politiques dans une volontaire pluridisciplinarité, ces hypothèses de notre recherche, rappelées en introduction, ont été confortées par l'analyse que nous avons menée.

Pour rendre compte de la trajectoire de notre exposé, nous utiliserons trois mots-clés qui caractérisent aussi bien les métamorphoses au cœur de l'œuvre de Godard que celles qui affectent le cinéma : indécision(s), mutation(s), conflit(s). Ces trois termes que nous affectons d'un pluriel discret dont use fréquemment Godard engagent différents degrés de problématisation et de signification. Ils interrogent les conditions d'une force *dissensuelle* de la création cinématographique, arme critique et théorique mise en commun dans le cadre des dispositifs audiovisuels contemporains, problématique qui a guidé la construction de notre recherche. Nous poserons dans un dernier temps un regard critique, intitulé « Godard et après ? », qui nous permettra d'évaluer les perspectives de recherche auxquelles ouvre l'analyse des *enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Godard*.

Indécision(s). – Le cinéma de Godard incarne des formes d'indécision qui agissent à de multiples niveaux, comme nous l'avons particulièrement souligné dans notre première partie qui interroge, comme un phénomène conjoint, l'éventuelle *fin* du cinéma et le retrait ambivalent du cinéaste. La brève étude de la réception des films et des discours de Godard témoigne de cette hésitation et d'une forme de marginalité paradoxale de Godard. Entre expériences filmiques qui refusent toute forme d'uniformisation industrielle et intégration des nouvelles techniques audiovisuelles de production des œuvres par l'usage contestataire des nouveaux médiums – vidéo, numérique et 3-D – et des nouveaux formats de diffusion – télévision, iPhone, internet –, le cinéaste prend le risque d'une non-réception spectatorielle de son œuvre, tout en poursuivant une enquête esthétique sur les modalités de création actuelles. Ce qui est également une volonté d'autonomie à l'encontre des dispositifs de pouvoir – artistique, politique, économique, médiatique – trouve son origine dans les premières œuvres de Godard et déploie sa puissance de démonstration dans le cinéma des trente dernières années qui a comme absorbé un premier cinéma de rupture moderne, celui des années 1960, et un second cinéma de rupture de la rupture, celui de l'exil militant et de la radicalisation esthétique dans les années 1970. C'est pourquoi les œuvres de ces premières

décennies sont également présentes dans cette thèse, dont l'originalité est de rappeler la constance de certains thèmes dans l'ensemble de la filmographie de Godard.

Entre énonciation de la mort du cinéma, dans un discours qui peut être qualifié de mélancolique, et réforme de la pratique filmique, reposant sur des licences successives, Godard hésite dès ses premiers pas en cinéphilie et en cinématographie entre une pratique nostalgique qui chercherait son modèle dans un cinéma primitif, préindustriel et artisanal, et des formes de création dont les stratégies d'écart reposent sur une interaction des arts au sein d'un montage moderne qui a pris acte d'un impossible retour à l'innocence première du cinéma. Ainsi, dès 1963, *Le Mépris* accomplit un geste d'émancipation complexe. Comme nous l'avons démontré dans notre développement, l'éloge des arts classiques en voie de disparition et des Pères du cinéma qu'incarne symboliquement la figure de Fritz Lang se dénouent en irrévérence à l'égard d'un art compromis depuis la Seconde Guerre mondiale. Entre volonté de mémoire et geste amnésique, cette indécision signale de manière fondamentale tout à la fois le refus de Godard d'une rupture radicale qui fasse table rase du passé et sa volonté d'innover esthétiquement, quitte à transformer les outils de création contestés en armes théoriques qui pensent le présent à l'aune d'un détournement intime et personnel des premières théories du cinéma.

Œuvre inclassable, post-cinématographique, *Histoire(s)* souligne, par un double jeu de déliaison et de mise en commun des signes visuels, sonores et graphiques, les différents manquements du cinéma et ses compromissions sous le signe d'une pornographie visuelle des temps présents. Le travail de montage godardien fait se rencontrer peinture sacrée, art romantique, collage moderne et images médiatiques contemporaines. Godard accentue ces détournements de la culture visuelle par une libre association de théories éloignées, voire contradictoires : promotion du poète heideggérien d'après la disparition des dieux, condamnation des idéologies de destruction portées par un cinéma compromis par ses techniques visuelles mises au service de la guerre et de la politique de la disparition nazie, philosophie de l'image cinématographique deleuzienne, phénoménologie merleau-pontienne. Ces courts-circuits permanents posent la question de la survie du cinéma, sa capacité à absorber et dominer les nouveaux codes de l'industrialisation culturelle, selon une variation de filiations philosophiques et artistiques tout à fait singulière. Nous avons ainsi développé une analyse de la scansion de l'épisode 1b des *Histoire(s)* par la figure benjaminienne de l'Ange de l'histoire associée au pouvoir de projection du cinéma symbolisé par le photogramme de Bergman – l'homme et la femme à la caméra dans *Prison* – qui ouvre une généalogie critique du *cinéma*. De même, le motif freudien du rêve de l'enfant qui brûle introduit le fragment séquentiel autour de la Serbie – dénonciation hugolienne du martyr

des victimes balkaniques – et engage dès l'épisode liminaire des *Histoire(s)* une méditation critique sur le cinéma. Le recours à la figure emblématique de l'Ange de Klee, dans une volonté antihistoriciste de contemplation critique des catastrophes dont le cours semble inéluctable, le lexique de la chute et du péché originel qui permet de narrer la dérégulation du cinéma, et le vocabulaire de la psychanalyse pour restaurer l'hypothèse d'une scène originaire qui aurait emporté le cinéma dans une forme de *complexe* permanent de la destruction de l'image par ses *cinéfilms* : ces différents modèles de pensée dont la rencontre hétérodoxe est autorisée par l'art du montage témoignent de la densité de la grille de lecture godardienne pour interroger tout à la fois le destin du cinéma et le mouvement historique et politique de la communauté humaine dont l'art cinématographique serait le témoin, l'acteur et le symptôme.

C'est pourquoi nous avons analysé la réévaluation des premières théories du cinéma par un cinéaste qui place le spectateur devant une forme d'aporie de la fin des arts en convoquant des jeux d'oppositions : le conflit entre technique artisanale et industrialisation de la technique, entre cinéma communautaire et création solitaire, entre réveil d'un automatisme spirituel par le choc du montage cinématographique et aliénation du spectateur, entre consentement aux formes mécaniques et machiniques de la production cinématographique et volonté de transmission d'un art de l'œil et de la main. Dans une relecture originale des premiers théoriciens du cinéma, Godard avance des propositions qui forment le projet d'un cinéma de la pensée et de la matière – forme ambivalente s'il en est – qui se construit sur plusieurs héritages, dont l'œuvre *Cinéma* de Gilles Deleuze témoigne singulièrement¹⁵³⁸. C'est pourquoi nous avons choisi de rappeler la filiation du premier mouvement de théorie du film, avec notamment les textes d'Élie Faure¹⁵³⁹, dans l'élaboration de la notion d'*automatisme* dans la conception bergsonienne de l'image cinématographique par Deleuze. Dans l'héritage d'une première pensée du cinéma présenté comme machine philosophique et outil d'émancipation des foules, Godard propose une théorie très deleuzienne du mouvement de l'image comme mise en mouvement de la pensée : celle du spectateur, celle du créateur, voire celle du film, création presque autonome, produisant une pensée singulière par le jeu de la coupe et du collage. Godard convoque à plusieurs reprises une histoire de la projection et de ses techniques comme propriétés de la psyché humaine. L'homme est présenté comme un être d'imagination dont la pensée est constamment reliée au procès métamorphique des images, mais également comme un producteur/créateur inséré dans les appareils techniques de la modernité qui en augmentent

¹⁵³⁸ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t.1, *L'Image-mouvement*, op. cit. et *Cinéma*, t.2, *L'Image-temps*, op. cit.

¹⁵³⁹ Élie Faure, *Fonction du cinéma*, op. cit.

la puissance d'observation selon l'hypothèse phénoménologique de la réversibilité de la perception, analogue au mouvement mécanique de captation et de diffusion de l'image filmique par la pellicule cinématographique.

S'en dégagent une mystique du cinéma et une pensée du mystère de la perception qui mettent en jeu la croyance dans la relation au monde qui nous environne et posent les fondements d'une dialectique du *visible* et de l'*invisible* : le cinéma comme outil d'observation de l'impensé médiatique, politique et esthétique logé au cœur des images. Par ailleurs, le choix de la Suisse depuis les années 1980, lieu de neutralité pour l'observation du monde et la création artistique, autorise la production d'une œuvre qui promeut démocratiquement le *plus-de-réel* que charrie le plan, symbolique de l'« entre-deux » de la position de Godard et de l'impureté assumée de sa création. En ce sens, Godard est un contemporain : la mise en relation dans *Passion* de la lutte prolétarienne et de la lutte du créateur signale une volonté de questionnement politique et esthétique nécessairement double. Le cinéma porte en lui la question de l'émancipation du spectateur-citoyen, de l'héritage de pensées et de pratiques classiques, modernes et postmodernes sans jamais renoncer à la relation entre fabrique esthétique et pensée critique. C'est pourquoi l'œuvre de Godard relève de l'*inactualité* dans son indécision : attrait pour les arts classiques en voie de disparition, stratégies modernes et politiques des avant-gardes dans un cinéma du choc et du collage et désengagement propre à la postmodernité. Godard est ainsi un auteur « classique-moderne¹⁵⁴⁰ », sinon « moderne-postmoderne¹⁵⁴¹ » qui offre des éclairages inédits sur les formes audiovisuelles du monde contemporain et leur fonction politique.

Mutation(s). – Le cinéma de Godard, dont les expériences filmiques et empiriques sont autant de relances critiques et théoriques pour redéfinir l'image cinématographique et ses potentialités, s'inscrit ainsi dans un mouvement de mutations et de métamorphoses. Les années 1990 déclenchent une production filmique en parallèle et à la suite de la conception des *Histoire(s) du cinéma*, qui en poursuit la volonté d'éprouver toutes les puissances contenues par le montage et de poser les conditions d'une renaissance des principes fondateurs du cinéma dans ses transformations actuelles. Godard, acteur paradoxal d'une *fin du cinéma*, propose ainsi de redéfinir les conditions d'une image audiovisuelle émancipatrice, qui reposerait sur un *devoir-être* du cinéma dont il s'agit de *devoir faire* les leçons théoriques. Confronté à la rivalité des autres formats audiovisuels, le cinéma, en tant que *medium*, continuerait d'interroger les conditions de la création audiovisuelle dans une

¹⁵⁴⁰ Norbert Hillaire, *L'art dans le tout numérique*, loc. cit.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*

relation permanente avec la communauté de spectateurs et de créateurs et l'histoire même de son invention. Cela passe par plusieurs enjeux que nous avons analysés et redéfinis dans la deuxième partie de notre analyse, comme différents axes de recherche sur les transgressions poétiques et politiques de l'œuvre de Godard : mutations de l'écriture filmique, déplacement de la relation du cinéma au réel et relectures/déploiements de la notion de Politique des auteurs.

Tout d'abord, le cinéma de Godard est l'instrument d'une écriture que l'on peut définir comme antiphilosophique et antinarrative : refuser d'enchaîner le spectateur à l'enchantement narratif d'un cinéma spectaculaire, renoncer au développement théorique et systématique d'une pensée qui viendrait recouvrir le pouvoir d'ambivalence de l'image, choisir le *déchaînement* de la Raison par l'ordonnement anarchique d'un montage multi-médiatique. Dans une proximité avec la pratique romantique du *Witz* et une reprise du paradigme joycien, Godard promeut une forme industrielle et artistique dont la création doit constamment se doubler d'un *second degré* qui relance le mouvement de la pensée logée dans l'œil du spectateur. La pratique d'un cinéma *de emploi*, empruntant aux formes *essayistes*, aux *arts de l'archive* et aux formats *multi-médiatiques*, pleinement assumée depuis *Allemagne 90 neuf zéro*, dont le tournage symbolise un retour de Godard sur la scène de l'événement politique avec la Chute du mur de Berlin, relève ainsi d'une certaine ambivalence énonciative. L'essai énonce une pensée qui tend vers l'impersonnalité, dont le rêve est celui d'une objectivité du discours critique. Il se nourrit également d'un travail destructif de la citation pour progresser par indirections et allusions. Il autorise cependant les marques personnelles d'un auteur qui ne renonce pas à conduire les *concepts-cartes*¹⁵⁴² de son montage et scénarise un retour critique sur sa propre relation à l'objet cinéma.

Interrogeant le pouvoir de l'œuvre comme résultat d'un agir, c'est tout naturellement que la question de la représentation du *réel* par le cinéma, souvent posée par les théoriciens comme fondatrice, est replacée au centre des propositions esthétiques et théoriques de Godard dans une trilogie du drame de la vision formée par *Je vous salue Marie*, *Hélas pour moi* et *Adieu au langage*. Le cinéma, instrument de connaissance et d'observation, capte les irruptions du réel, tout en assumant la part de simulacre d'une crise de sa représentation par l'amplification des artefacts contemporains qui en ont modifié les frontières. Le basculement de la figuration vers l'abstraction – et vice-versa – augmenté par la pratique de surimpressions des citations sonores, visuelles et graphiques, dans un cinéma de mémoire et du présent, vient tout à la fois déréaliser le réel et le révéler dans une réévaluation laïque et

¹⁵⁴² Cf. Baptiste Morizot, « Penser le concept comme carte. Une pratique deleuzienne de la philosophie », *op. cit.*

esthétique du dogme chrétien de l'Incarnation. La scénographie du hiatus et la dialectique du *visible* et de l'*invisible* réinterrogent le pouvoir du cinéma à rendre compte du réel, à le manifester et à le modifier, par-delà la dimension sociologique déployée dans les années 1960 : c'est autour de l'invisibilité sexuelle, image impossible ou intolérable, que nous avons choisi de présenter un cinéma *au conditionnel* dont le montage interroge les possibilités et le pouvoir d'action au présent, dans une hésitation volontaire entre document et fiction, que la filmographie autour de Sarajevo déplace sur le terrain de l'événement politique dans notre troisième partie.

Pour introduire les effets politiques de ces réformes esthétiques, nous avons analysé les hésitations de la position de Godard dans une volonté polémique de se défaire de la Politique des Auteurs et d'en modifier les enjeux : disparition de l'auteur, comme figure juridique, et persistance du politique, comme gageure du cinéma. Toutefois, comme notre analyse de la propension essayiste du cinéma de Godard le rappelle, la présence/absence de l'auteur est au fondement même de cette modalité d'écriture cinématographique et nuance le constat d'un renoncement à la figure auctoriale. Mettant radicalement en cause les droits de l'auteur et proposant un cinéma *extime*, ouvert à l'interprétation du spectateur, chambre d'échos des paroles inouïes et des images invisibles, comme le théorise le projet de film *Moi Je* en 1973, Godard développe progressivement une filmographie *intime*, sous la forme d'un autoportrait parcellaire de l'artiste et de sa relation à la création, dont les éclats sont réunis dans *JLG/JLG - Autoportrait de décembre*. Ce mouvement d'introspection créatrice repose cependant sur une *pédagogie de la vision* d'un cinéaste qui propose par à-coups des clés d'interprétation de son œuvre au spectateur. Le fragment séquentiel de l'*Autoportrait* construit autour de la conception du court métrage *Je vous salue Sarajevo* en 1993 témoigne d'une ouverture de l'œuvre godardienne à la question de la démocratie des images et à la nécessité d'une répartition du visible et de l'invisibilité politique dans l'espace de réception esthétique et public des œuvres, régime politique du sensible dont *Week-end* signalait déjà les failles profondes en 1967¹⁵⁴³.

Il y a ainsi un *devenir* de l'image cinématographique dont le cinéma de Godard essaie d'actualiser la puissance, qui donne un éclairage neuf à la pensée politique qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Godard et conduit à sa redéfinition dans *Film Socialisme*. Le long métrage de 2010 retrouve les accents de *Six fois deux* autour de la notion de flux d'amour –

¹⁵⁴³ La réflexion politique et révolutionnaire, convoquant les discours emblématiques des luttes populaires est au cœur du film *Week-end* (1967), peut-être l'un des films les plus sombres de Jean-Luc Godard dans l'exploration qu'il propose de l'enfer d'une société consumériste, qui amène aux frontières du cannibalisme.

proche de la notion de *dépense* élaborée par Georges Bataille¹⁵⁴⁴, de celle du *désir* deleuzien et de sa dimension vitaliste¹⁵⁴⁵ – qui s’oppose, dans sa production désintéressée, à celle du monde du travail, dont flux d’argent déréalise la relation de l’ouvrier-créateur à sa création. La mise en question des possibilités de la démocratie et la condamnation du mouvement d’exclusion qu’elle génère, sous la forme du *tiers-état* ou du *tiers-exclu*, engagent une critique systématique des systèmes politiques actuels menant à un amoindrissement de l’homme et à une aliénation de sa puissance artistique. D’où la nécessité pour l’auteur de porter la voix des « sans-part¹⁵⁴⁶ ». Dans une continuation originale du marxisme et une redéfinition des conditions de l’émancipation politique par l’acte créatif, Godard amène le spectateur à une remise en cause radicale du semblant démocratique et propose, dans l’idée même de création et d’amour qui la génère, la possibilité de modifier le réel et d’en révéler les contours cachés. Le *Film* épouse le procès même du devenir du *Socialisme*, mouvement de transformation et de mutation du réel, interrogation qui parcourt l’ensemble de l’œuvre de Godard, et qui rejoint les développements de Jacques Rancière sur le *partage du sensible*.

Conflit(s). – Les enjeux esthétiques et politiques du *cinéma*, comme *medium* qui s’étend aux formes audiovisuelles contemporaines, trouvent leur questionnement le plus significatif dans *For Ever Mozart* et *Notre musique*. Presque une décennie en sépare les conceptions respectives. La guerre – et l’après-guerre – à Sarajevo en devient progressivement le sujet central et nous a permis d’ouvrir la troisième partie du développement de notre thèse à une lecture plus personnelle sur les possibilités d’action éthique de l’image et les conditions esthétiques d’un art critique et engagé.

Tout d’abord, l’entrée en scène de l’Histoire dans le cinéma de Godard réinterroge nécessairement la part documentaire qui hante la création fictionnelle, quand elle veut *agir* sur le monde et l’*informer* pour le mieux le révolutionner. Dans *Notre musique*, la parole intertextuelle et médiatique des poètes présents sur le plateau de tournage introduit une faille dans le réel : le document tend à la fiction et la fiction tend au document. L’appel du poète espagnol Juan Goytisolo à la révolution dans le monde réel par la seule fiction poétique ou l’entretien de Judith Lerner/ Helit Yeshurun avec le poète palestinien Mahmoud Darwich sur *les bords de la fiction et du documentaire* interrogent la relation que le cinéma entretient avec le réel. Ainsi, le *document*, pensé comme trace authentifiant le pouvoir de destruction de l’homme, à condition d’être détourné de toute *plus-value* économique pour se placer au service d’un *bonus* esthétique et éthique, autorise le cinéma à poursuivre une enquête sur le

¹⁵⁴⁴ Cf. Georges Bataille, *La notion de dépense* (1933), *op. cit.*

¹⁵⁴⁵ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.*

¹⁵⁴⁶ Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, *loc. cit.*

monde : c'est l'un des enjeux de la polémique sur les images témoignant de la Shoah, du devoir de reprise qui s'instaure avec la photographie de Biljana dans les premiers jours de la guerre à Sarajevo ou du tournage *in situ* de *Notre musique* dans le temps de la réparation de l'après-guerre.

En outre, le déplacement de la pratique cinématographique de Godard dans une relation avec l'Histoire, celle des événements passés et celle qui s'effectue au présent dans la région des Balkans, lieu symbolique de la puissance et de l'impuissance politiques et artistiques au tournant du siècle, permet au cinéaste de proposer une filmographie offensive et engagée. Il s'agit non seulement d'interroger les conditions d'une *réparation* dans le temps et l'espace des violences subies, des destructions opérées et des politiques de disparition d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et ailleurs, mais aussi d'expérimenter une réformation du montage pour le placer au service d'un *dissensus*, comme puissance de litige politique et ouverture du présent aux possibilités de sa révolution. Didi-Huberman et Rancière plaident pour un apaisement du montage godardien depuis la création des *Histoire(s)*. Le premier en présente l'écriture élégiaque comme la possibilité d'un renoncement au dogmatisme du montage-fusil godardien des années 1970¹⁵⁴⁷. Quant au second, c'est la puissance symbolique de la « phrase-image » des *Histoire(s)* qui offre une issue dialectique aux disproportions du collage qui caractérisaient le cinéma de Godard des années 1960¹⁵⁴⁸. Or, le cinéaste poursuit l'expérimentation d'un cinéma dont l'enjeu est la mise en cause conflictuelle et contrariée des différentes formes d'aliénation qui se jouent dans les catastrophes de l'histoire et les relations de pouvoir, mais également dans la communication et dans la perception. *Visibilités* et *invisibilités*, au centre du montage godardien, exhortent à une révolution du regard du spectateur-citoyen par un art dont la dimension conflictuelle ne s'est pas effacée depuis la création avant-gardiste de la Nouvelle-Vague ou le cinéma militant des créations collégiales du duo Godard-Gorin. L'attrait pour le mouvement négatif de la dialectique hégélienne est significatif d'un cinéma de la contestation, malgré l'essoufflement au XX^e siècle de l'Histoire et du Cinéma, deux inventions de la modernité.

Cette passion du négatif entraîne une convocation à l'écran des morts de l'histoire pour dénoncer toute politique de disparition dans une réflexion constante sur la relation entre image et dissipation du réel et des corps. Le cinéma, dans une continuité historique et ontologique avec la photographie qui l'a précédé dans les arts mécaniques et reproductibles de la vue, noue un lien étroit avec l'idée de consommation et de destruction, propre au principe

¹⁵⁴⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, t.5, *Passés cités par JLG*, *op. cit.*

¹⁵⁴⁸ Cf. Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*

d'inscription de l'image indexée et analogique, mais aussi à la coupure qu'effectue la numérisation de l'image avec son référent. C'est sur ce principe même d'une ontologie funèbre de l'image reproductible que Godard assoie la puissance de l'image et la *fonction-cinéma*. Les *paradoxes d'une révélation épiphanique de l'image* dans sa relation duelle avec d'autres images reposent sur le principe de *contrariété*, au cœur du processus de production du sens tel que le pense et le cartographie Greimas, dont nous avons relu les leçons à l'aune d'une politique révolutionnée du champ-contrechamp proposée par Godard. Les *ambivalences du procès virtualisant de l'image* qui *informe* le néant dans un double mouvement, entre fulgurance éclairante et dissolution aveuglante, placent le spectateur devant l'indétermination de la surface médiatique des images, propice cependant au déploiement d'une pensée libérée de tout assentiment aux éclats d'un imaginaire artefactuel. Les *réévaluations de la communication audiovisuelle* mettent en demeure les industries de la communication de s'émanciper des techniques de pouvoir et de contrôle qui se logent dans le pouvoir descriptif et prescriptif de l'image médiatique. Il s'agit d'inventer les conditions d'une communication-révélation de l'*invu* et de l'*inouï* d'un réel emporté par la dissolution du temps, dans une ère du simulacre et du faux-semblant véhiculés par les médias non-artistiques. Les *représentations aporétiques des disparus de l'Histoire* rappellent combien la construction syntagmatique du cinéma procède de « différences » successives et d'une constante disparition dans l'exercice du montage comme le souligne Jean-Louis Déotte¹⁵⁴⁹ dans une réévaluation déridienne du cinéma comme art de la disparition. Ce sont également les liaisons/déliaisons des corps, des lieux et des voix, caractéristiques du cinéma le plus récent de Godard, qui symbolisent la rencontre nécessaire entre figurations audiovisuelles et conscience critique.

La puissance du négatif est aussi celle du *conflit* qui se manifeste *sur* et *sous* la communication selon différents plans : mise en question de la communication médiatique entre les spectateurs et l'événement présenté et commenté ; interrogation sur la médiation linguistique dans la relations entre les êtres et dans l'expression d'une vie intérieure, affrontement iconique des représentations directe et indirecte des guerres et des exactions, expérimentation d'une communication conflictuelle au sein même du montage. Le cinéma de Godard interroge ainsi la communication des événements en dynamitant le risque de la tautologie médiatique qui redouble le monde sans instaurer une distance entre l'information et son commentaire et qui paralyse ainsi l'exercice d'une pensée critique qui repose sur le mouvement, l'écart et la dissonance. Cette prise de position correspond à une méthode de montage, procédant de l'art critique de la métaphore, trope qui fait se rencontrer les

¹⁵⁴⁹ Cf. Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus », *op. cit.*

hétérogènes et procède au glissement de signifiés. De même, la relation entre l'*icône* et le *verbe*, propriété du cinéma parlant et condition du développement des formats audiovisuels, ouvre une hésitation dans la filmographie de Godard. La recherche d'un regard pur et transparent, non aliéné au *logos* qui contraint le réel sous le régime d'un pouvoir discursif qui oblitère nos perceptions, bascule dans une conquête de l'harmonie du texte et de l'image. Cette dernière procède de la recherche d'une Parole relevant du préverbal et prend la forme d'un art de la défiguration dans la figuration qui rejoint le *figural* théorisé par Gilles Deleuze dans l'analyse du travail pictural de Francis Bacon¹⁵⁵⁰ et développé par Jean-François Lyotard. C'est dans la *perte* du sensible, qui résiste à l'ordre du langage, que l'espace figural se réapproprie les forces significatives infra-verbales¹⁵⁵¹. Entre éloge et condamnation de l'image, Godard présente tout à la fois l'*icône* comme la relation originelle de l'homme au réel et comme pièce à conviction d'un réquisitoire contre la puissance du *visuel* dans le monde contemporain qui en dissipe les phénomènes naturels ou historiques. Par conséquent, la conversion du cinéma de Godard au tournage et au montage numériques et à l'emploi de la 3-D procède d'une volonté de réformer la création pour produire des phénomènes d'incongruités et de décalages propres au régime de l'art et à sa transgression. Cet usage contestataire de la 3-D permet d'anticiper les effets de l'audiovisuel et les détourner pour les placer au service d'une éthique de l'image et du *dissensus* qui opère dans toute *vision* réfléchie. Rappelons que Godard fait le choix d'un tournage en 3-D artisanal, reposant sur un découplage de la prise de vue, proche du fonctionnement de l'appareil sensoriel de la vision humaine, et invite ainsi le spectateur à une réception douloureuse mais analytique et réfléchie d'une image qui restaure une interrogation sur nos modalités de perception du monde.

Le cinéma de Godard débouche ainsi sur un vacillement des identités, une inquiétude du regard spectral et une remise en cause permanente de nos perceptions. Le cinéma comme *medium en devenir* offre à la vue et l'oreille des voix trouées et des visions incomplètes. Cet *épuisement* de toute image, verbale ou non verbale, la difficulté à être qui s'incarne dans les personnages et leur parole, permettent d'élaborer une condamnation de l'Europe. Espace esthétique de la modernité, le continent européen est entré en déréliction pour avoir renoncé à l'exigence de la pensée et au retour critique sur une politique d'exactions dont il a été coupable ou complice.

¹⁵⁵⁰ Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*

¹⁵⁵¹ Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.* et Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, *op. cit.*

Godard, et après ? – Après avoir étudié avec minutie les mutations du régime cinématographique dans la pensée et la pratique filmique de Godard, notre exégèse s'achève avec un questionnement ouvert, un nouveau chantier à concevoir, où la relation entre le *réel* et le cinéma, ce dernier ayant été défini comme une frontière critique des pratiques audiovisuelles actuelles, engage des reconfigurations esthétiques, avec et *après* Godard. L'aboutissement de notre réflexion autour, sur et sous Sarajevo pose également la question de la figuration critique des politiques de disparition et interroge ainsi les formes de résistance esthétiques à la dissipation du réel sur la scène politique, médiatique et artistique, perspectives de recherche auxquelles a conduit notre analyse de l'œuvre de Godard et sur lesquelles nous nous attarderons dans les dernières pages de cette conclusion.

La nouvelle stabilité de la création numérique produit *a priori* une représentation calculée et construite du *réel*, qui tranche avec l'instabilité et l'indétermination de l'image cinématographique dont Godard révèle les potentialités. Ayant rompu avec le réalisme esthétique du plan long, l'œuvre du cinéaste ouvre aux puissances de l'événement plastique dont les dérèglements font jaillir un art de l'*immaîtrisé* comme condition d'un regard critique. Par-delà une analyse de l'image comme lieu de constructions culturelles à déchiffrer, par-delà également l'image comprise comme indice immédiat d'une présence, les *Visual studies* que nous évoquions en introduction et les Sciences de la communication se doivent de rendre compte des possibilités de dérèglements du pouvoir qui s'instaurent dans les images issues des nouvelles technologies. Nous n'invitions pas à renoncer aux jeux sémiotiques qui s'établissent dans l'image, mais à prendre la mesure d'une vitalité des images, de leur présence paradoxale, dans une ère numérique dont les productions iconiques, nécessairement ambivalentes, peuvent se retourner contre le spectateur qui est désigné par les images. Les images actuelles ont rompu avec l'idéal d'une continuité indicielle entre la représentation et son référent : le cas des images de synthèse ou encore des images produites de manière conjecturales, véhiculées par Internet, produisent des effets qui échappent aux discours et dont le spectateur doit se ressaisir. Le *contemporain*, pour suivre la définition d'Agamben¹⁵⁵², repose ainsi sur une non-coïncidence, une inactualité permanente, dont l'artiste peut rendre compte, s'il met son art au service de la contestation dans et hors du régime de l'art.

Le constat ambivalent de la disparition et de la présence imaginale intrinsèques aux productions visuelles permet d'interroger à nouveaux frais la relation entre esthétique et politique dans des formes artistiques qui s'emparent des techniques actuelles pour en

¹⁵⁵² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par M. Rovere, Paris, Payot-Rivages, 2008, p. 11.

démontrer non seulement leur pouvoir d’oppression, mais également leurs puissances d’émancipation quand le *montage* offre une visibilité à l’*invu* et contraint le regard spectatorial à aiguïser sa perception critique du réel. S’il est un aspect que l’on peut retenir des leçons tirées du montage godardien, il réside dans l’hésitation de l’image visuelle et sonore, tout à la fois arme de destruction et outil de révélation de cette même destruction, avec, au cœur du double mouvement de dissipation/résurrection de l’image par le montage, le *réel*. Nous notons, cependant, une certaine retenue de Godard dans la transgression de la forme cinématographique. Ce phénomène engage à poursuivre une enquête sur le *cinéma* au-delà de ses frontières génériques, certes bousculées par le cinéaste, mais jamais totalement renversées. Les différentes formes de retrait de Godard – nous pensons à l’exposition inachevée au Centre Pompidou ou aux gestes de désistement du cinéaste avec son public –, l’hermétisme de ses propositions esthétiques et l’ambivalence d’un discours qui joue constamment du glissement de signifiants pour laisser en suspens une signification définitive, nous invitent à interroger Godard par-delà lui-même et à interroger la mutation numérique par-delà la seule question de la technique¹⁵⁵³, comme un lieu de forces contraires.

L’analyse du montage cinématographique de Godard, reposant sur le principe de l’hétérogénéité et de la *contrariété*, convoque cet autre versant des études visuelles qui repose sur une pensée de l’irréductibilité de l’image à toute interprétation exhaustive. Ce que nous nommons avec Godard *cinéma* peut s’étendre à d’autres modalités de production des images-en-mouvement. Le cinéma connaît son *devoir-être* ou son idéal dans ce que le cinéaste nomme *montage*. Le montage est une opération de disjonction dans la relation qui s’instaure entre les signes. Il permet de contribuer à la résistance d’une pensée critique et *dissensuelle*, dans le cadre de l’expansion des régimes visuels contemporains. Le montage godardien nous a permis de mettre en évidence l’*indétermination essentielle* de l’image, qui ménage un espace intermédiaire et intermédial, où le signe iconique, entre présence et absence, peut actualiser ces potentialités, sous la forme d’hypothèses visuelles, de significations suspendues – conditions d’un regard qui puisse librement se défaire de toute direction imposée. Ainsi, il nous semble nécessaire de poursuivre une interrogation sur les processus de révélation de l’image, l’absence éventuelle qui la constitue, ses excès de signification, comme sa puissance de disparition, lorsqu’elle se dérobe à tout système de représentation et de rationalisation. Cela suppose une étude du *montage* comme puissance de suspension jusque dans les opérations synthétiques de la création numérique qui conservent un pouvoir d’articulation/désarticulation du lien de continuité avec le réel et mettent en jeu une tension entre l’invisible qui s’en élève et le *visuel*.

¹⁵⁵³ Cf. Patrice Maniglier, « L’art numérique n’a pas eu lieu », *op. cit.*

L'invisible est ce qui se loge sous un visible dont le mouvement d'extension relève d'une « esthétisation généralisée¹⁵⁵⁴ » pour reprendre la formule d'Alain Mons. Par les surimpressions, les collisions et les hybridations du montage, Godard interroge l'invisibilité qui s'établit sous l'extension écranique du régime contemporain de l'image. Nous avons souligné la présence dans *Adieu au langage* de nombreux écrans ou miroirs qui introduisent un vacillement des identités dans les scènes d'appartement où l'écran de télévision est allumé. La saturation des reflets captés par le système stéréoscopique d'enregistrement en 3-D dans un espace où les couples se dénudent et se rhabillent s'opposent à la transparence des plans en pleine nature dans laquelle circule librement le chien Roxy, indifférent aux regards qui se dirigent sur lui. Comment peut-on alors rejouer ce qui se logeait dans le mystère de l'Incarnation ou son envers, la puissance de croyance qui émane de la disparition d'un corps, alors même que les regards sont débordés par les surimpressions médiatiques de re-présentification du monde ? Comment reconquérir cet invisible perdu derrière l'exaspération des visibilités médiatiques actuelles ? Cette reformulation de notre problématique rejoint les interrogations posées par la phénoménologie, la réflexion sur les différents seuils de l'imaginaire, les enjeux d'une anthropologie du visible initiée par des historiens de l'art, comme Georges Didi-Huberman, une réflexion conjointe sur les espaces de réception esthétique et politique des régimes de l'art, avec et après Rancière, ou encore une des interrogations épistémiques des Sciences de la communication sur les manifestations visuelles contemporaines. L'« anthropologie figurale de la communication¹⁵⁵⁵ » analyse, avec le lexique de la faille, de la blessure et de la réparation, la surface d'un réel qui se dérobe à la représentation et dont les cicatrices effacent leur présence pour former une zone d'incertitude et de lutte contre la puissance actuelle de l'illimité¹⁵⁵⁶. La puissance disjonctive de la création, dans la collision des débris qu'elle met en scène, relève d'un certain sublime : ce *montage du montage* rejoint l'idée de l'imposture fondamentale de la *mimèsis* et d'une nécessaire critique des pouvoirs de l'image de la circulation médiatique. Il s'agit de poser les conditions d'une implication politique de la production imaginaire.

Le cinéaste allemand d'origine tchèque, Harun Farocki, disparu en 2014, dont l'intérêt pour le cinéma de Godard s'est matérialisé, entre autres, dans un dialogue avec Kaja

¹⁵⁵⁴ Alain Mons, *La Traversée du visible. Images et lieux contemporains*, Paris, la Passion, 2002, p. 11.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵⁶ Alain Mons analyse ainsi les « les déchirures ou les "blessures" » à la surface des systèmes de représentation actuels (*Ibid.*, p. 20, l'auteur souligne). Norbert Hillaire envisage la notion de « réparation » comme « un art des déplacements – qui conserverait la trace et la mémoire des blessures que l'objet réparé aurait subies, comme en témoigne l'art japonais du Kintsugi » dans le cadre d'une complexification contemporaine de « notre présence au monde, aux autres et aux objets » qui prend la forme de « l'illimité » (Norbert Hillaire, *L'art de la Réparation*, Paris, Scala, à paraître).

Silverman sur les films du cinéaste des années 1980¹⁵⁵⁷, propose une réflexion sur le *montage* qui pousse à leur extrémité les expériences godardiennes et nous permet dans cette conclusion d'ouvrir une ligne d'horizon sur les enjeux d'une recherche à mener sur *les mutations de l'image, le pouvoir critique qui en découle et les formes artistiques qui en déplacent les effets de pouvoir*. Farocki est l'auteur d'une œuvre dont les travaux prennent la mesure d'une mutation ontologique de l'image dans l'ère numérique. Il relance l'interrogation de Godard sur un *montage en devenir* et interpelle les spectateurs sur les pouvoirs en jeu dans la production d'images. Godard avec l'usage contestataire de la 3-D propose un cinéma de révolution du regard spectatorial tout en maintenant un lien entre mediums d'hier et techniques actuelles. Il invite le spectateur à une attention soutenue aux différentes manifestations de l'image et du son, dont la spatialisation et la temporalité sont modifiées. L'œuvre de Farocki, dont la constante a été la démonstration des rapports de destruction inscrits dans la production iconique et les techniques de vision, propose dans un texte intitulé « Le point de vue de la guerre¹⁵⁵⁸ » une réflexion sur l'écart ontologique entre l'enregistrement et la reproduction de l'image, jusqu'à la disparition de son lieu d'archivage par effacement de la temporalité dans laquelle se produisent les images et sur laquelle se fonde leur relation au *réel*¹⁵⁵⁹. Avec comme point d'appui pour sa réflexion les images médiatisées de la première Guerre du Golfe en 1991, Farocki porte son attention sur les images *opératoires* de l'industrie de l'armement, présentées comme exemplaires d'un pouvoir de destruction dans et par l'image, à commencer par la déshumanisation propre aux images enregistrées depuis un point de vue a-humain, occupé par aucune personne réelle, sinon un pouvoir automatique de calcul, de désignation, d'effacement et de destruction. Les processus militaires mènent à son comble la *logique* de disparition de l'image politique pour produire des icônes aveugles et aveuglantes. Farocki s'attarde ainsi sur les images opératoires produites par le HIL, *Hardware in the Loop*, dont le fonctionnement opérationnel repose sur une sélection du réel, sous la forme d'un désaveu permanent de l'objet enregistré, dans une dématérialisation de la *disparition* au cœur des images numériques produites par l'industrie militaire¹⁵⁶⁰. Témoins de la dissolution du réel, productions visuelles non-

¹⁵⁵⁷ Kaja Silverman et Harun Farocki, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998.

¹⁵⁵⁸ Harun Farocki, « Le point de vue de la guerre », Texte prononcé le 15 octobre 2003 pour célébrer l'ouverture du semestre d'hiver, à la Hochschule für Gestaltung (Karlsruhe), à l'invitation de Peter Sloterdijk, trad. par P. Rusch, *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 455-459.

¹⁵⁵⁹ Cf. l'analyse de la disparition du lieu d'archive par Catherine Perret (« Politique de l'archive et rhétorique de l'image : Harun Farocki », *Critique*, n° 749-760, 2010/8, p. 694-706).

¹⁵⁶⁰ « La tête chercheuse passe ces images [*les images du paysage survolé par le HIL*] en revue et les soumet à un traitement informatique, matérialisé par des lignes vertes et rouges. Les traits verts représentent quelque chose comme un soupçon initial. Le programme a découvert dans l'image une forme qui pourrait faire partie d'une figure qu'elle a mémorisée. L'appareil trace alors un trait dans l'image et recherche les amas de pixels

dialectiques, vides de toute mouvement, dont la fonction est de désigner tout en en déniait ce qui est enregistré, les images qui ont rompu avec toute inscription humaine symbolisent la complexité d'une relation au monde que les nouvelles technologies engagent dans une forme de politique de disparition, alors même que la guerre continue de s'exercer sur de nombreux territoires. Cet état des lieux du pouvoir de l'image et de la logistique guerrière du monde contemporain repose sur un double aveuglement dont les spectateurs appareillés du XXI^e siècle se doivent d'être conscients pour renverser un dispositif de fait oppressant en appareil de libération d'autres images et d'autres paroles mises en commun. Il s'agit donc de renverser la puissance oppressive du destin numérique des images, comme lieu de calcul, en pouvoir émancipateur d'une technique réversible.

Dans notre thèse, nous avons proposé une analyse assez longue de la séquence de l'*Autoportrait de décembre* consacrée à la conception du très court métrage *Je vous salue Sarajevo* donnant à voir le cinéaste devant sa table de travail en pleine conception du commentaire en voix off du montage de deux images. Cette séquence présente une opération de *montage* selon différents degrés. Le cinéaste fait dialoguer les enjeux révolutionnaires de la rime poétique développés par Louis Aragon, l'épreuve de l'imminence de la mort dans le roman *La Joie* de Georges Bernanos, la dénonciation qui motive la photographie de guerre de Ron Haviv – dont le découpage par le cinéaste engage la question de l'authenticité du document et de l'éthique du regard du photojournaliste – et enfin le fragment d'une œuvre télévisuelle de Samuel Beckett – dont l'identification a été un véritable défi dans le cadre de notre recherche de référencement des *emplois* godardiens. L'œuvre télévisuelle de Beckett convoque une poésie de *l'épuisé*¹⁵⁶¹ qui apporte une dimension esthétique à la dénonciation des crimes contre l'humanité dans la guerre des Balkans par le cinéaste Godard. C'est l'un des enjeux que nous avons soulignés dans la redéfinition à Sarajevo de la technique du champ-contrechamp, profession de foi esthétique et politique du cinéaste, placée au centre de *Notre Musique*. Godard plaide devant les étudiants de l'Académie de Sarajevo et devant les spectateurs de son film pour une pratique de la discontinuité et de la contrariété du *montage* ou du *cinéma* comme opérateur de toute pensée dans une dénonciation plus large des exils et exactions de l'histoire humaine. Cette séquence autorise la rencontre entre une pensée des relations entre guerre et techniques cinématographiques développée par Paul

qui lui permettraient de prolonger le trait. Si le soupçon se vérifie, si la machine identifie les contours d'un carrefour, la figure se trouve confirmée en rouge, comme un lecteur peu subtil soulignerait dans une livre une pensée qui lui paraît pertinente » (*ibid.*, p. 448-449).

¹⁵⁶¹ Nous reprenons le titre du texte de Deleuze sur la création télévisuelle du dramaturge irlandais (Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, *op. cit.*)

Virilio¹⁵⁶², une poétique de l'ambivalence fondamentale de l'apparition/disparition de l'image développée par Maurice Blanchot dans « Les deux versions de l'imaginaire¹⁵⁶³ », la construction d'une relation réparatrice et imaginative à Autrui, telle que la développe la pensée humaniste de Levinas, et le pessimisme des intellectuels invités sur les différents tournages de Godard qui font état d'un déclin des démocraties dont la logique d'exclusion repose sur l'envers d'un idéal de partage et de mise en commun.

C'est sur cette interrogation actuelle des possibilités du *montage*, comme opérateur de disjonction du regard et d'une pensée critique et politique, que le cinéma de Godard ouvre des perspectives de recherche que nous souhaitons retenir pour nos travaux à venir : le pouvoir de dissipation/révélation du réel au cœur de l'image, le remède dans le mal de l'image sonore ou visuelle comme arme critique ambivalente, et les possibilités d'une esthétique radicale et conflictuelle à la hauteur des nouveaux enjeux politiques et sociétaux. Cela suppose de prendre en compte la numérisation généralisée actuelle. Comme le soulignent Maryse Carmes et Jean-Max Noyer en introduction au numéro des *Cahiers du numérique* consacré à *L'irrésistible montée de l'algorithmique* : « Nous avons à penser ce que nous expérimentons de manière plus ou moins profonde et consciente chaque jour davantage, à savoir la production de la vie, des modes d'existence, des économies politiques et des économies désirantes sous les conditions de production de la matière numérique et de la matière algorithmique¹⁵⁶⁴. » Le *montage* est également une méthode qui permet d'ouvrir des interstices analogiques au sein du « plissement numérique du monde¹⁵⁶⁵. » L'enjeu réside dans les possibilités de révolution logées dans une forme que l'on appelle *cinéma* ou *montage*, posée comme horizon d'émancipation de la perception, de la relation de l'être au monde, du *moi* et de l'*autre*, qui doit se convertir aux défis du calcul et de l'automatisation généralisés. Si le milieu numérique accentue le pouvoir de vacillement des images, il autorise aussi une conquête de l'aléatoire, par le détournement des techniques numériques actuelles, dans une forme de *reverse engineering*¹⁵⁶⁶ élargi, dont l'ambition est politique.

¹⁵⁶² Paul Virilio, *Guerre et cinéma*, t. 1, *Logistique de la perception*, op. cit.

¹⁵⁶³ Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », op. cit.

¹⁵⁶⁴ Maryse Carmes, et Jean-Max Noyer, « L'irrésistible montée de l'algorithmique. Méthodes et concepts en SHS », *Les Cahiers du numérique*, vol. 10, 2014/4, p. 63-102, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2014-4-page-63.htm>, *consulté le 20 avril 2018.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶⁶ Le « reverse engineering » consiste à analyser et comprendre un code inconnu (dont on n'a pas le source). Cette science peut être utilisée pour ajouter des fonctionnalités à un programme, pour comprendre le fonctionnement d'un logiciel insuffisamment documenté, pour comprendre la technologie employée par un concurrent ou, dans le cas qui nous intéresse, pour supprimer les protections des logiciels.

L'originalité et la force de la proposition de cette thèse résident, nous semble-t-il, dans les croisements opérés entre plusieurs lectures et théories de l'image cinématographique, comme autant de contextualisations de ses potentialités, avec une ouverture sur la notion de radicalité¹⁵⁶⁷ dans le cadre du régime médiatique actuel des opérations artistiques et dans le contexte d'une révolution anthropologique, économique, esthétique et politique de la numérisation généralisée des signes. Notre réflexion pluridisciplinaire aboutit ainsi à l'exigence de produire en retour des images, qu'elles prennent appui sur un régime sonore ou iconique, pour pénétrer l'espace social et politique qui en est consubstantiel et poser ainsi les conditions d'un regard désaliéné, libre et critique sur les événements médiatisés du monde contemporain et leur conversion/circulation numérique.

¹⁵⁶⁷ Comme le précise Marie-José Mondzain, dans une redéfinition de cette notion, « la radicalité [...] fait appel au courage des ruptures constructives et à l'imagination la plus créatrice » (Marie-José Mondzain, *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2017, p. 14).

CORPUS

Un nombre important de textes de Jean-Luc Godard a été rassemblé dans les deux volumes édités par Alain Bergala :

BERGALA Alain (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

BERGALA Alain (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998).

Le cas échéant, nous en signalons la pagination avec les abréviations respectives *JLG 1* et *JLG 2*.

1. ŒUVRES DE JEAN-LUC GODARD

Dans cette première partie de notre corpus, ne sont rassemblés que les films, les écrits et les montages textes/images de Jean-Luc Godard cités dans cette thèse et sur lesquels s'appuie notre argumentaire.

1.1 FILMS

**Longs métrages. Courts métrages. Épisodes de film collectif. Émissions pour la télévision. Scénarios filmés. Lettres filmées.
(35 mm. Vidéo. HD. 3D)**

- [1955] *Opération béton*, de Jean-Luc Godard, Suisse, 20', 35 mm, n/b.
- [1956] *Une femme coquette*, de Jean-Luc Godard, France, 10', 16 mm, n/b.
- [1960] *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, France, 90', 35mm, n/b.
- [1960] *Le Petit soldat*, de Jean-Luc Godard, France, 88', 35 mm, n/b.
- [1961] *Charlotte et son Jules*, de Jean-Luc Godard, France, 20', 35 m, n/b.
- [1961] *Une femme est une femme*, de Jean-Luc Godard, France, 84', 85 mm, couleur.
- [1962] *Vivre sa vie. Film en douze tableaux*, de Jean-Luc Godard, France, 85', 35 mm, n/b.
- [1963] *Les Carabiniers*, de Jean-Luc Godard, France, 80', 35 mm, n/b.
- [1963] *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard, France/Italie, 105', 35 mm, couleur.
- [1964] *Bande à part*, de Jean-Luc Godard, France, 95', 35 mm, n/b.
- [1964] *Une femme mariée. Suite de fragments d'un film tourné en 1964 (ex-La femme mariée)*, de Jean-Luc Godard, France, 98', 35 mm, n/b.
- [1965] *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution*, de Jean-Luc Godard, France, 98', 35 mm, n/b.
- [1965] *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, France, 110', 35 mm, couleur.
- [1966] *Masculin féminin. Quinze faits précis*, de Jean-Luc Godard, France, 110', 35 mm, n/b.
- [1966] *Made in USA*, de Jean-Luc Godard, France, 90', 35 mm, n/b.
- [1966] *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, France, 90', 35 mm, couleur.
- [1967] *Caméra-Œil*, de Jean-Luc Godard, [Épisode du film *Loin du Vietnam*], France, 15', 16 mm, couleur.
- [1967] *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard, France, 95', 35 mm, couleur.

- [1967] *Week-End*, de Jean-Luc Godard, France, 95', 35mm, couleur.
- [1968] *Le Gai Savoir*, de Jean-Luc Godard, France, 95', 35 mm, couleur.
- [1970] *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin), 1970, 16 mm, couleur, inachevé. Rushes utilisés dans *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville.
- [1970] *Vladimir et Rosa*, du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin), France/RFA/Etats-Unis, 96', 16 mm, couleur, [TV, Munich, Tele-Pool].
- [1972] *Tout va bien*, de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, France, 95', 35 mm, couleur.
- [1974] *Ici et ailleurs*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France, 53', 16 mm, couleur.
- [1974] *Soft and Hard. Soft Talk On a Hard Subject Between two Friends*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, Grande-Bretagne/France, 52', vidéo, couleur
- [1975] *Numéro deux*, de Jean-Luc Godard, France, 88', 35 mm et vidéo, couleur.
- [1976] *Comment ça va*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France, 78', 16 mm et vidéo, couleur.
- [1976] *Six fois deux (Sur et sous la communication)*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France, 610', vidéo, couleur [TV, FR3].
- 1a. Y'a personne (57'45)
 - 1b. Louison (41'45)
 - 2a. Leçons de choses (52')
 - 2b. Jean-Luc (48')
 - 3a. Photos et cie (45')
 - 2b. Marcel (55')
 - 4a. Pas d'histoire (56'38)
 - 4b. Nanas (42'42)
 - 5a. Nous trois (52'13)
 - 5b. René(e)s (52'55)
 - 6a. Avant et après (54'32)
 - 6b. Jacqueline et Ludovic (49'55)
- [épisode coupé : Claude-Jean Philippe (17')]
- [1979] *France tour détour deux enfants*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France, 12x 25', vidéo, couleur, [TV, FR3].
- 1. Obscur / Chimie
 - 2. Lumière / Physique
 - 3. Connu / Géométrie / Géographie
 - 4. Inconnu / Technique
 - 5. Impression / Dictée
 - 6. Expression / Français
 - 7. Violence / Grammaire
 - 8. Désordre / Calcul

9. Pouvoir / Musique
10. Roman / Économie
11. Réalité / Logique
12. Rêve / Morale

- [1979] *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*, France, 21', vidéo, couleur.
- [1979] *Sauve qui peut (la vie)*, de Jean-Luc Godard, France, 87', 35 mm, couleur.
- [1982] *Changer d'image. Lettre à ma bien-aimée*, de Jean-Luc Godard, [Épisode de la série « Le Changement à plus d'un titre »], France, 9'50, vidéo, couleur [TV, INA/Sonimage].
- [1982] *Passion, le travail et l'amour. Introduction à un scénario ou Troisième état du scénario du film Passion*, 30', vidéo, couleur.
- [1982] *Passion*, de Jean-Luc Godard, France, 87', 35 mm, couleur.
- [1982] *Scénario du film Passion*, France, 53', vidéo, couleur.
- [1983] *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie*, 1983, France, 20', vidéo, couleur.
- [1985] *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma révélées par la recherche des acteurs dans un film de télévision publique d'après un vieux roman de J. H. Case*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France, 91', vidéo et 35 mm, couleur, [TV, A2].
- [1985] *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, France, Suisse, Royaume-Uni, 107', 35 mm, couleur.
- [1985] *Détective*, de Jean-Luc Godard, France, 95', 35 mm, couleur.
- [1985] *Soft and Hard. Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, Grande-Bretagne/France, 52', vidéo, couleur.
- [1988] *Puissance de la parole*, de Jean-Luc Godard, France, 25', vidéo, couleur.
- [1988] *Le dernier mot*, Épisode du film *Les Français vus par...*, France, 12', vidéo, couleur [TV, A2].
- [1990] *Nouvelle vague*, de Jean-Luc Godard, France, 89', 35 mm, couleur.
- [1991] *Allemagne 90 neuf zéro. Solitudes, un état et des variations*, de Jean-Luc Godard, France, 62', 35 mm, couleur.
- [1991] *Pour Thomas Wainggai*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, Épisode du film *Écrire contre l'oubli*, France, 3', 35 mm, couleur, 1991.
- [1993] *Hélas pour moi*, de Jean-Luc Godard, France, 84', 35 mm, couleur.
- [1993] *Les enfants jouent à la Russie*, Italie / Russie / France, 59', vidéo, couleur.
- [1993] *Je vous salue Sarajevo*, de Jean-Luc Godard, France, 2', vidéo, couleur.
- [1995] *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, de Jean-Luc Godard, France, 56', 35 mm, couleur.
- [1995] *Deux fois cinquante ans de cinéma*, Grande-Bretagne, 49', vidéo, couleur.

- [1996] *For Ever Mozart*, de Jean-Luc Godard, France, 80', 35 mm, couleur.
- [1998] *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, France, 264', betacam SP, couleur.
- 1a. Toutes les histoires
 - 1b. Une histoire seule
 - 2a. Seul le cinéma
 - 2b. Fatale beauté
 - 3a. La Monnaie de l'absolu
 - 3b. Une vague nouvelle
 - 4a. Le contrôle de l'univers
 - 4b. Les Signes parmi nous
- [1998] *The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, États-Unis, 47', vidéo, couleur.
- [2000] *De l'origine du XXI^e siècle*, de Jean-Luc Godard, France/Suisse, 15', vidéo, couleur
- [2001] *Éloge de l'amour*, de Jean-Luc Godard, France, 94', 35 mm et vidéo numérique, n/b et couleur.
- [2002] *Dans le noir du temps*, de Jean-Luc Godard, [Épisode du film collectif *Ten Minutes Older. The Cello*], Grande-Bretagne/France, 10', vidéo, couleur.
- [2002] *Liberté et patrie*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, France/Suisse, 22', vidéo, couleur.
- [2004] *Notre musique*, de Jean-Luc Godard, France, 80', 35 mm, couleur, 2004.
- [2004] *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, France, 84', vidéo transférée sur 35 mm, couleur.
- [2004] *Prière pour refusniks*, de Jean-Luc Godard, France, 7', vidéo, couleur.
- [2004] *Prière (2) pour refusniks*, de Jean-Luc Godard, France, 3'30, vidéo, couleur.
- [2006] *Reportage amateur (maquette expo)*, de Jean-Luc Godard, France, 47', vidéo, couleur.
- [2006] *Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films*, de Jean-Luc Godard, France, 55', vidéo, n/b et couleur.
- [2006] *Ecce homo*, de Jean-Luc Godard, 2006, France, 2', vidéo, couleur.
- [2006] *Une bonne à tout faire (nouvelle version)*, de Jean-Luc Godard, France, 8'20, vidéo, couleur.
- [2008] *Une catastrophe*, Bande-annonce pour le Festival de la Viennale, de Jean-Luc Godard, 2008, France, 1', vidéo, couleur et n/b.
- [2010] Bande-annonce de *Film Socialisme*, diffusée en ligne le 15 avril 2010, 1', HD, couleur.
- [2010] *Film Socialisme*, de Jean-Luc Godard, France, 122', 35 mm, couleur.
- [2010] *Hommage à Eric Rohmer (Tribute to Éric Rohmer)*, de Jean-Luc Godard, France/Suisse, 3', vidéo, couleur.

- [2013] *Les Trois désastres*, de Jean-Luc Godard, [Épisode du film collectif *3x3D*], France, 17', HD, couleur.
- [2014] *Adieu au langage*, de Jean-Luc Godard, France, 70', HD, 3-D, couleur.
- [2014] *Khan Khande – Sélection Naturelle, film*, Lettre filmée adressée à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, de Jean-Luc Godard, 2014, Suisse, 8'46'', vidéo, couleur., partagé sur le site de la revue *Rapporto Confidenziale*, [En ligne], <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=31509>
- [2014] *Le pont des soupirs*, de Jean-Luc Godard, [Épisode du film collectif *Les Ponts de Sarajevo*], France, 8', vidéo, couleur.
- [2016] *Prix suisse – remerciements – mort ou vif*, « Message de salutations de Jean-Luc Godard », à l'occasion de l'attribution du prix d'honneur par le Prix du cinéma suisse le 13 mars 2016, de Jean-Luc Godard, Suisse, 4'44, vidéo, couleur et n/b.

1.2 ÉCRITS

Ouvrages. Phrases. Articles. Scénarios.

- [1952] Jean-Luc Godard, « Défense et illustration du découpage classique », *Cahiers du cinéma*, n° 15, septembre 1952 [JLG 1, p. 80-84].
- [1956] Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956 [JLG 1, p. 92-94].
- [1958] Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958 [JLG 1, p.128-132].
- [1959] Jean-Luc Godard, « India », *Cahiers du cinéma*, n°96, juin 1959 [JLG 1, p. 199].
- [1959] Jean-Luc Godard, « L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. Jean Rouch. Moi, un Noir », *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959, [JLG 1, p. 180-183].
- [1963] Jean-Luc Godard, « Le Mépris », *Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963, [JLG 1, p. 248-249].
- [1963] Jean-Luc Godard, « Scénario du Mépris. Ouverture », *Les Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963 [JLG 1, p. 241-248].
- [1964] Jean-Luc Godard, « Impressions anciennes, Jean-Daniel Pollet. Méditerranée », *Cahiers du cinéma*, n° 159, octobre 1964 [JLG 1, p. 253-254].
- [1965] Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers, Mon film, un apologue », *L'Avant-scène Cinéma*, n° 46, 1er mars 1965 [JLG 1, p. 237 -238].
- [1965] Jean-Luc Godard, « Réponse à un "questionnaire aux cinéastes français" », *Cahiers du cinéma*, n° 161-162, janvier 1965 [JLG 1, p. 254-257].

- [1966] Jean-Luc Godard, « Grâce à Henri Langlois », Texte prononcé à la Cinémathèque française à l'occasion de la rétrospective Louis Lumière en janvier 1966, *Le Nouvel Observateur* n° 61, le 12 janvier 1966 [JLG 1, p. 281-283].
- [1966] Jean-Luc Godard, « Trois mille heures de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, [JLG 1, p. 291-295].
- [1970] Jean-Luc Godard, « Manifeste », *El Fatah*, 1970, dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 138-140.
- [1970] Jean-Luc Godard, *Kinopraxis*, n° 0, édité et traduit par David C. Degener (alias Jack Flash), Los Angeles.
- [1975] Jean-Luc Godard, « Penser la maison en termes d'usine », *Libération*, n° 2, le 15 septembre 1975 [JLG 1, p. 380-382].
- [1980] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.
- [1984] Jean-Luc Godard, « Vu par le bœuf et l'âne », *Le Nouvel Observateur*, 6 janvier 1984, p. 16, [JLG 1, p. 588-589].
- [1990] Jean-Luc Godard et Romain Goupil, « Allemagne. Premier voyage 18 novembre 1990 », dans Romain Goupil, *Entretiens avec Bernard Lefort*, Paris, Punctum, 2005, p. 169-177.
- [1990] Jean-Luc Godard, « Allemagne. Idées avant le premier voyage », dans Romain Goupil, *Entretiens avec Bernard Lefor*, Paris, Punctum, 2005, p. 166-169.
- [1991] Jean-Luc Godard, « La paroisse morte », *Trafic*, n° 1, hiver 1991 [JLG 2, p. 254].
- [1991] Jean-Luc Godard, « Rapport d'inactivité. Les mésaventures du Centre de recherche sur les métiers de l'image et du son », *Le Monde*, le 8 octobre 1991 [JLG 2, p. 249-251].
- [1995] Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », Discours de J.-L. Godard pour l'attribution qui lui a été faite du prix Adorno à Francfort-sur-le-Main, le 17 septembre 1995, *Trafic*, n°18, printemps 1996 [JLG 2 p. 401-405].
- [1995] Jean-Luc Godard, « Lettre à une amie allemande », Lettre datée du 15 février 1995 [JLG 2, p. 345-346].
- [1996] Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, Paris, P.O.L.
- [1996] Jean-Luc Godard, *For Ever Mozart*, Paris, P.O.L.
- [1996] Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, Paris, P.O.L.
- [1998] Jean-Luc Godard, *2 X 50 ans de cinéma français*, Paris, P.O.L. [1998] Jean-Luc Godard, *Les enfants jouent à la Russie*, Paris, P.O.L.
- [1998] Jean-Luc Godard, *Éloge de l'amour. Phrases (sorties d'un film)*, Paris, P.O.L.
- [2006] Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Four Short Films, De l'origine du XXIe siècle, The Old Place, Liberté et Patrie, Je vous salue, Sarajevo*, Livre comprenant

l'ensemble des « phrases » de ces quatre courts métrages, accompagné d'1 DVD, Munich, ECM Records, 2006.

- [2014] Jean-Luc Godard, Résumé manuscrit d'*Adieu au langage*, partagé sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers, [En ligne], http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/jpg/godard_manuscrit.jpg.
- [2015] Jean-Luc Godard, « Scénario de *Film Socialisme* », rédigé le 31 juillet 2015, double pagination manuscrite (le nombre 21 en noir / le nombre 26 en rouge), *Débordements*, revue de cinéma (critique / recherche / traduction), [En ligne], <http://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard>.
- [s. d.] Jean-Luc Godard, « *Allemagne année 90 neufzéro*. Note d'intention », dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 339-340.
- [s. d.] Jean-Luc Godard, « JLG/JLG autoportrait de décembre. Scénario 1 » [*JLG 2*, p. 286].
- [s. d.] Jean-Luc Godard, « JLG/JLG autoportrait de décembre. Scénario 2 » [*JLG 2*, p. 287-288].
- [s. d.] Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers. Scénario », dans Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60 d'À bout de souffle à Week-end*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 128-131.
- [s.d.] Jean-Luc Godard, « *Pierrot le fou*. Scénario », dans Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60 d'À bout de souffle à Week-end*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 260-265.

1.3 MONTAGES TEXTES/IMAGES

Ouvrages ou articles avec illustrations. Scénarios. Affiche. Projets de film. Exposition.

- [1960] Projet d'affiche du *Petit Soldat*, *La Cinématographie française*, 2 avril 1960.
- [1965] Jean-Luc Godard et Macha Méril, *Journal d'une femme mariée*, Paris, Denoël, 1965.
- [1973] Jean-Luc Godard, *Moi Je*, Document de présentation du projet de film « Moi Je » daté de janvier 1973, dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 195-245.
- [1979] Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial conçu et réalisé par Godard, n° 300, mai 1979.
- [1983] « Genèse d'une caméra », Illustration texte/image composée par Jean-Luc Godard, dans Dialogue entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala, en présence de

- Jean-Bernard Menoudet d'Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, n° 348-349, juin-juillet 1983 [p. 523].
- [1987] Jean-Luc Godard, « Colles et ciseaux », *Cahiers du cinéma* n° 402, décembre 1987, p. 14-19.
- [1998] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 volumes, Paris, Gallimard-Gaumont.
- [2004] Jean-Luc Godard et Gérard Lefort « Regarder voir, Godard », *Libération*, 12 mai 2004.
- [2004] Jean-Luc Godard, « Formats », *Cahiers du cinéma*, n° 591, juin 2004, p. 78.
- [2006] « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu », Exposition, Galerie sud, Centre Pompidou, Paris, 11 mai 2006 - 14 août 2006.
- [2010] Jean-Luc Godard, *Film Socialisme, Dialogues avec visage auteurs*, Paris, P.O.L.
- [s. d.] Jean-Luc Godard, « *Passion*. Introduction à un scénario », [*JLG I*, p. 486-p. 497].
- [s. d.] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* [scénario, 1^e version de l'épisode 1b « Une histoire seule (1989) »], Collection des Scénarios, Cinémathèque française, Paris.

2. DIALOGUES AVEC JEAN-LUC GODARD

Cette seconde partie du corpus m'a pas de prétention à l'exhaustivité. N'y sont rassemblés que les entretiens avec Jean-Luc Godard cités dans cette thèse et sur lesquels s'appuie notre argumentaire.

2.1 ENTRETIENS PUBLIÉS

Presse. Revues. Ouvrages.

- [1962] « *Les Cahiers* rencontrent Godard après ses quatre premiers films », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier, *Spécial « Nouvelle Vague », Cahiers du cinéma*, n° 138, décembre 1962 (*JLG I*, p. 215-236).
- [1964] « Avec *La Femme Mariée*, Jean-Luc Godard a voulu faire un "film d'entomologiste" », Entretien avec Jean-Luc Godard par Claude Fléouter, *Le Monde*, n° 6099, le 25 août 1964.
- [1965] « Les cravates rouges. Conversation avec Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Bensimon, Christian Rasselet et Pierre Théberge, à New-York, septembre 1964, propos recueillis au magnétophone, *Objectif 65*, n° 33, août-sept. 1965, p. 3-15.
- [1966] Jean-Luc Godard, « La vie moderne », Entretien avec Jean-Luc Godard par Sylvain Regard *Le Nouvel Observateur*, n° 100, 12-18 octobre 1966.
- [1967] « Conférence de presse de Godard. *La Chinoise* », Conférence de presse au Festival de Venise, *Jeune cinéma*, n° 25, octobre 1967, p. 16-19.
- [1967] « Lutter sur deux fronts », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma*, n° 194, octobre 1967 [*JLG I*, p. 303-327].
- [1973] « Voyons-nous où nous en sommes », Entretien avec Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin par Ken Mate, Russe Campbell, Louis Alvarez et Maureen Turim, *Velvet Light Trap. A Critical Journal of Film & Television*, n° 9, été 73, p. 30-36.
- [1975] Jean-Luc Godard, « *Numéro deux*, un film différent », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jeanne Malie, propos recueillis au magnétophone, *Témoignage chrétien*, le 25 juillet 1975, [*JLG I*, p. 379-380].
- [1976] « À Sarajevo, le "juif du cinéma" cultive l'optimisme », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Mandelbaum et Thomas Sotinel, *Le Monde*, 13 mai 2004.
- [1983] « Genèse d'une caméra. Premier épisode », Dialogue entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala, en présence de Jean-Bernard Menoud et d'Alain Bergala, *Cahiers*

- du cinéma*, n° 348-349, juin-juillet 1983, monté et commenté par Alain Bergala, [JLG 1, p. 519-539].
- [1983] « Genèse d'une caméra, deuxième épisode », Entretien croisé entre Jean-Pierre Beauviala, Renato Berta, Vincent Blanchet, Jean-Luc Godard, Serge Toubiana et Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983, monté et commenté par Alain Bergala [JLG 1, p. 539-557].
- [1985] Retranscription d'un extrait de *Godard/Sollers. L'Entretien*, de Jean-Paul Fargier, nov. 1984, *Art Press*, n° 8, janvier 1985, p. 4-9.
Partagé sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers, [En ligne], http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=284
- [1985] « Dans Marie il y a aimer », Propos de Jean-Luc Godard recueillis par Antoine Dulaure et Claire Parnet, *L'Aure Journal*, n° 2, janvier 1985 [JLG 1, p. 597-608]
- [1985] « L'art à partir de la vie », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala, réalisé à Rolle le 12 mars 1985 (JLG 1, p. 9-24).
- [1988] « L'art de (dé)montrer », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, janvier 1988, n°408 [JLG 2, p. 128-139].
- [1988] « Godard fait des histoires », Extrait de l'entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Daney, montages-images de Jean-Luc Godard, *Libération*, le 26 décembre 1988 (JLG 2, p. 161-173).
- [1989] Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », Extrait de la conférence de presse de Jean-Luc Godard à la Fémis le 26 avril 1989, transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault [JLG 2, p. 242-248].
- [1990] Jean-Luc Godard, « Tout ce qui est divisé m'a toujours touché... Conférence de presse du Festival de Cannes 1990 », Extraits de la conférence de presse, *Cahiers du cinéma*, n° 433, juin 1990 [JLG 2, p.200-203].
- [1990] Jean-Luc Godard, « Ne raconte pas d'histoires... », Conférence de presse de Jean-Luc Godard au Festival de Cannes, 1990 [JLG 2, p. 224-225].
- [1990] « La télévision fabrique de l'oubli », Entretien avec Jean-Luc Godard par Léon Mercadet et Christian Perrot, *Actuel* n° 136, octobre 1990, [JLG 2, p. 237-241].
- [1991] « Préface – Entretien avec Jean-Luc Godard par Freddy Buache (conservateur du Musée du cinéma de Lausanne) », dans Huguette Marquand Ferreux (dir.), *Musée du cinéma. Henri Langlois*, Maeght éditeur/Cinémathèque française, 1991, vol. 1, p. 4-6.
- [1992] « Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Jaubert, *Peinture et cinéma*, MAE communication, 1992, p. 188-193.
- [1992] « Un langage d'avant Babel », Conversation entre Jean-Luc Godard et Arthur Pelechian, *Le Monde*, le 2 avril 1992.
- [1995] « Le cinéma n'a pas su remplir son rôle », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Pierre Lavoignat et Christophe d'Yvoire, *Studio*, n° 156, mars 1995 [JLG 2, p. 335-343].

- [1995] « Le bon plaisir de Jean-Luc Godard », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean Daive, producteur à France Culture, le 20 mai 1995, [*JLG 2*, p. 305-322].
- [1995] « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien entre Jean-Luc Godard et André S. Labarthe, réalisé le 15 décembre 1994 à Strasbourg et mis en forme par Aurélien Bory et Yvan Schreck, *Limelight*, n° 34, janvier 1995 [*JLG 2*, p. 294-299].
- [1996] « La vie moderne », Entretien avec Jean-Luc Godard par Sylvain Regard, *Le Nouvel Observateur*, n°100, 12-18 octobre 1966.
- [1996] « Parler du manque », Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala et Serge Toubiana, réalisé en octobre 1996 [*JLG 2*, p. 360-379].
- [1996] Jean-Luc Godard, « Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie », Entretien avec Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, n° 81, 27 novembre 1996 [*JLG 2*, p. 380-390].
- [1997] « Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray », Extrait d'un entretien filmé entre Jean-Luc Godard et Régis Debray diffusé sur Arte le 14 octobre 1995 et sur France 2 le 13 septembre 1997, [*JLG 2*, p. 423-431].
- [1997] « Une boucle bouclée », Entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, à Paris les 24 et 25 octobre et à Rolle le 4 décembre 1997 [*JLG 2*, p. 9-41].
- [1997] Jean-Luc Godard, « Godard/Amar. Cannes 97 », Extraits de l'entretien avec Jean-Luc Godard par Paul Amar dans l'émission réalisée par Bernard Faroux, diffusée sur Paris Première depuis le Festival de Cannes, le 16 mai 1997 [*JLG 2*, p. 408-422].
- [1998] « La légende du siècle », Entretien avec Jean-Luc Godard par Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant, *Les Inrockuptibles*, n° 170, le 21 octobre 1998.
- [1998] « Des traces du cinéma », Entretien avec Jean-Luc Godard par Michel Ciment et Stéphane Goudet, réalisé à Paris le 18 novembre 1998 *Positif*, n° 456, février 1999, p. 48-57.
- [2000] Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.
- [2001] « Une longue histoire », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jacques Rancière et Charles Tesson, réalisé à Paris le 4 avril 2001, « décrypté » par Sarah Sékaly, *Cahiers du cinéma*, mai 2001, n° 55, p. 28-36.
- [2004] « Juste une conversation », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma*, mai 2004, n° 590, p. 20-22.
- [2004] « Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an », Entretien avec Jean-Luc Godard par Robert Maggiori, *Libération*, le 15 mai 2004, [En ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2004/05/15/quand-j-ai-commence-a-faire-des-films-j-avais-zero-an_479637
- [2004] « Autour de la littérature », Dialogue enregistré entre Jean-Luc Godard et Stéphane Zagdanski le 4 novembre 2004, disponible sur le site *paroledesjours.com* de Stéphane Zagdanski, <http://parolesdesjours.free.fr/gozag.htm>.

- [2006] « Jean-Luc Godard – Elias Sanbar », Débat public entre Jean-Luc Godard et Elias Sanbar sur la scène nationale le Volcan au Havre, retranscrit par Christophe Kantcheff, 11 février 2006, [En ligne],], <http://www.france-palestine.org/Jean-Luc-Godard-Elias-Sanbar>.
- [2010] « Jean-Luc Godard à Daniel Cohn-Bendit : "qu'est-ce qui t'intéresse dans mon film ?" », Entretien entre Jean-Luc Godard et Daniel Cohn-Bendit, Propos recueillis par Vincent Rémy, *Télérama*, n°3148, 15 mai 2010, [En ligne], <https://www.telerama.fr/cinema/jean-luc-godard-a-daniel-cohn-bendit-qu-est-ce-qui-t-interesse-dans-mon-film,55846.php>
- [2010] « Un entretien avec Jean-Luc Godard », Entretien audiovisuel avec Jean-Luc Godard par Edwy Plenel, Ludovic Laman et Sylvain Bourmeau, réalisé le 27 avril 2010 à Rolle, publié en 10 volets du 9 au 17 mai 2010 sur le site d'information *Médiapart*, <http://www.mediapart.fr/dossier/culture-idees/jean-luc-godard-en-liberte>.
- [2010] Jean-Luc Godard, « Ich werde nicht gern mit Picasso verglichen – er malte zu viele Teller » [« Je n'aime la comparaison avec Picasso – il a peint trop d'assiettes »], Entretien avec Jean-Luc Godard de Christian Jungen, *Neue Zürcher Zeitung*, 7 novembre 2010.
- [2011] *Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco*, Propos recueillis le 12 février 2011, dans Juan Branco, *Réponses à Hadopi. Suivi d'un entretien avec Jean-Luc Godard*, Nantes, Capricci, 2011, p. 76-92.
- [2013] « Tournage (*Adieu au langage*) », par Olivier Seguret, *Libération*, 26 juin 2013.
- [2014] « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Jean-Luc Godard par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2004, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/2004/05/05/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-cest-notre-musique-cest-notre-adn-cest-nous-1184924/>,
- [2015] « L'entretien hirsute. "Les gens n'ont pas le courage d'imaginer leur vie" », Entretien avec Jean-Luc Godard par Thierry Lounas, *So Film*, n° 30, mai 2015, p. 48-60.

2.2 ENTRETIENS AUDIOVISUELS

Cinéma. Vidéo. Télévision. Radio.

- [1967] *Le Dinosaur et le Bébé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*, de André S. Labarthe 1967, France, 61', Collection « Cinéma de notre temps », [TV, ORTF, 15 mars 1967].
- [1967] *Civilisation. L'homme et les images*, de Éric Rohmer, Produit par George Gaudu, France, 34', (TV, ORTF). Avec René Clair, Jean-Luc Godard et Jean Rouch.

- [1981] *Point de rencontre (Meeting point) avec Jean-Luc Godard*, de Manu Bonmariage, Épisode de la série « Un homme, une ville », 1981, Belgique, 56' (TV, RTBF). Le réalisateur détourne une commande sur la ville de Genève et rencontre Godard qui monte *Passion*.
- [1982] *Chambre 666 [Room 666]*, de Wim Wenders, France / RFA, 55', vidéo, couleur, (TV, A2). Au cours du Festival de Cannes, seuls dans une chambre d'hôtel face à une caméra vidéo, quinze cinéastes indépendants, parmi lesquels Monte Hellman, Antonioni, Fassbinder, Godard, Romain Goupil, Mike de Leon, Yilmaz Güney (enregistré sur magnétophone car il est alors en prison)..., s'expriment sur l'avenir du cinéma.
- [1984] *Godard/Sollers. L'entretien*, de Jean-Paul Fargier, novembre 1984, France, 74', couleur.
- [1987] « Jean-Luc Godard », numéro monographique de l'émission *Cinéma Cinémas*, produite par Anne Andreu, Michel Boujut et Claude Ventura, 71', 20 décembre 1987, [TV, A2].
- [1988] *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard*, de Jean-Luc Godard, France, 129', vidéo, couleur.
- [1989] Jean-Luc Godard « À voix nue », 10 entretiens avec Jean-Luc Godard par Noël Simsolo, diffusés dans l'émission « À voix nue » du 20/11/89 au 1/12/89 [Radio, France Culture], disponible sur le site [franceculture.fr](https://www.franceculture.fr/cinema/jean-luc-godard-il-faut-confondre-ce-qui-ne-peut-pas-etre-confondu-juste-pour-pouvoir), [En ligne], <https://www.franceculture.fr/cinema/jean-luc-godard-il-faut-confondre-ce-qui-ne-peut-pas-etre-confondu-juste-pour-pouvoir>.
- [1996] « Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith [Jean-Luc Godard interviewé par Gavin Smith] », *Film comment*, mars-avril 1996, p. 31-41, [En ligne], <https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/>.
- [1996] Jean-Luc Godard au *Cercle de Minuit*, Émission présentée par Laure Adler du 26 octobre 1996, 80', n/b et couleur [TV, A2]. À l'occasion de la sortie du film *For Ever Mozart*, Godard débat avec ses propres invités : Philippe Sollers, Jean-François Lyotard, Alain Finkielkraut et Jean-Claude Biette. Cette émission contient deux montages inédits de Godard : [*Espoir/Microcosmos*] / [*Le Monde comme il ne va pas*], France, 3' et 1', vidéo, couleur, 1996.
- [2001] *L'amour aveugle / Jean-Luc Godard : Ma mère n'a vu que des films muets ! [Blinde Liebe / Jean-Luc Godard : Meine Mutter hat nur Stummfilme gesehen !]*, de Alexandre Kluge, Épisode de l'émission 10 vor 11, 24', 2001, [Alexandre Kluge interroge Jean-Luc Godard à propos de son dernier film *Éloge de l'amour*].
- [2007] *Ensemble et séparés. Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard*, de Alain Fleischer, France, 427', vidéo, couleur. Avec André S. Labarthe, Dominique Païni, Jean-Claude Conesa, Jean Douchet, Nicole Brenez, Jean Narboni et Jean-Michel Frodon.
- [2007] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, d'Alain Fleischer, France, 125', vidéo, couleur. Avec Danièle Huillet, Christophe Kantcheff, André S. Labarthe, Jean Narboni, Dominique Païni et Jean-Marie Straub.

- [2010] Entretien avec Jean-Luc Godard de Christian Jungen, *Neue Zürcher Zeitung*, 7 novembre 2010 « Godard dit tout », Entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin et Alain Rémond, *Télérama*, 3 /6 volets, 19 juillet 1978.
- [2010] Entretien donné à la Télévision Suisse Romande (TSR), 60', le 20 novembre 2010. Extrait de 3' mis en ligne le 3 décembre 2010 et montage de 20' diffusé le 7 décembre 2010, https://www.youtube.com/watch?v=OWGofFcM_dA).
- [2014] *Conversation with Jean-Luc Godard. Filmmaker extraordinaire*, de Cécile Mella, 44', [Entretien avec Jean-Luc Godard par Cécile Mella à Paris, en mars 2014]. Partagé sur le site *canon-europe.com*, [En ligne], http://cpn.canon-europe.com/content/Jean-Luc_Godard.do

3. SUR JEAN-LUC GODARD

Hors bibliographie.

Il ne s'agit ici que des seuls textes sur Godard ayant fait l'objet d'une analyse de discours dans cette thèse, ainsi que de trois rétrospectives mentionnées.

3.1 RÉCEPTION CRITIQUE DE DEUX OU TROIS FILMS

Notes manuscrites. Presse. Revues.

- [1955] « Jean-Luc Godard. *Opération béton* », *Film suisse*, 7 juillet 1955. Texte non signé.
- [1957] Françoise Giroud, « La nouvelle vague arrive ! », *L'Express*, 3 octobre 1957.
- [1962] Robert Benayoun, « Godard », *Positif*, n° 46, juin 1962, p. 27.
- [1965] « Pour ou contre "Pierrot le Fou" de Jean-Luc Godard », *Le Monde*, 1965, , dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris et dans Dossier d'archives « Documentation sur Jean-Luc Godard », 1959-1983, Fonds François Truffaut, La Cinémathèque française, Paris.
- [1965] Georges Sadoul, Notes manuscrites sur *Alphaville* (1965) et *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.
- [1965] Gérard Gozlan et Bobette Liszek, *Godard ne passera pas*, *Miroir du cinéma*, numéro spécial, n° 12-13, 1965, dans Dossier d'archives, « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris, et dans
- [1965] Jean Delmas, « Godard et ses fans », *Jeune cinéma*, n° 7, mai 1965, p. 7-9, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.
- [1965] Louis Aragon, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les Lettres françaises*, n° 1096, 9 septembre 1965, p.1 et 8.
- [1967] Yves Kovacs, Notes manuscrites sur le film *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/3), 1960-1969, Fonds Yves Kovacs, La Cinémathèque française, Paris.
- [1970] Michel Ciment, « Cannes 1970. À propos de *Vent d'Est* », *Positif*, n° 119, septembre 1970, p. 33.
- [1972] « "Tout va bien" : un grand film "décevant" », *Le Monde*, 27 avril 1972, dans Dossier d'archives « Godard, Jean-Luc » (2/2), 1952-1980, Fonds Georges Sadoul, La Cinémathèque française, Paris.

- [2014] Franck Nouchi, « Godard, tout un festival », *Le Monde*, le 15 mai 2014.
- [2014] « "Adieu au langage" : l'impitoyable purge de Jean-Luc Godard », *Metronews*, le 21 mai 2014.
- [2014] Jacques Morice, « "Adieu au langage". Jean-Luc Godard. La poétique technologique de Godard fonctionne encore », *Télérama*, le 21 mai 2014.
- [2014] Serge Kaganski, « *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *Les Inrockuptibles*, le 21 mai 2014.
- [2014] Tomas Baurez, « "Adieu au langage" » de Jean-Luc Godard. Aussi génial qu'épuisant », *L'Express*, le 21 mai 2014.
- [2014] Isabelle Regnier, « "Adieu au langage". Godard n'est pas venu dire qu'il s'en va », *Le Monde*, le 22 mai 2014.
- [2014] Jacques Drillon, « Jean-Luc Godard. L'amour en 3D », *Le Nouvel Observateur*, le 22 mai 2014.
- [2014] Éric Neuhoff, « Godard vieux cabot », *Le Figaro*, le 22 mai 2014.
- [2014] Gérard Lefort et Olivier Séguret, « Godard. Chapitre », *Libération*, le 22 mai 2014.
- [2014] David Fontaine, « *Adieu au langage* (salut au silence ?) », *Le Canard enchaîné*, le 28 mai 2014.
- [2014] Eric Libiot, « Jean-Luc Godard à bout de souffle », *L'Express*, le 28 mai 2014.
- [2014] Christophe Kantcheff, « "Adieu au langage", de Jean-Luc Godard. Un film qui a du chien », *Politis*, le 29 mai 2014.
- [2014] Grégory Valens, « Adieu au langage », *Positif*, n° 641-642, juillet-août 2014, p. 121.

3.2 DEUX LETTRES ET UNE PLAIDOIRIE

- [1993] Thierry Jousse, « Lettre à Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 471, septembre 1993, p. 30-33.
- [2009] Jean-Paul Curnier, Lettre manuscrite à Jean-Luc Godard, datée du 29 novembre 2009, dans Jean-Luc Godard, *Film Socialisme, Dialogues avec visage auteurs*, Paris, P.O.L, p. 99-107.
- [2010] Daniel Cohn-Bendit, « Godard, mon ami », *Le Monde*, le 26 décembre 2010.

3.3 RÉTROSPECTIVES DES FILMS « INVISIBLES » OU MILITANTS

- [1992] « Godard : Son + Image », 1974-1977 », Rétrospective des films et des vidéos de Godard depuis 1974, Museum of Modern Art, New York, 30 octobre – 30 novembre 1992.
- [1998] « Essais de Jean-Luc Godard », Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 25 novembre 1997-4 janvier 1998.
- [2003] « Rétrospective Jean-Luc Godard. Années politiques / Années oubliées : 1967-1979 », Association *La vie est à nous*, Nantes, 4 - 16 février 2003.

4. REMPLOIS DE JEAN-LUC GODARD

On sait que Godard est coutumier du remploi de discours, de reproductions de peintures, d'archives, de documents, de citations visuelles ou sonores dans tout son cinéma. La partie qui suit de ce corpus établit la liste des différents emplois ou fragments référencés dans cette thèse.

4.1. LISTE DES TEXTES CITÉS PAR JEAN-LUC GODARD

Textes sacrés. Romans. Essais. Poésie. Théâtre. Articles. Entretiens.

AUTEURS	TITRES	DATES
	Références des éditions citées dans la thèse	de première publication ou de composition
Anonyme	<i>L'Ecclésiaste</i>	
Anonyme	<i>Livre des prophètes</i>	
Anonyme	<i>Formules magiques de Mersebourg</i> Manuscrit (Cod. 136 f. 85a), Bibliothèque de la Cathédrale de Mersebourg, Mersebourg.	
Anonyme	<i>Évangile selon saint Matthieu</i>	
Anonyme	<i>Actes des Apôtres</i>	
Anonyme	<i>Première épître aux Corinthiens</i>	
ALTHUSSER Louis	« Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (notes sur un théâtre matérialiste) » Esprit, décembre 1962, dans <i>Pour Marx</i> , Paris, La Découverte, 1996, p. 129-152.	1962
ANOUILH Jean	<i>Antigone</i> dans Théâtre t. 1, Paris, Gallimard, 2007, p. 627-674.	1944

ARAGON Louis	« La rime en 1940 » Poètes casqués 40, avril 1940, dans <i>Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur</i> , Paris, Gallimard, 1948, p. 61-71.	1940
ARENDT Hannah	<i>Condition de l'homme moderne</i> trad. par G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983.	1958
ATLAN Henri	<i>Entre le cristal et la fumée</i> Paris, Seuil, 1979.	1979
AZAÑA Manuel	<i>Cervantes y la invención del « Quijote » y otros ensayos</i> Bilbao-Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1934.	1934
BADIOU Alain	<i>Circonstances t. 6. Le réveil de l'histoire.</i> Fécamp, Lignes, 2011.	2011
BALZAC Honoré (de)	<i>Illusions perdues</i>	1837-1843
BALZAC Honoré (de)	<i>Splendeur et misères des courtisanes</i>	1838-1847
BALZAC Honoré (de)	<i>La Cousine Bette</i>	1846-1847
BALZAC Honoré (de)	<i>Le Cousin Pons</i>	1847
BAUDELAIRE Charles	« Correspondances » dans <i>Les Fleurs du mal</i> , repris dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 1., Paris, Gallimard, 1975, p. 11-12.	1857
BAUDELAIRE Charles	« Le Voyage » dans <i>Les Fleurs du mal</i> , repris dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 1., Paris, Gallimard, 1975, p. 129-134.	1857
BAUDELAIRE Charles	« Le Gouffre » Poèmes apportés par la troisième édition des <i>Fleurs du mal</i> , dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 142-143.	1868
BEAUVOIR Simone (de)	<i>L'Invitée</i> Paris, Gallimard, 1943, p. 247-248	1943
BECKETT Samuel	<i>L'image</i> Paris, Minuit, 1988.	1988
BEETHOVEN Ludwig (van)	<i>Carnets</i> dans <i>Carnets intimes. Suivis du Testament d'Heiligenstadt et des commentaires du Professeur A. Leitzmann</i> , trad. par M. V. Kubié, Paris, Buchet/Chastel, 2005, p. 17-76.	1946

BENJAMIN Walter	<i>Expérience et pauvreté</i> dans <i>Œuvres</i> , t. 2. trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 1933, p. 364-372.	1933
BERGOUNIOUX Pierre	Entretien réalisé par Catherine Argand dans <i>L'Express</i> , 1er nov. 2002.	2002
BERNANOS Georges	<i>La Joie</i> dans <i>Œuvres romanesques complètes</i> , t. 1, Paris, Gallimard, 2015, p. 599-834.	1929
BERNANOS Georges	<i>Journal d'un curé de campagne</i> dans <i>Œuvres romanesques complètes</i> , t. 2, suivies de <i>Dialogues des carmélites</i> , Paris, Gallimard, 2015, p. 187-444.	1936
BERNANOS Georges	<i>Les Enfants humiliés. Journal 1939-1940</i> dans <i>Essais et écrits de combat</i> , t. 1, Paris, Gallimard, 1971, p. 773-905.	1949
BERNHARD Thomas	<i>Maîtres anciens</i> trad. par G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988.	1985
BIRNBAUM Antonia	« "Faire avec peu". Les Moyens pauvres de la technique » dans <i>Lignes</i> , n° 11, 2003/2, p. 117-138.	2003
BLANCHOT Maurice	<i>Au moment voulu</i> Paris, Gallimard, 1951.	1951
BLANCHOT Maurice	« Les deux versions de l'imaginaire » dans <i>L'Espace littéraire</i> , Paris, Gallimard, 1955, p. 341-356.	1955
BLANCHOT Maurice	<i>L'Amitié</i> Paris, Gallimard, 1971.	1971
BLANCHOT Maurice	« Notre compagne Clandestine » dans <i>Textes pour Emmanuel Lévinas</i> , repris dans <i>La Condition critique. Articles. 1945-1998</i> , Paris, Gallimard, 2010, p. 357-367.	1980
BRAUDEL Fernand	<i>La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II</i> Paris, Armand Colin, 1949.	1949
BRECHT Bertolt	<i>L'Exception et la Règle</i>	1929-1930
BUSCH Wilhelm	<i>Max et Moritz. Une histoire de gamins en sept tours</i> [<i>Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen</i>]	1865

CAMUS Albert	<i>Le Mythe de Sisyphe</i> dans <i>Œuvres complètes</i> , t.1, 1931-1944, Paris, Gallimard, 2006 p. 217-315.	1942
CARROLL Lewis	<i>Les Aventures d'Alice au pays des merveilles</i> dans <i>Œuvres</i> , trad. par P. Blanchard, F. Deleuze, J. Gattégno, H. Parisot, A. Révérend et J.-P. Richard, Paris, Gallimard, 1990, p. 93-187.	1865
CASTELLION Sébastien	<i>Contre le libelle de Calvin, après la mort de Michel Servet [Contra libellum Cavini]</i> Genève, Zoé, 1998.	1812
CÉLINE Louis-Ferdinand	« L'église. Lettre à Élie Faure (Badgastein), 22 ou 23 juillet 1935 » dans <i>Lettres</i> , Paris, Gallimard, 2009, p. 461.	1935
CERVANTÈS Miguel (de)	<i>Don Quichotte de la Manche t. 1. L'Ingénieux Hidalgo Don quichotte de la Manche</i> trad. par J. Carnavaggio, Paris, Gallimard, 2015.	1605
CHANDLER Raymond	<i>Le Grand Sommeil</i> trad. par B. Vian, Paris, Gallimard, 1948.	1939
CHANDLER Raymond	« Letter to Janie Hamilton » dans <i>The Raymond Chandler Papers. Selected Letters and Nonfiction</i> , 1909-1959, New York, Grove Press, 2000, p. 176-178.	21 déc. 1951
COMTE-SPONVILLE André	« Entre politique et morale, notre devoir et notre intérêt » <i>L'Événement du Jeudi</i> , 22 au 28 juin 1996, p.76-79.	1996
CONRAD Joseph	<i>Au cœur des ténèbres</i> trad. par J. Deubergue dans <i>Au cœur des ténèbres et autres écrits</i> , Paris, Gallimard 2017, p. 627-734.	1899
CONRAD Joseph	<i>Lord Jim</i>	1899
DANTE ALIGHIERI	<i>(Divine) Comédie</i> , t.2. <i>Chants XVII-XXXIV</i> trad. par Henri Longnon, Paris, À la Cité des livres, 1931.	1 ^{ère} éd. 1472
DARWICH Mahmoud	« La Quasida de Beyrouth » dans <i>La Terre nous est étroite</i> , trad. par É. Sanbar, Paris, Gallimard, 2000, p. 178-197.	1984
DARWICH Mahmoud	« La vérité a deux visages et la neige est noire » dans <i>Onze astres sur l'épilogue andalou</i> , dans <i>Anthologie (1992-2005)</i> , Édition bilingue, trad. par E. Sanbar, 2009, p. 36-39.	1992

DARWICH Mahmoud	<i>Discours de l'homme rouge</i> dans <i>Anthologie (1992-2005)</i> , éd. Bilingue, trad. par É. Sanbar, choisis et présentés par Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-91.	1992
DARWICH Mahmoud	« Je ne reviens pas, je viens ». Entretien avec la poétesse israélienne Helit Yeshurun <i>Hadarim</i> (Tel-Aviv), n° 12, printemps 1996, <i>Revue d'études palestiniennes</i> (Paris), n° 9, automne 1996, trad. par S. Bitton, repris dans <i>La Palestine comme métaphore</i> , trad. de par É. Sanbar et S. Bitton, Arles, Actes Sud, 1997, p. 107-167.	1996
DERRIDA Jacques	<i>L'animal que donc je suis</i> Paris, Galilée, 2006.	2006
DIDEROT Denis	<i>Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient</i> Paris, Gallimard, 1951.	1789
DIRKS Rudolph	<i>Pim Pam Poum [The Katzenjammers Kids]</i> Bande-dessinée créée le 12 décembre 1897 et publiée dans <i>The American Humorist</i> , supplément du <i>New York Journal</i> .	1897
DOLTO Françoise et SÉVERIN Gérard	<i>L'Évangile au risque de la psychanalyse t.1</i> Paris, Seuil, 1977.	1977
DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch	<i>Les Démons</i> trad. par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995.	1872
DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch	<i>Les Frères Karamazov</i> trad. de H. Mongault, Paris, Gallimard, 1973.	1880
DURAS Marguerite	<i>La vie matérielle</i> Paris, P.O.L., 1987.	1987
FAULKNER William	<i>Lumière d'août</i> trad. par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1935.	1932
FAURE Élie	<i>Histoire de l'art t.1. L'art moderne</i> Paris, Denoël, 1987.	1909
FLAUBERT Gustave	<i>L'Éducation sentimentale</i>	1869
FOUCAULT Michel	<i>L'Ordre du discours</i> Paris, Gallimard, 1971.	1970
FREUD Sigmund	<i>L'interprétation du rêve</i> trad. par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.	1899

FREUD Sigmund	<i>Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)</i> dans <i>Cinq psychanalyses</i> , trad. par M. Bonaparte et R. M. Lœwenstein, Paris, PUF, 1954, p. 1-91.	1905
GIRAUDOUX Jean	<i>Siegfried et le Limousin</i> Paris, Grasset, 1959.	1922
GOETHE Johann Wolfgang (von)	<i>Faust</i> trad. par Gérard de Nerval, dans <i>Théâtre complet</i> , Paris, Gallimard, 1988.	1829
GOYTISOLO Juan	<i>Cahier de Sarajevo</i> trad. par F. Maspero, Strasbourg, La Nuée bleue, 1993.	1993
GOYTISOLO Juan	« Un monde sans rêveurs ni poètes ? » dans <i>La forêt de l'écriture</i> , trad. par A. Ben Salem, Paris, Fayard, 1997.	1995
HAMMETT Dashiell	<i>L'Introuvable</i>	1934
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich	<i>Einleitung in die Geschichte der Philosophie</i> dans <i>Sämtliche Werke</i> , t. 15 a, Leipzig, Meiner, 1940.	1837
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich	<i>Leçons sur l'Histoire de la philosophie. Introduction</i> trad. par J. Gibelin, Paris, Gallimard, 1954.	1837
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich	<i>Principes de la philosophie du droit</i> trad. par J.-F. Kervégan, Paris, PUF, 2003.	1820
HEIDEGGER Martin	« Pourquoi des poètes ? » dans <i>Chemins qui ne mènent nulle part</i> , trad. par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 323-385.	1946
HEMINGWAY Ernest Miller	<i>Across the River, and into the Trees</i> New York, Scribner, 1950	1950
HÉRACLITE D'ÉPHÈSE	<i>Fragments (citations et témoignages)</i> trad. par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.	1 ^{ère} éd. 1903
HOFMANNSTHAL Hugo (von)	« Le poète et la vie » trad. d'A. Kohn, Publié en 1897 dans la revue <i>Feuillets pour l'art</i> de Stefan George, repris dans <i>Lettre de Lord Chandos et autres textes</i> , Paris, Gallimard, 1992, p. 31-34.	1897
HOFMANNSTHAL Hugo (von)	<i>L'homme difficile</i> trad. par J.-Y. Masson, Lagrasse, Verdier, 1992.	1921
HÖLDERLIN Friedrich	« Vocation du poète » <i>Poèmes (Gedichte)</i> , trad. par G. Bianquis, Paris, Aubier, 1943.	1801

HUGO Victor	« Pour la Serbie » Écrit le 29 août 1876, publié dans <i>Le Rappel</i> , le 30, repris dans <i>Actes et Paroles</i> , t. 4, <i>Depuis l'exil 1876-1885</i> , Politique, Paris, Robert Laffont, p. 949-951.	1876
JOUFFROY Jean-Pierre	<i>La mesure de Nicolas de Staël</i> Lausanne, Ides & Calendes, 2000.	2000
KOJÈVE Alexandre	<i>Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Études</i> Paris, Gallimard, 1947.	1947
LA ROCHEFOUCAULD François (de)	<i>Réflexions ou Sentences et Maximes morales</i> suivi de <i>Réflexions diverses et des Maximes de Madame de Sablé</i> , Paris, Gallimard, 1976.	1665
LEOPARDI Giacomo	<i>L'histoire du genre humain</i> dans <i>Petites Œuvres morales</i> , Paris, Allia, 1992.	1827
LEROI-GOURHAN André	<i>Le geste et la Parole</i> t. 2. <i>La Mémoire et les Rythmes</i> Paris, Albin Michel, 1977.	1977
LEVI Primo	<i>Si c'est un homme</i> trad. par M. Schroffeneger, Paris, Julliard, 1987.	1958
LÉVINAS Emmanuel	« Philosophie, justice et amour » Entretien avec Emmanuel Lévinas par R. Formet et A. Gómez réalisé les 3 et 8 octobre 1982, dans <i>Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre</i> , Paris, Grasset, 1991, p. 113-131.	1982
LEZAMA LIMA José	« Las siete alegorías » dans <i>Muerte de Narciso. Antología poética</i> , Madrid, Alianza, 1988, p. 142-145.	févr. 1973
MAGNANE Georges	<i>Les beaux corps de vingt ans</i> Paris, Gallimard, 1946.	1946
MALLARMÉ Stéphane	« Brise Marine » dans <i>Poésies</i> , Paris, Gallimard, 1992, p. 22.	1865
MALRAUX André	<i>L'Espoir</i> Paris, Gallimard, 1937.	1937
MALRAUX André	<i>Esquisse d'une psychologie du cinéma</i> <i>Textes pour servir aux histoire(s) du cinéma. Texte d'André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », annoté de la main de Jean-Luc Godard</i> , Marseille, impr. 2006.	1946

MALRAUX André	<i>Le Miroir des Limbes t. 2. La Corde et la souris</i> Paris, Gallimard, 1976.	1976
MANN Thomas	<i>La Montagne magique</i> dans <i>Romans et nouvelles</i> , t. 2, trad. par F. Berteaux, M. Betz, L. Servicen, C. Sigwalt et D. Van Moppès, Paris, Le livre de poche, 1995.	1924
MARX Karl	<i>Contribution à la critique de La Philosophie du droit de Hegel</i> trad. par J. Molitor Paris, Allia, 1998.	1843
MARX Karl	<i>Manuscrits de 1844</i> Paris, Garnier-Flammarion, 1996	1932
MERLEAU-PONTY Maurice	<i>Phénoménologie de la perception</i> Paris, Gallimard, 1945.	1945
MICHELET Jules	<i>L'Histoire de la révolution française t.1</i> Paris, Laffont, 1979.	1853
MONTESQUIEU Charles (de)	<i>De l'esprit des lois</i> dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 2, Paris, Gallimard, 1951, p. 225-995.	1748
MORAVIA Alberto	<i>Le Mépris</i> trad. par Cl. Poncet, Paris, Flammarion, 1989.	1954
MUSSET Alfred (de)	<i>On ne badine pas avec l'amour</i> Paris, Gallimard, 2010.	1834
NIETZSCHE Friedrich	<i>Aurore</i> dans <i>Œuvres philosophiques complètes t. 4. Aurore. Pensées sur les préjugés moraux, Fragments posthumes. Début 1880 – Printemps 1881</i> , trad. par J. Hervier, Paris, Gallimard, 1970.	1881
PAPAÏOANNOU Kostas	« Hegel et la philosophie de l'histoire » dans G. W. F. Hegel, <i>La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire</i> , Paris, 10/18, 1965, p. 5-19.	1965
PASCAL Blaise	<i>Les Pensées</i> Paris, Gallimard, 1977.	1669
PESSOA Fernando	<i>Faust. Tragédie subjective</i> dans <i>Œuvres</i> , t.6, trad. par P. Léglièse-Costa et A. Velter, Paris, Christian Bourgois, 1990.	1928
PESSOA Fernando	<i>Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares</i> trad. par F. Laye, Paris, Christian Bourgois, 1999.	1982

PIRANDELLO Luigi	« Préface » à <i>Six personnages en quête d'auteur</i> » trad. par C. Perrus, dans <i>Ce soir on improvise, Chacun à son idée, Six personnages en quête d'auteur</i> , Paris, Flammarion, 1994, p. 29-45.	1925
POE Edgar Allan	<i>Le portait ovale</i> trad. par C. Baudelaire (1857), dans <i>Nouvelles histoires extraordinaires</i> , précédées de <i>Notes nouvelles sur Edgar Poe</i> par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p. 319-323.	1842
POE Edgar Allan	<i>Puissance de la parole</i> dans <i>Nouvelles Histoires extraordinaires</i> , précédées de <i>Notes nouvelles sur Edgar Poe</i> par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p. 276-282.	1845
PONCELET Jean-Victor	<i>Traité des propriétés projectives des figures</i> Illustré de 12 planches en taille-douce, Metz, Lamort père, 1822.	1822
POUCHKINE Alexandre Sergueïevitch	« Indices » trad. par Marina Tsvetaïeva en 1937, dans <i>Œuvres poétiques</i> , t. 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 357.	1829
PROUST Marcel	<i>Albertine disparue</i> dans <i>À la recherche du temps perdu</i> , t.6, Paris, Grasset et Gallimard, 1913-1927.	1925
QUIGNARD Pascal	<i>La nuit sexuelle</i> Paris, Flammarion, 2007.	2007
RACINE Jean	<i>Bérénice</i>	1670
RACINE Jean	<i>Principes de la tragédie. En marge de la poétique d'Aristote</i> Paris, Nizet, 1951.	1951
RAMUZ Charles-Ferdinand	<i>Les Signes parmi nous</i> Lausanne, Cahiers vaudois, 1919.	1919
REVERDY Pierre	<i>Essai d'esthétique littéraire</i> dans <i>Nord-Sud</i> , n° 4-5, 1917, repris dans le premier manifeste du surréalisme d'André Breton (<i>Manifeste du surréalisme</i> , Paris, Gallimard, 1972).	1917
RICHTER Johann Paul Friedrich	<i>Hespérus ou Quarante-cinq jours de la poste au chien. Biographie.</i> trad. par A. Béguin, Paris, Léo Sheer, 2007.	1795
RILKE Rainer Maria	<i>Lettres à un jeune poète</i> trad. par C. David, dans <i>Œuvres en prose. Récits et essais</i> , Paris, Gallimard, 1993, p. 925-955.	1929

RIMBAUD Arthur	« Rimbaud à Georges Izambard, Charleville, [13] mai Première lettre dite du voyant » dans <i>Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations</i> , Paris, Gallimard, 1984, p. 200.	1871
SAINT-JUST Louis Antoine (de)	<i>Fragments sur les institutions républicaines</i> dans <i>L'Esprit de la révolution suivi de Fragments sur les institutions républicaines</i> , Paris, 10/18, 2003.	1800
SANBAR Élias	<i>Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours</i> Paris, Hazan, 2011.	2004
SAND George	<i>Correspondance t. 2. 1832 - juin 1835</i> Paris, Garnier, 1966.	1883
SARTRE Jean-Paul	<i>L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique</i> Paris, Gallimard, 1943.	1943
SARTRE Jean-Paul	« Aller et retour. À propos de <i>Recherches sur la nature et les fonctions du langage</i> (1942) de Brice Parain » dans <i>Situations</i> , t.1, <i>Critiques littéraires</i> , Paris, Gallimard, 1947, p. 175-225.	1947
SCHOLEM Gershom	<i>Les grands courants de la mystique juive. La Merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme</i> Paris, Payot & Rivages, 2014.	1941
SCHOPENHAUER Arthur	<i>Le Monde comme volonté et comme représentation</i> trad. par A. Burdeau, Paris, PUF, 1996.	1819
SHAKESPEARE William	<i>King Lear</i> London, Routledge, 1972	1606
SHELLEY Mary	<i>Frankenstein or the Modern Prometheus</i> The Essential Frankenstein including the Complete Novel by Mary Shelley, L. Wolf (ed.), New York, Plume, 1993.	1823
SHELLEY Percy	<i>Peter Bell III</i> dans <i>Œuvres poétiques complètes</i> , t. 3, Paris, Sandre, 2007.	1819
SOFSKY Wolfgang	<i>Traité de la violence</i> trad. par B. Lortholary, Paris, Gallimard, 1998.	1998
SOLJENITSYNE Alexandre	<i>L'Archipel du Goulag. 1818-1956. Essai d'investigation littéraire</i> Paris, Seuil, 1974.	1973

SOLLERS Philippe	« Profond Marivaux » <i>Le Monde</i> , le 20 mai 1994	1994
SOLLERS Philippe	<i>Femmes</i> Paris, Gallimard, 1985.	1985
SPENGLER Oswald	<i>Le Déclin de l'Occident t. 2. Perspectives de l'histoire universelle</i> Paris, Gallimard, 1948.	1918
TARDIEU Jean	<i>Monsieur Monsieur</i> dans <i>Œuvres</i> , Paris, Gallimard, 2003, p. 325-371.	1951
THOMAS Dylan	« N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit » dans <i>Vision et Prière et autres poèmes</i> , trad. par A. Suied, Paris, Gallimard, 1991, p. 15-16.	1951
TOCQUEVILLE Alexis (de)	<i>De la démocratie en Amérique</i>	1835
VILLIERS DE L'ISLE -ADAM Auguste (de)	Contes cruels dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 1, Paris, Gallimard, 1986.	1883
VIRGILE	<i>L'Énéide</i>	v. 29-29 av. J.-C.
VOGT A. E. van	<i>La Maison éternelle</i>	1950
VOGT A. E. van	<i>Ténèbres sur Diamondia</i> trad. par F.-M. Watkins, Paris, J'ai lu, 1974.	1972
WITTGENSTEIN Ludwig	<i>De la certitude</i> trad. par D. Moyal-Sharrock, Paris, Gallimard, 2006.	1969

4.2 LISTE DES FILMS CITÉS PAR JEAN-LUC GODARD

Photogrammes. Fragments séquentiels. Bandes-son. Photographies de tournage.

AUTEURS	TITRES	DATES de production
AJA Alexandre (dit)	<i>Piranha 3D</i> États-Unis, 88', 3-D, couleur.	2010
ALDRICH Robert	<i>Deux filles au tapis [...All the Marbles]</i> États-Unis, 113', 35 mm, couleur.	1981
ARCHAINBAUD George	<i>Quatre de l'aviation [The lost Squadron]</i> Etats-Unis, 79', 35 mm, n/b	1932
MACHATY Gustave	<i>Extase [Extáze]</i> Autriche/Tchécoslovaquie, 82', 35 mm, n/b.	1933
BECKETT Samuel	<i>Geister Trio [Ghost Trio]</i> RFA, 32', n/b, 1977 ([T.V., SDR, 1er novembre 1977]).	1977
ÁLVAREZ Santiago	<i>79 printemps [79 primaveras]</i> Cuba, 25', 35 mm, n/b.	1969
BERGMAN Ingmar	<i>La Prison [Fängelse]</i> Suède, 98', 35mm, n/b.	1949
BORDERIE Bernard	<i>La Môme vert-de-gris</i> France, 97', 35 mm, n/b.	1953
BRABIN Charles	<i>La Vallée des Géants [The Valley of Giants]</i> États-Unis, 70', 35 mm, n/b.	1927
BRESSON Robert	<i>Les anges du péché</i> France, 90', 35 mm, n/b.	1943
BUÑUEL Luis	<i>Un chien andalou</i> France, 16', 35 mm, n/b.	1929
CHAPLIN Charles Spencer	<i>Le Kid [The kid]</i> États-Unis, 68', 35 mm, n/b.	1921

CHAPLIN Charles Spencer	<i>Les Lumières de la ville [City Lights]</i> États-Unis, 87', 35 mm, n/b	1931
CHAPLIN Charles Spencer	<i>Feux de la rampe [Limelight]</i> États-Unis, 141', 35 mm, n/b.	1952
COCTEAU Jean	<i>Orphée</i> France, 95', 35 mm, n/b.	1950
EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch	<i>Le Cuirassé Potemkine [Bronenosets Potiomkin]</i> Union soviétique, 60-80', 35 mm, n/b, 1925.	1925
EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch	<i>Ivan le Terrible [Ivan Groznyy]</i> Union soviétique, 103' et 88', 35 mm, n/b et couleur. La seconde partie de ce film, axée sur un Ivan vieillissant et despotique, ne sera projeté que dix ans après la mort d'Eisenstein, en 1958.	1944-1946
EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch	<i>Que Viva Mexico ! [Da zdravstvuyet Meksika !]</i> Tournage en 1931-1932, Montage par Grigori Alexandrov en 1979, Union soviétique, 90', 35 mm, n/b.	1979
FASSBINDER Rainer Werner	<i>Lili Marleen</i> RFA, 120', 35 mm, couleur.	1981
FEUILLADE Louis	<i>Les Vampires</i> France, 440', 7 épisodes, 35 mm, n/b.	1915
FRANJU Georges	<i>Les yeux sans visage</i> France, 90', 35 mm, n/b.	1960
FREY Esther	<i>Biljana</i> France, 50', vidéo, couleur.	2004
GARNETT Tay	<i>Le facteur sonne toujours deux fois [The Postman Always Rings Twice]</i> États-Unis, 113', 35 mm, n/b.	1946
GODARD Jean-Luc	<i>Camera-Œil</i> [Épisode de <i>Loin du Vietnam</i>], France, 15', 16 mm, couleur.	1967
GODARD Jean-Luc	<i>Prénom Carmen</i> France, 83', 35 mm, couleur.	1983
GODARD Jean-Luc	<i>Détective</i> France, 95', 35 mm, couleur.	1985

GODARD Jean-Luc	<i>Soigne ta droite. Une place sur la Terre</i> France, 81', 35 mm, couleur.	1987
GODARD Jean-Luc	<i>Nouvelle Vague</i> France, 89', 35 mm, couleur.	1990
HAWKS Howard	<i>La Dame du vendredi [His Girl Friday]</i> États-Unis, 92', 35 mm, n/b.	1940
HAWKS Howard	<i>Boule de feu [Ball of fire ou The Professor and the Burlesque Queen]</i> États-Unis, 111', 35 mm, n/b.	1941
HAWKS Howard	<i>Port de l'angoisse [To Have and Have Not]</i> États-Unis, 100', 35 mm, n/b.	1947
HAWKS Howard	<i>El Dorado</i> États-Unis, 126', 35 mm, couleur.	1966
HITCHCOCK Alfred	<i>Sueurs froides [Vertigo]</i> États-Unis, 128', 35 mm, n/b et couleur (technicolor).	1958
HITCHCOCK Alfred	<i>Psychose [Psycho]</i> États-Unis, 104', 35 mm, n/b.	1960
HITCHCOCK Alfred	<i>Les oiseaux [The Birds]</i> États-Unis, 119', 35 mm, n/b.	1963
HITCHCOCK Alfred	<i>Pas de printemps pour Marnie [Marnie]</i> États-Unis, 130', 35 mm, couleur.	1964
KUBRICK Stanley	<i>Full Metal Jacket</i> Grande-Bretagne/États-Unis, 116', 35 mm, couleur.	1987
LANG Fritz	<i>Metropolis</i> Allemagne, 114' (120' version restaurée en 2002), 35 mm, n/b.	1927
LAUGHTON Charles	<i>La nuit du chasseur [The Night of the Hunter]</i> États-Unis, 92', 35 mm, n/b.	1955
LEENHARDT Roger	<i>Les dernières vacances</i> France, 95', 35 mm, n/b.	1948
LEWIN Albert	<i>Pandora [Pandora and the Flying Dutchman]</i> États-Unis/Royaume-Uni, 122', 35 mm, couleur.	1951
LUMIERE Auguste et Louis	<i>L'arrivée du train en gare de La Ciotat</i> France, 1', 35 mm, n/b.	1886

LUMIERE Louis	<i>Le goûter de bébé</i> ou <i>Repas de bébé</i> France, 1', 35 mm, n/b.	1895
MAMOULIAN Rouben	<i>Docteur Jekyll et Mr. Hyde [Dr. Jekyll and Mr. Hyde]</i> États-Unis, 117', 35mm, couleur.	1931
MAMOULIAN Rouben	<i>La Belle de Moscou [Silk Stockings]</i> États-Unis, 117', 35mm, couleur.	1957
MINELLI Vincente	<i>Gigi</i> États-Unis, 119', 35 mm, couleur	1958
OPHULS Max	<i>Lola Montès</i> France, 116', 35 mm, couleur.	1955
PASOLINI Pier Paolo	<i>L'Évangile selon saint Matthieu</i> <i>[Il Vangelo secondo Matteo]</i> Italie, 137', 35 mm, n/b.	1964
PASOLINI Pier Paolo	<i>Des oiseaux, petits et gros ou Les oiseaux, petits et grands [Uccellacci e uccellini]</i> Italie, 89', 35 mm, n/b.	1966
PASOLINI Pier Paolo	<i>Salò ou les 120 Journées de Sodome</i> <i>[Salò o le centoventi giornate di Sodoma]</i> Italie, 117', 35 mm, couleur.	1976
POLLET Jean-Daniel	<i>Méditerranée</i> France, 44', 16 mm, couleur.	1963
RENOIR Jean	<i>Madame Bovary</i> France, 120', 35 mm, n /b.	1933
RENOIR Jean	<i>Elena et les hommes [Elena e gli uomini]</i> Italie/France, 96', 35 mm, couleur.	1956
RESNAIS Alain	<i>Nuit et Brouillard</i> France, 32', 35 mm, couleur et n/b.	1956
RESNAIS Alain	<i>Hiroshima mon amour</i> France/Japon, 86', 35 mm, n/b.	1959
ROSSELLINI Roberto	<i>Allemagne année zéro [Germania anno zero]</i> Italie, 78', 35 mm, n/b.	1948
ROSSELLINI Roberto	<i>Voyage en Italie [Viaggio in Italia]</i> France/Italie, 79-97', 35 mm, n/b.	1954

SCHOEDSACK Ernest B.	<i>King Kong</i> États-Unis, 100', 35 mm, n/b.	1933
SIODMAK Robert et ULMER Edgar G.	<i>Les Hommes le dimanche [Menschen am Sonntag]</i> Allemagne, 35 mm, n/b.	1930
SIODMAK Robert	<i>Deux mains, la nuit [The spiral Staircase]</i> États-Unis, 83', 35 mm, n/b.	1946
SIRK Douglas	<i>Écrit sur le vent [Written on the Wind]</i> États-Unis, 99', 35 mm, couleur	1956
STEVENS George	<i>Une place au soleil [A Place in the Sun]</i> États-Unis, 122', 35 mm, n/b.	1951
TAZIEFF Haroun	<i>Les rendez-vous du diable ou Vulcano</i> France, 80', 35 mm, couleur.	1960
TRUFFAUT François	<i>Jules et Jim</i> France, 102', 35 mm, n/b.	1962
VARDA Agnès	<i>Les Demoiselles ont eu 25 ans</i> France, 64', 35 mm, couleur.	1993
VERTOV Dziga	<i>L'homme à la caméra [Chelovek s kinoapparatom]</i> Union soviétique, 80', 35 mm, n/b.	1929
VIDOR King	<i>Duel au Soleil [Duel in the Sun]</i> États-Unis, 129', 35 mm, couleur.	1946

4.3 LISTE DES PHOTOGRAPHIES CITÉES PAR JEAN-LUC GODARD

Photographies de reportage. Photographies documentaires. Œuvres d'art photographiques.

Dans le développement de cette thèse, nous nous référons à plusieurs photographies remployées par Godard, notamment des photographies d'archives et de nombreux portraits (de Franz Liszt, Lola Montez Jacques Becker, Sigmund Freud, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Jean-Pierre Melville, Jean Renoir, Hannah Arendt, François Truffaut, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard enfant, etc.). Dans la liste suivante, ne sont mentionnées que les photographiques ayant fait l'objet d'une identification complète.

AUTEURS	TITRES ET/OU DESCRIPTIFS	DATES
Anonyme	Photographie des ruines sur le bassin du Canal, à Richmond (Virginie).	avril 1863
Anonyme	Photographie de Billy Bitzer avec la caméra Mutograph fixée au parechoc d'une locomotive qui sera lancée à tout allure lors d'un tournage à Boston	1896
Anonyme	Photographie de Masha Bruskina prise par les Nazis au moment de son exécution et de sa pendaison à Minsk, en octobre 1841.	oct. 1941
Anonyme	<i>L'enfant juif de Varsovie</i> ou <i>Arrestation dans le ghetto de Varsovie</i> Photographie prise par les S.S. lors de la Répression de l'insurrection juive qui se déroula du 19 avril au 16 mai 1943	mai 1943
Anonyme	<i>L'échelle et l'ombre imprimée au moment de l'explosion de la bombe</i> Photographie de l'image prise par le flash de la bombe atomique à Hiroshima ou Nagasaki en 1945. Musée de la Bombe Atomique, Nagasaki.	1945

Anonyme	<i>Jetés à la mer</i> Photographie prise à Jaffa dans Élias Sanbar, <i>Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours</i> , Paris, Hazan, 2011, p. 286-287.	1948
Anonyme	Photographie de l'installation « Réserve du Musée des Enfants » de Christian Boltanski Installation conservée dans le sous-sol du Musée d'Art moderne de Paris.	1982
Anonyme	Photographie de réfugiés albanais fuyant le conflit entre l'Armée serbe et l'Armée de libération du Kosovo, prise le 11 juin 1998.	1998
CARTIER-BRESSON Henri	<i>Tralee, Irlande</i>	1952
CARTER Kevin	<i>La Fillette et le vautour</i> Photographie prise au village d'Ayod (Soudan du Sud), en mars 1993	mars 1993
DELAHAYE Luc	Photographie de Biljana Vrhovac au sol après l'explosion d'un obus, prise à Sarajevo le 20 juillet 1992.	1992
GOBET Georges	Photographie des tours jumelles de Momo et d'Uzeir en flammes sur la Sniper Alley (« Allée des Snipers »), avenue principale de Sarajevo, dans le sud de la ville, alors que les bombardements et les combats font rage dans la capitale bosniaque, le 8 juin 1992.	1992
HAVIV Ron	Photographie des Tigres d'Argan qui donnent des coups de pieds à des civils bosniaques musulmans qu'ils viennent de tuer à Bijeljina (Bosnie), le 31 mars 1992 dans <i>Blood and Honey. A Balkan War Journal</i> [Le sang et le miel. Un journal de la guerre des Balkans], New York, TV Books, 2000. Partagée sur le site <i>ronhaviv.com</i> du photographe Ron Haviv, [En ligne], http://www.ronhaviv.com/blood-and-honey .	31 mars 1992
MALINDINE Edward	Photographie d'un déporté au camp de Bergen-Belsen « Une » du Monde illustré, 5 mai 1945.	1945

NACHTWEY James	Mère soulevant son fils mort pour le porter dans une fosse commune pendant la famine Photographie prise en Somalie	1992
SCHWAB Éric	Photographie d'un déporté à Buchenwald, atteint de dysenterie, à la libération du camp en avril 1945.	avr. 1945

4.4 LISTE DES PEINTURES CITÉES PAR JEAN-LUC GODARD

Il s'agit ici du corpus des œuvres picturales citées, empruntées, reproduites et/ou modifiées par Jean-Luc Godard, référencées dans le développement de cette thèse.

AUTEURS	TITRES	DATES
BACON Francis	<i>Étude d'après le corps humain</i> Huile sur toile, 147,2 x 130,6 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.	1949
CÉZANNE Paul	<i>Autoportrait, à partir d'un portrait photographique de 1861</i>	1862-1864
COURBET Gustave	<i>L'Origine du monde</i> Huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay.	1866
COURBET Gustave	<i>La Vague</i> Huile sur toile, 144 x 112 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie	1870
DAUMIER Honoré	<i>La Blanchisseuse</i> Huile sur toile, 49 x 33,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.	v. 1863
DAVID Jacques-Louis	<i>Serment du Jeu de paume</i> Huile sur toile, 66 x 101 cm, Paris, Musée Carnavalet.	1791
DELACROIX Eugène	<i>Entrée des Croisés dans Constantinople</i> Huile sur toile, 410 x 498 cm, Paris, Musée du Louvre.	1840
DELACROIX Eugène	<i>La Lutte de Jacob avec l'ange</i> Peinture murale, Paris, Église Saint-Sulpice	1861
DUCHAMP Marcel	<i>Nu sur nu (nu aux cheveux verts)</i> Huile sur panneau, 65 x 51 cm.	1910-1911
DUCHAMP Marcel	<i>Nu descendant un escalier n°2</i> Huile sur toile, 146 x 89 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.	1912
DUCHAMP Marcel	<i>Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...</i> Technique mixte, 153 x 111 x 300 cm, États-Unis, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.	1946-1966

DÜRER Albrecht	<i>Portrait d'une jeune fille à la barrette rouge</i> Bois, parchemin, peinture à l'huile, 30,4 cm x 20 cm, Berlin, Gemäldegalerie.	1507
ENRST Max	<i>L'habillement de l'épousée ou de la mariée</i> Huile sur toile, 129,6 x 96,3 cm, New- York, Salomon R. Guggenheim Museum.	1940
ERNST Max	<i>Euclide</i> Huile sur toile, 65 x 57,5 cm, Houston, Menil Collection,	1945
FÜSSLI Johann Heinrich (ou Henry Fuseli)	<i>Lady Macbeth somnambule</i> Peinture à l'huile sur toile, 221 x 160 cm, Paris, Musée du Louvre.	1781-1784
FÜSSLI Johann Heinrich (ou Henry Fuseli)	<i>Silence</i> Huile sur toile, 63x51 cm, Zürich, Zürich Kunsthaus.	1799-1801
GENTILESCHI Artemisia	<i>Judith décapitant Holopherne</i> Huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Naples, Musée de Capodimonte.	1613-1615
GERVEX Henri	<i>Rolla</i> Huile sur toile, 175 x 220 cm, Paris, Musée d'Orsay.	1878
GIOTTO DI BONDONE	<i>Lamentation sur le Christ mort</i> Fresque, 100 x 185 cm, Padoue, Chapelle Scrovegni.	1303-1306
GIOTTO DI BONDONE	<i>Résurrection [Noli me tangere]</i> Fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Chapelle Scrovegni.	1303-1306
GIOTTO DI BONDONE	<i>La fuite en Égypte</i> Fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Chapelle Scrovegni.	1303-1306
GOYA Francisco de	<i>Le Parasol ou L'Ombrelle</i> Huile sur toile, 104 x 151 cm, Musée du Prado, Madrid.	1777
GOYA Francisco de	<i>La Maja nue</i> Huile sur toile, 97 x 190 cm, Musée du Prado, Madrid.	1795-1800
GOYA Francisco (de)	<i>Charles IV et sa famille</i> Huile sur toile, 280 x 336 cm, Musée du Prado, Madrid.	1800-1801
GOYA Francisco (de)	<i>Le trois mai 1808 à Madrid</i> Huile sur toile, 266 x 347 cm, Musée du Prado, Madrid, 1814,	1814
GOYA Francisco (de)	<i>Saturne dévorant un de ses fils</i> Peinture murale transférée sur toile, 146 x 83 cm, Musée du Prado, Madrid, 1819-1823.	1819-1823

GOYA Francisco (de)	<i>Les ravages de la guerre</i> <i>Désastre 30</i> <i>Désastres de la guerre (Desastres de la guerra)</i> , série de 82 eaux-fortes, 1 ^{ère} éd., Madrid, 1863.	1863
GRECO Domenikos Theotokopoulos (dit le)	<i>L'expulsion des marchands du temple</i> Huile sur toile, 106,3 x 129,7 cm, Londres National Gallery.	1600
GRECO Domenikos Theotokopoulos (dit le)	<i>Vierge de l'immaculée conception</i> Huile sur toile, 348 x 174,5 cm, Tolède, Musée de Santa Cruz.	1613
GRÜNEWALD Matthias	<i>Tentation de saint Antoine (revers)</i> <i>Retable d'Issenheim</i> Tempera et huile sur bois de tilleul, 292 x 165 cm, Clomar, Musée d'Unterlinden.	1512-1516
GRÜNEWALD Matthias	<i>Crucifixion (avers), Retable de</i> <i>Tauberbischofsheim</i> Peinture sur bois, 185,5 x 142,5, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe.	1523-1525
INGRES Jean Auguste Dominique	<i>La petite odalisque</i> Huile sur toile, 35 x 27 cm, Paris, Le Louvre.	1827
KLEE Paul	<i>L'ange oublié</i> Sérigraphie, 1939, 29,5 x 21,1cm, crayon noir sur papier et sur carton, dessin reproduit p.34 du livre de Tanikawa Shuntarô, <i>Les Anges de Klee</i> (Paris, Abstemé et Bobance, 2004).	1939
MICHEL-ANGE (Michelangelo Buonarroti, dit)	<i>Adam et Ève chassés du Paradis</i> Fresque, 280 x 570 cm, Vatican, Chapelle Sixtine.	1509-1510
LA TOUR Georges (de)	<i>La Madeleine pénitente</i> (dite « Madeleine Wrightsman ») Huile sur toile, 134 x 92 cm, New-York, Metropolitan Museum.	1625-1650
LA TOUR Georges (de)	<i>Le Nouveau-né</i> Huile sur toile, 16 x 91 cm, Rennes, Musée des beaux-arts de Rennes.	v. 1648
LA TOUR Georges (de)	<i>Saint Sébastien soigné par Irène (à la torche)</i> Peinture à l'huile sur toile, 167 x 130, Paris, Musée du Louvre.	v. 1649
PARMESAN Francesco Mazzola (dit le)	<i>L'Autoportrait dans un miroir convexe</i> Bois, portion de sphère, diam. 24,4 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.	v. 1523-1524
LEMPICKA Tamara (de)	<i>La jeune fille en vert (Jeune fille aux gants)</i> Huile sur contre-plaqué, 61,5 x 45,5 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.	1927-1930

MANET Édouard	<i>Les bords de la Seine à Argenteuil</i> Huile sur toile, 62 x 103 cm, Londres, Courtauld Institute of Art.	1874
MANET Édouard	<i>Bar aux folies bergères</i> Huile sur toile, 96 x 1,3 m, Londres, Courtauld Institute of Art.	1881-1882
MANTEGNA Andrea	<i>Lamentation sur le Christ mort</i> Tempera à la colle sur toile, 68 x 81 cm, Milan, Pinacothèque de Brera.	v. 1480
MAURIN Nicolas et DELPECH François S.	<i>Portrait d'Emmanuel-Joseph Sieyes</i> Lithographie, 25 x 36 cm, L'Isle-Adam, musée Louis Senlecq.	1825
REMBRANDT	<i>La Compagnie de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch, dite La Ronde de nuit</i> Huile sur toile, 363 x 437 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.	1642
RICHTER Gerhard	<i>Ema (Nu sur un escalier) [Ema (Akt auf einer Treppe)]</i> Huile sur toile, 200 x 130 cm, Cologne, Museum Ludwig.	1966
VAN GOGH Vincent	<i>Champ de blé aux corbeaux</i> Huile sur toile, 50,5 x 100,5 cm, Amsterdam, Musée van Gogh.	1890
WATTEAU Antoine	<i>Arlequin, Pierrot et Scapin</i> Perdu, gravé.	v. 1716
WATTEAU Antoine	<i>Pèlerinage à l'île de Cythère</i> Huile sur toile, 129 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre	1717
WATTEAU Antoine	<i>Embarquement pour Cythère</i> Huile sur toile, 129 x 194 cm, Berlin, Château de Charlottenburg.	1718

4.5 MUSIQUES CITÉES PAR JEAN-LUC GODARD

Fragments. Surimpressions sonores. Références.

AUTEURS	TITRES	DATES
Anonyme	<i>Dat du min Leevsten büst...</i> Chanson populaire en bas allemand	1 ^{ère} ½ du XIX ^e s.
BACH Jean-Sébastien	<i>Choral pour orgue. BWV 721</i> (« Aie pitié de moi Seigneur »)	1717
BAKER Chet	<i>Red's blue</i> ou <i>Almost blue</i> Version de la chanson originale composée par Elvis Costello en 1982	1989
BEETHOVEN Ludwig (van)	<i>Sonate n° 2 en la majeur, Op. 2/2,</i> Largo Appassionato	1794-1795
BEETHOVEN Ludwig (van)	« Les Adieux ». <i>Sonate pour piano n° 26 en mi</i> <i>bémol majeur. Op. 81a</i>	1809-1810
BERG Alban	<i>Lulu</i> Opéra dodécaphonique, livret inspiré de <i>Die Büchse der Pandora</i> [<i>La Boîte de Pandore</i> (1902)] et <i>Erdgeist</i> [<i>L'Esprit de la terre</i> (1895)] de Frank Wedekind. Version inachevée.	1929-1935
CAGE John	<i>Sonates et Interludes pour piano préparé</i>	1948
COCCIANTE Riccardo	<i>La nostra lingua italiana</i> Album : <i>Eventi e mutamenti</i> , Columbia	1993
COHEN Leonard	<i>Ballad of Absent Mare</i> Album : <i>Recent Songs</i> , Columbia Records	1979
COHEN Leonard	<i>If It Be Your Will</i> Album : <i>Various Positions</i> , Columbia Records.	1984
COHEN Leonard	<i>Take this Waltz</i> Album : <i>I'm Your Man</i> , CBS Disques	1988
DYLAN Bob	<i>When the returns</i> Album : <i>Slow Train Coming</i> , Columbia.	1979

FRANCK César	<i>Rédemption</i> « Poème-symphonie » en 2 parties, Texte d'Édouard Blau.	1872-1873
HAUFF Wilhelm	<i>Morgenrot, Morgenrot</i> Chanson populaire allemande (« Voici l'aurore ! Aurore pour moi d'une mort prématurée !... »)	1824
HERMANN Bernard	<i>Psycho 7. The Murder</i> Suite composée pour le film <i>Psycho</i> d'Alfred Hitchcock (1960)	1960
MOZART Wolfgang Amadeus	<i>Piano concerto n° 27 en si bémol majeur. K 595.</i>	1791
OTTE Hans	<i>Das Buch Der Klänge [The Book of sounds]</i>	1972-1983
RAVEL Maurice	<i>La Valse. Poème chorégraphique pour orchestre M. 72</i>	1920
RAVEL Maurice	<i>Bolero</i> Création le 22 novembre 1928, Orchestre Straram, Walter Straram (dir.), Paris, Opéra Garnier.	1928
SCHNITTKE Alfred	<i>Concerto Grosso n° 1. 2 violons, clavecin et cordes</i>	1977
SCHNITTKE Alfred	<i>Psaumes de la Repentance</i> <i>Chœur mixte a cappella</i> Création le 26 décembre 1988, Chœur de chambre de l'URSS, Valery Polyansky (dir.), URSS, Moscou,	1988
STRAUSS Richard	<i>Mort et Transfiguration [Tod und Verklärung]. Op. 24</i>	1889
STRAVINSKY Igor	<i>Le Sacre du Printemps [Vesna svyashchennaya]</i> <i>Tableaux de la Russie païenne en deux parties</i> Vaslav Nijinski (chorégraphie) Création le 29 mai 1913, Ballets russes, Pierre Monteux (dir.), Paris, Théâtre des Champs-Élysées	1911-1913

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Spécial Godard, Art Press, Hors-série n°4, décembre 1984-janvier 1985.

ADORNO Theodor W., « L'essai comme forme (*Der Essay als Form*) », 1954-1958, dans *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

——— *La Dialectique de la raison*, trad. par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 2000.

——— « Transparents cinématographiques », 1966, trad. par J. Lauxerois, *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 14, automne 2003, p. 16-24.

——— « Spengler après le déclin », dans *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot& Rivages, 2010, p. 53-83.

AGAMBEN Giorgio, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. par J. Revel, Paris, Rivages, 2000.

——— *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par M. Rovere, Paris, Payot-Rivages, 2008.

AMÉRY Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1966), trad. par F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.

ANDOKA Florence, « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, n° 15, 2012, p. 85-94, [En ligne], <http://philosophique.revues.org/659>,

ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.

——— « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *Fontaine*, n° 14, juin 1941, repris dans *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942, p. 113-135.

——— « Le cri du butor », dans *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948, p. 141-161.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.

ARISTOTE, *La Poétique*, G. Lambin (trad.), Paris, L'Harmattan, 2008.

ASTRUC Alexandre « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948, repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.

——— « Cinéma et dialectique », *Combat*, 1948 (?), repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 339-340.

- « Dialectique et cinéma », *Combat*, 1948 (?), repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 337-338.
- AUBERT Jean-Paul, « Images composites – Arts pluriels », *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], n° 19, 2010, <http://journals.openedition.org/narratologie/6157>.
- « Le documentaire à l'épreuve de l'imaginaire. Au-delà du miroir et de ce que Jordá y trouva », *L'ailleurs. Pratiques et représentations, Cahiers d'études romanes*, n° 23, 2011, p. 167-182, [En ligne], <https://journals.openedition.org/etudesromanes/751>.
- AUGUSTIN D'HIPPONE, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993, trad. par A. D'Andilly et O. Barenne, (Livre X, « Temps présent, mémoire et désir », p. 331-403).
- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- « Mon très cher objet », *Trafic*, n° 6, printemps 1993, p. 53-69.
- *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1997.
- « La mort de Dante », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Cinemas. Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, 1997, p. 125-145.
- *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999.
- *L'Œil interminable*, 1989, Paris, La Différence, 2007.
- *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.
- *Matière d'image*, Paris, Images modernes, 2005.
- *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1982.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.
- BADIOU Alain, « Le plus-de-Voir », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma, Art Press +, Hors-série, n°1*, novembre 1998, p. 86-90.
- « Suisse. Le cinéma comme interprétation », *Le Perroquet*, le 7 mai 1983, repris dans *Cinéma*, Paris, Nova, 2010, p. 113-119.
- « Le cinéma comme expérimentation philosophique », Texte inédit en français, retranscrit à partir du séminaire « Penser le cinéma », Buenos Aires, Alliance française, 24 et 25 septembre 2003, dans *Cinéma*, Paris, Nova, 2010, p. 323-373.
- *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.
- BAEQUE Antoine (de), « Le spectateur mélancolique. Serge Daney, une vision du cinéma », *Le Débat*, n° 86, 1995/4, p. 75-86.
- *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010.

- BAILLY Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.
- BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, p. 104-107.
- « Qu'est-ce que l'écriture ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, p. 11-17.
- « Chateaubriand. "Vie de Rancé" », dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, p. 106-120.
- « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973, repris dans *Essais critiques*, t.3, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-92.
- « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 4^e trimestre, 1968, (publié d'abord en anglais sous le titre « The Death of the autor », *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne 1967), repris dans *Œuvres complètes*, t. 3, *Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.
- *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980, dans *Œuvres complètes*, t. 5, *1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 785-892.
- BATAILLE Georges, *Les larmes d'Éros*, 1961, Paris, Pauvert, 1981.
- *La notion de dépense*, 1933, Paris, Lignes, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, « La Fin de Don Juan. Projet de drame », 1853, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 627-628.
- *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 649-667.
- « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », 1855, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 525-543.
- « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 608-682.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », dans *Problèmes de la peinture*, 1945, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2010, p. 9-17.
- « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans Georges-Michel Bovay (dir.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Guildes du Livre, 1952, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2010, p. 81-106.
- BECKETT Samuel, *Trio du fantôme*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minit, 1992, p. 17-36.
- BELLOUR Raymond, « L'autre cinéaste. Godard écrivain », *L'Entre-Images*, t. 2, *Mots. Images*, Paris, P.O.L, 1999, p. 113-138.
- *L'Entre-Images*, t. 1, *Photo. Cinéma, Vidéo*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, la Différence, 2002.
- BELLOUR Raymond et BANDY Mary Lea (dir.), *Jean-Luc Godard, son + image 1974-1991*, New York, Museum Modern Art, 1992.
- BELTING Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003

- BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur », Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934, repris dans *Essais sur Brecht*, trad. par P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.
- *Correspondance*, t. 2, 1929-1940, trad. par G. Petitedemange, Paris, Aubier / Montaigne, 1979.
- *Origine du drame baroque allemand*, 1928, trad. par S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Le Cerf, 1989.
- *Karl Kraus*, 1931, trad. par Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 228-273.
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (première version, 1935), dans *Œuvres*, t. 3, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 67-113.
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version, 1939), dans *Œuvres*, t. 3, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- *Sur quelques thèmes baudelairiens*, 1939-1940, trad. par M. de Gandillac et R. Rochlitz, dans *Œuvres*, t. 3, *op. cit.* p. 329-390.
- *Sur le concept d'histoire*, 1940, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- BENSMAÏA Réda, « Cinéplastique(s). Gilles Deleuze lecteur d'Élie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13-29.
- BERGALA Alain, « Flash-back sur *Le Mépris* », *Cahiers du cinéma*, n° 329, novembre 1981, repris dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 15-20.
- « Si près du secret (*Je vous salue Marie*) », *Cahiers du cinéma*, n° 367, janvier 1985, repris dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 49-52.
- « Le conte des sept maisons ou La maison de cristal (*For Ever Mozart*) », *Cahiers du cinéma*, n° 508, décembre 1996, repris dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 64-73.
- « Jean-Luc Godard le cinéma », *La Revue Belge du cinéma*, n° 22-23, 2^e éd., 1989, repris sous le titre « La Passion du plan selon Godard », repris dans Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 86-103.
- « *Filmer un nu. Le nu chez Godard* », dans *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Paris, Yellow Now, 1994, repris dans *Nul mieux que Godard*, p. 125-141.
- « L'Ange de l'Histoire », Texte adapté d'une conférence prononcée à la Galerie nationale du Jeu de Paume, le 16 décembre 1997, à l'occasion d'une rétrospective consacrée aux films-essais de Godard, repris dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 221-249.

- « *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ou Philosophie de la sensation », Livret d'accompagnement, dans Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Arte éditions, 2004, 1 DVD.
- *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, 1907, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- BERNE Vincent, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Louvain-la-Neuve, Chromatika, 2010.
- BESSEY Maurice et DUCA Lod, *Louis Lumière inventeur*, Paris, Prisma, 1948.
- BEUGNET Martine et SCHMIDT Marion, « *For Ever Mozar* ou la fatalité du recyclage », dans René PRÉDAL (dir.), *Où en est le Goda-Art ?*, *CinémAction*, n°109, 4^e trimestre 2003, p. 39-45.
- BEYAERT-GESLIN Anne, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.
- BIRNBAUM Antonia, *Bonheur Justice Walter Benjamin. Le détour grec*, Paris, Payot & Rivages, 2009.
- BLANCHOT Maurice, « La Littérature et l'expérience originelle », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.321-322.
- « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 341-356.
- « L'affirmation et la passion de la pensée négative », *La Nouvelle Revue française*, n° 118, octobre 1962, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 300-313.
- BLUM Jean-Christophe, « *Le Mépris*, "Métafilm de cinéfilms". Jean-Luc Godard et la contrainte de la citation », *Comparatisme*, n° 1, Février 2010, p. 237-253.
- BLÜMLINGER Christa, « Blancheur d'image », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 337-339.
- BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. par P. Rusch et Ch. Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.
- BLÜMLINGER Christa et ZISCHLER Hanns, « Espaces croisés. Conversation entre Hanns Zischler et Christa Blümlinger à propos d'*Allemagne neuf zéro* », trad. par Pierre Rusch, dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 342-343.
- BOEHM Gottfried et MITCHELL William John Thomas, « Pictorial versus Iconic Turn. Two Letters », *Culture, Theory & Critic*, vol. 50, n° 2-3, 2009, p. 103-121.
- BORDINA Alessandro, DUBOIS Philippe et Lucia RAMOS (dir.), *Oui c'est du cinéma / Yes it's cinéma. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasian di Prato, Campanotto, 2009.

- BOUGNOUX Daniel, « Les Balkans comme métaphore », *Cahiers de médiologie*, n° 8, Numéro Spécial, 2^e semestre 1999, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-2-page-47.htm>.
- BOULET Jacques, « L'architecture comme "distraction" », *Appareil*, 30 mai 2011, [En ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/1256#quotation>.
- BOURGEOIS Guillaume, « Les chants de Roxy », *Trafic*, n° 92, Hiver 2014, p. 19-27.
- BOUSSINOT Roger, *Le cinéma est mort. Vive le cinéma !*, Paris, Denoël, 1967.
- BRENEZ Nicole, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Cinémas. Journal of Film Studies* vol. 15, n° 2-3, 2005, p. 15-43.
- BRITO Emilio, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Louvain, Presse Universitaires de Louvain / Peeters, 1999.
- BRODY Richard, *Jean-Luc Godard. Tout est cinéma*, 2008, trad. par J.-C. Provost, Paris, Presses de la cité, 2011.
- BROWN Royal S. (dir.), *Focus on Godard*, New Jersey, Prentice Hall, 1972.
- CALVET Yann, *Cinéma, imaginaire, ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CARMES Maryse et NOYER Jean-Max, « L'irrésistible montée de l'algorithmique. Méthodes et concepts en SHS », *Les Cahiers du numérique*, vol. 10, 2014/4, p. 63-102, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2014-4-page-63.htm>.
- CAYROL Jean, *Lazare parmi nous*, Paris, Seuil, 1950.
- CERISUELO Marc (dir.), *Jean-Luc Godard, t. 2, Au-delà de l'image, Études cinématographiques*, n° 104-202, Paris, Lettres Modernes, 1993.
- *Le Mépris*, Chatou, Transparency, 2006.
- CERTEAU Michel (de), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975
- CÉZANNE Paul, *Courbet vu par... Cézanne*, Institut Gustave Courbet, bulletin n° 112, février 2011, p. 23.
- CHAMPETIER Caroline, « Entretien avec Caroline Champetier », réalisé par Thierry Jousse, *Spécial Godard. Trente ans depuis, Cahiers du cinéma*, n° 437, novembre 1990, p. 54-57.
- CHATEAUBRIAND François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, t.1, 1849, Paris, Gallimard, 1951.
- CHION Michel, *Glossaire*, Partagé sur le site de la revue *lampe-tempete.fr*, [En ligne], <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.
- CLAIR Jean, « L'autoportrait au miroir absent », *Les cahiers de médiologie*, n°15, 2003/1, p. 163-171.
- COLLET Jean, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, 1963.

- COMPAGNON Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Cours de *Théorie de la littérature* à l'Université Paris IV Sorbonne, Publié sur le site *Fabula.org*, [En ligne], <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, *consulté le 8 août 2016.
- CONDORCET Nicolas (de), *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1793-1794, Paris, Vrin, 1970.
- CONVERT Pascal, « La couleur dit et ne dit pas », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art Press +*, Hors-série, n° 1, novembre 1998, p. 39-47.
- COUREAU Didier, « Jean-Luc Godard. Autoportrait(s) d'un cinéaste », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 111-121, [En ligne] <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/382#quotation>.
- Flux cinématographiques. Cinématographie des flux, Paris, L'Harmattan, 2010.
- CUROT Frank « Le principe de contradiction godardien. Dualités et discontinuités stylistiques dans *Nouvelle vague* et dans *For Ever Mozart* », dans René PRÉDAL (dir.), *Où en est le Goda-Art ?*, *CinémAction*, n°109, 4^e trimestre 2003, p. 55-64.
- DANEY Serge, « Le paradoxe de Godard », *La Revue belge du cinéma*, n°22-23, « Jean-Luc Godard le cinéma », 1988, p. 7.
- *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1996.
- « Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran », dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1997.
- DARMON Maurice, *La question juive de Jean-Luc Godard. Filmer après Auschwitz*, Bazas, Le Temps qu'il fait, 2011.
- DARRIULAT Jacques, « De l'Idée du Beau à l'Esthétique », Essai, 29 octobre 2007, [En ligne], <http://www.jdarriulat.net/Essais/IdeduBeauEsth.html>,
- « Introduction à la philosophie esthétique », Leçon, 29 octobre 2007, [En ligne], <http://www.jdarriulat.net/index.html>,
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991
- *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992
- *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.
- (dir.), *Les Cahiers de médiologie*, Revue, Paris, Gallimard, 1996-2004. Tous les numéros sont archivés et consultables sur le site *médiologie.org*, [En ligne], <https://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie>
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981.
- *Cinéma*, t. 1, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- « L'Image-pensée », Cours sur le cinéma de l'année 1984-1985 à l'Université de Vincennes (Paris 8), Enregistrement audio et transcription publiés sur la page « la voix de Gilles Deleuze » du site de l'Université Paris 8, ([En ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id_rubrique=17).

- *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.
- *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976, dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 55-66.
- « Lettre à Serge Daney. Optimisme, pessimisme, voyage », dans Serge Daney, *Ciné-Journal*, t. 1, 1981-1982, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, repris dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 97-112.
- « La vie comme œuvre d'art », Entretien avec Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur*, 23 août 1986, repris dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 129-138.
- « Les intercesseurs », Entretien par Antoine Dulaure et Claire Parnet, *L'Autre Journal*, n° 8, octobre 1985, repris dans *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 165-184.
- « Entretien avec Gilbert Deleuze (*sic*) », Propos recueillis par Jean-Noël Vuarnet, *Lettres françaises*, n° 1223, 28 février-5 mars 1968, titré par l'éditeur « Nietzsche et l'image de la pensée », repris dans Gilles Deleuze, *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 187-197.
- « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988* (collectif), Paris, Le Seuil, 1989, p. 185-195, repris dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fou*, Paris, Minuit, 2003, p. 316-325.
- « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-Temps* », 1988, in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 329-331.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
- *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.
- DÉOTTE Jean-Louis, « La falsification par les disparus », dans Alain BROSSAT et Jean-Louis DEOTTE (dir.), *La Mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 215-241.
- DERRIDA Jacques, *Ulysse gramophone*, précédé de *Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, 1994.
- DESBARATS Carole et GORCE Jean-Paul, *L'Effet Godard*, Toulouse, Milan, 1989.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974,
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

- *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- « L’histoire à double tranchant. Remarques sur Jean-Luc Godard », Conférence filmée dans le cadre du séminaire d’Antoine Compagnon sur « La guerre littéraire », Collège de France, 25 février 2014, Partagé sur le site [college-de-france.fr](https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2014-02-25-17h30.htm), [En ligne], <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2014-02-25-17h30.htm>.
- *L’Œil de l’histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, Paris, Minuit, 2015.
- DOUIN Jean-Luc, *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010.
- DOUYERE David, « L’Incarnation comme communication, ou l’auto-communicatoïn de Dieu en régime chrétien », *Questions de communication*, n° 23, 2013, p. 31-56.
- DUBOIS Philippe, « Jean-Luc Godard », dans *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 201-260.
- DUBOIS Philippe, MONVOISIN Frédéric et BISERNA Elena (dir.). *Extended cinema / Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010.
- EISENSTEIN Sergueï M., *Mémoires*, Paris, Julliard, 1989.
- EPSTEIN Jean Epstein, *L’intelligence d’une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946.
- « Bonjour cinéma », 1921, dans *Écrits sur le cinéma*, t. 1, 1921-1953, Paris, Seghers, 1974, p. 71-102.
- « Le Cinématographe vu de l’Etna », 1926, *Écrits sur le cinéma*, t. 1, 1921-1953, Paris, Seghers, 1974, p.131-152.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « Les mondes godardiens, paraphrase de notre monde », dans Gilles DELAUAUD, Jean-Pierre ESQUENAZI et Marie-Françoise GRANGE (dir.), *Godard et le métier d’artiste*, Actes du colloque (Cerisy-la-Salle, 13 - 20 août 1998), Paris, L’Harmattan, 2001, p. 225-246.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.
- ESTÈVE Michel (dir.), *Jean-Luc Godard*, t.1, *Au-delà du récit*, Paris, Modernes, 1967, repris dans *Études cinématographique*, n° 57-61, 1983.
- FAROCKI Harun, « Le point de vue de la guerre », Texte prononcé le 15 octobre 2003 pour célébrer l’ouverture du semestre d’hiver, à la Hochschule für Gestaltung (Karlsruhe), à l’invitation de Peter Sloterdijk, trad. par P. Rusch, *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 455-459.
- FAROCKI Harun et SILVERMAN Kaja, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998.
- FAROULT David, « Never more Godard, Le groupe Dziga Vertov, l’auteur et la signature », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 121-127.

- FAURE Élie, « Introduction à la mystique du cinéma », dans *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social, 1921-1937*, Paris, Histoire et d'art, 1953, p. 61-85.
- « Vocation du cinéma », dans *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social, 1921-1937*, Paris, Histoire et d'art, 1953, p. 87-115.
- FELMAN Shoshana, « À l'âge du témoignage. Shoah de Claude Lanzmann », dans Michel DEGUY (dir.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 55-145.
- FERRARI Jean-Christophe, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 372-375.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. 2, *Juillet 1851-Décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980.
- FLEISCHER Alain, *Courts-circuits*, Paris, Cherche midi, 2009.
- FLEURY Béatrice et WALTER Jacques, « Pour une critique des Médias en temps de Conflit ? », *Questions de communication*, n° 9, 2006, p. 151-162.
- « Pour une critique des Médias en temps de Conflit ? (2) », *Questions de communication*, n° 10, 2006, p. 181-195.
- FLOCH Jean-Marie, « Introduction. Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 103-119.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits*, t.1, *1954-1975*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.
- *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, t. 2, Cours au Collège de France, 1984, Paris, Seuil, 2009.
- GANDLER Stefan, « Pourquoi l'ange de l'histoire regarde-t-il vers l'arrière ? », trad. par M. Sagnol, *Les Temps Modernes*, n° 624, 2003/3, p. 54-74.
- GAUDREAUULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GAVARD-PERRET Jean-Paul, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 1995/3, p.13-28, [En ligne], https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_105_1_2607.
- GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n°8, 1966, p. 152-163.

- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric « Préface », dans Maud PÉLISSIER et Nicolas PÉLISSIER (dir.), *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*, p. 7-9.
- GOODWIN Michael et MARCUS Greil, *Double Feature. Movies and Politics*, New York, Outerbridge & Lazard, 1972.
- GOUPIL Romain, *Entretiens avec Bernard Lefort*, Paris, Punctum, 2005
- GOUX Jean-Joseph, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
- GROSSMAN Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.
- GUIGUE Arnaud, *Truffaut & Godard. La querelle des images*, Paris, CNRS, 2014.
- HABIB André, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », *Cinéma*, vol. 13, n° 3, Printemps 2003, p. 9-31.
- « Regards sur l'enfermement (1) : projection, prison, évasion », *Hors Champ*, le 6 juin 2005, [En ligne], <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article180>.
- HANSEL Georges, « Maurice Blanchot lecteur de Lévinas », dans Eric HOPPENOT et Alain MILON (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie, suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses Universitaires de France, 2010, p. 315-373.
- HANSEN Miriam, « Benjamin, Cinema and Experience. "The Blue Flower in the Land of Technology" », *New German Critique*, n° 40, hiver 1987, p. 179-224.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, t. 2, trad. par J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.
- HEIDEGGER Martin, *Les Hymnes de Hölderlin, La Germanie et Le Rhin*, trad. par F. Fédier et J. Hervier, Paris, Gallimard, 1988.
- HEINICH Nathalie, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, vol. 61, n° 1, 2011, p. 103-123.
- HÊME DE LACOTTE Suzanne, *Le cinéma et l'image de la pensée*, Thèse de doctorat en Art et sciences de l'art, sous la direction de Dominique Chateau, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2009.
- HÉNAULT Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, 1992, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- HILLAIRE Norbert, *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- « L'artiste et l'entrepreneur. Éléments de problématique », dans Norbert HILLAIRE (dir.), *L'artiste et l'entrepreneur*, Saint-Etienne, Cité du design éditions, 2008, p. 9-33.
- *La fin de la modernité sans fin*, Paris, L'Harmattan, 2013,
- *L'art dans le tout numérique. Une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*, Paris, Manucius, 2015,
- *L'art de la Réparation*, [Paris, Scala, à paraître].

- HOFMANNSTHAL Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, traduit par J.-C. Schneider et A. Kohn, Paris, Gallimard, 1989.
- HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, 1869, Paris, Flammarion, 1992.
- *Notre-Dame de Paris*, 1831, Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- ISHAGHPOUR Youssef, « Image du monde disloqué. *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *Trafic*, n° 92, hiver 2014, p. 10-18.
- « J-L G cinéaste de la vie moderne. *Le poétique dans l'historique* », dans Jean-Luc GODARD et Youssef ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 89-118.
- JACOBS Bidhan, « Découpler la visualisation 3DS : Jean-Luc Godard, *Adieu au langage* », *La Furia Umana*, n° 22, [En ligne], <http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/290-bidhan-jacobs-decoupler-la-visualisation-3ds-jean-luc-godard-adieu-au-langage>.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007.
- JULIET Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
- KANT Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger*, 1790, trad. par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1982,
- KESSLER Frank, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinemas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 21-34.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. par D. Blanchard et C. Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- KRISTENSEN Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de Philosophie*, 2006/1, Tome 69, p. 123-146, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>.
- « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard », *Chiasmi International*, n°12, 2010, p. 129-143.
- *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014.
- « Ah ! Oh ! À propos d'*Adieu au langage* de Godard », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, Printemps 2015, n° 29-30, p. 198-207.
- LA BRETÈQUE François (de), « L'avenir du cinéma tel qu'on le voyait depuis les années 1920 », dans Maxime SCHEINFEIGEL (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 37-50.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Introduction », dans Friedrich HÖLDERLIN, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, suivi de *Parataxe* par Theodor W. Adorno, Paris, Flammarion, 1983.
- LANGLOIS George P. et MYRENT Glenn, *Henri Langlois, Premier citoyen du cinéma*, Paris, Ramsay, 1996.
- LAUXEROIS Jean, « Adorno – sur écoute », *Revue Lignes* n° 11, mai 2003, p. 226-242.

- « Adorno à "l'époque" du cinéma », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 14, automne 2003, p. 8-15.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939.
- LEUTRAT Jean-Louis, « Ivan le Terrible. L'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant », dans Murielle GAGNEBIN (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 225-235.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme* (1958), trad. par M. Schroffeneger, Paris, Julliard, 1987.
- LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, 1961, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.
- *Le Temps et l'Autre*, 1979, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Godard simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.
- *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- *Leçons sur l'analytique du sublime. Kant, Critique de la faculté de juger*, 23-28, Paris, Galilée, 1991.
- MacCABE Colin, *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, London, Bloosbury, 2003.
- MACÉ Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, 2008, [En ligne], <http://narratologie.revues.org/499>.
- MALABRE Natalie, « Je vous salue, Marie de Jean-Luc Godard : modalité et enjeux d'un retour du religieux au cinéma », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, Numéro spécial, 2012, [En ligne], <https://journals.openedition.org/cerri/1086>.
- MALEVITCH Kasimir, « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma », 1929, trad. par V. Posener, *Cinémathèque*, n° 8, automne 1995, p. 71-77.
- MALLARMÉ Stéphane, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », 1897, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 409-429.
- *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, 1925, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 41-56.
- MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, p. 1-16
- MANIGLIER Patrice, « L'art numérique n'a pas eu lieu », *Art Press 2*, n° 29, mai-juin-juillet 2013, p. 91-94.
- MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, trad. par R. Crevier, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- MARX Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, 1852, trad. par M. Rubel et L. Janover, dans *Les Luttes de classes en France*, suivi de *La Constitution de la République française le 4 novembre 1848*, suivi de *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* et suivi

- de « *Karl Marx devant le bonapartisme* » par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 2002, p. 169-314.
- *Manuscrits de 1844, 1932*, trad. par J.-P. Gougeon, Paris, Flammarion, 1996.
- MASSON Jean-Yves, « Postface », dans Hugo von Hofmansthal, *L'homme difficile*, trad. par J.-Y. Masson, Lagrasse, Verdier, 1992, p. 159-167.
- MATONTI Frédérique, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 66-79.
- MÉJAT Guillaume, « Gilles Deleuze et Félix Guattari lecteurs de Marx. L'inspiration marxiste de la conception du désir développée dans l'*Anti-Œdipe* », *Philosophique* n° 15, 2012, [En ligne], <http://philosophique.revues.org/693>.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MEUNIER Jean-Pierre, « Y a-t-il de l'image dans le verbe ? Pour une reformulation des rapports entre l'analogique et le digital », dans Bernard DARRAS (dir.), *Icône-Image, Revue Médiation et Information*, n° 6, janvier 1997, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 113-124.
- MICHELET Jules, *Histoire de la révolution*, t.1, Paris, Laffont, 1979.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996
- « Histoire et passion », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma, Art Press +*, Hors-série, n° 1, novembre 1998, p. 91-71.
- (dir.), *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003.
- *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- *Images (à suivre). De la poursuite du cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011.
- *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2017.
- MONS Alain, *La Traversée du visible. Images et lieux contemporains*, Paris, la Passion, 2002,
- MONTIER Jean-Pierre « La photographie "... dans le Temps". De Proust à Barthes et réciproquement », dans Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114.
- MORGAN Daniel, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- MORIZOT Baptiste, « Penser le concept comme carte. Une pratique deleuzienne de la philosophie », dans Mauro CARBONE, Paride BROGGI et Laura TURARBEK (dir.), *La géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimésis, 2012, p. 73-98.
- MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997
- NANCY Jean-Luc, « Cinéfile et cinémonde » *Trafic*, n° 59, mai 2004, p. 183-190.

- NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, 1874, dans *Œuvres*, t. 1, trad. par H. Albert, Paris, Laffont, 1993, p. 215-283.
- ODIN Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 49-72.
- *Espaces de communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- OMBROSI Orietta, « La dialectique de l'idée de catastrophe dans la pensée de W. Benjamin », *Archives de philosophie*, t. 69, 2006/2, p. 263-284.
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997
- PALLOTTA Julien, « Althusser face à Godard : l'esthétique matérialiste de *La Chinoise* » dans Patrice Maniglier (dir.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 273-289.
- PASOLINI Pier Paolo, « Le sentiment de l'histoire », 1970, trad. H. Joubert-Laurencin, *Trafic*, n° 73, Printemps 2010, p. 131-132.
- PASSERONE Giorgio, « 2010-2011. Visions de Godard », dans *Un lézard. Le cinéma des Straubs*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 135-188.
- PAYOT Daniel, « Autonomie et envoûtement. Une lecture des "Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui" de Theodor W. Adorno », dans Jérôme COTTIN, Wilhelm GRÄB et Bettina SCHALLER (dir.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologique, philosophique et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012.
- PEDON Éric et WALTER Jacques, « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », *Questions de communication*, n° 1, 2002, [En ligne], <https://questionsdecommunication.revues.org/6493>.
- PÉLISSIER Maud et PÉLISSIER Nicolas, « Introduction générale », dans Maud PELISSIER et Nicolas PELISSIER (dir.), *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 15-18.
- PERRET Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique de l'image : Harun Farocki », *Critique*, n° 749-760, 2010/8, p. 694-706.
- PLATON, *République*, dans *Œuvres complètes*, trad. par G. Leroux, Paris, Flammarion, 2011.
- POURVALI Bamchade, *Godard neuf zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Biarritz, Atlantica, 2006.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard, 1954.
- QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.
- QUINTANA Àngel, *Virtuel ? À l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, traduit par E. Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

- RABATÉ Jean-Michel, « Des lectures de Joyce, oui », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 179-198.
- RANCIÈRE Jacques, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- « L'Historicité du cinéma », dans Antoine de BAECQUE et Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 45-60.
- « La phrase, l'image, l'histoire », dans *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 41-78.
- « Jean-Luc Godard. La religion de l'art », Propos recueillis par Jean-Max Méjean dans René PRÉDAL (dir.), *Où en est le Goda-Art ?*, *CinémAction*, n°109, 4^e trimestre 2003, p. 106-112.
- *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009.
- *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.
- RENAUT Aurore, « L'Inde vue par Rossellini. Un beau montage », dans Robert Bonamy (dir.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017, p. 41-54.
- RICŒUR Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 4, 2000, p. 731-747.
- *Temps et récit*, t.1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RODOWICK David N., « L'événement numérique », *Trafic*, n° 79, automne 2011, p. 86-94 [Traduction française d'une version légèrement modifiée du chapitre 21 de *The Virtual Life of film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007].
- ROSENBAUM Jonathan, « Bande-annonce pour les *Histoire(s) du cinéma* de Godard », trad. par J.-L. Mengus, *Trafic*, n° 21, printemps 1997, p. 5-18.
- ROUDINESCO Elisabeth, *Retour sur la question juive*, Paris, Albin Michel, 2009.
- RUSKIN John, *La nature du gothique* (1851), chapitre extrait des *Pierres de Venise*, trad. par M. Crémieux et F. Lemonde, Paris, le Sandre, 2012.
- SCANDOLA Alberto, « L'inconsolable mémoire de Jean-Luc Godard », *AAM-TAC (Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication)*, n° 6, 2009, p. 31-38.
- SCARPETTA Guy, « Godard. Sur plusieurs plans », *L'Impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 133-151.
- SCEMAMA Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- La partition des citations des *Histoire(s) du cinéma* réalisée par Céline Scemama est partagée sur le site du Centre de Recherche sur l'Image de l'Université Paris 1, [en ligne], <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

- SCHEINFEIGEL Maxime, « Avant-propos », dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 6-15.
- « Le cinéma est mort ? », dans Jean-Pierre Esquenazi (dir.), *Cinéma contemporain. État de lieux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 7-19.
- SCHLEGEL Karl Wilhelm Friedrich (von), *Fragments*, Paris, José Corti, 1996.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHOELLKOPF Anouk, *Jean-Luc Godard, philosophe du langage : « le cinéma comme passage entre éclosion de l'invisible et expression de l'indicible »*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de Daniel Payot, Université de Strasbourg 2, 2001.
- SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoire. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité chez Gilles Deleuze », *L'Espace Géographique*, t. 39, 2010/3, p. 225-238.
- SIMMEL Georg, *Philosophie de l'argent*, trad. par S. Cornille et P. Ivernel, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958
- *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
- SONTAG Susan, « The Decay of Cinema », *The New York Times*, 25 février 1996.
- SOULEZ Guillaume, « En guise de conclusion provisoire : du cinéma éclaté... au levain des médias : rapports de formes », dans Kira KITSOPANIDOU et Guillaume SOULEZ (dir.), *Le levain des médias. Forme, format, média*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 239-260.
- STAROBINSKI Jean, « Le fusil à deux coups de Voltaire. La philosophie d'un style et le style d'une philosophie (à la mémoire de Leo Spitzer) », 1966, dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 91-121.
- STAROBINSKI Jean, *La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971.
- STIEGLER Bernard, *La Technique et le temps*, t.1, *La Faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- *La Technique et le temps*, t.2, *La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996.
- *La Technique et le temps*, t. 3, *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.
- *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.

- TEMPLE Michael, « Inventer un film. Présentation de *Moi Je* », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 190-194.
- « Notes sur *Moi Je* », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents, op. cit.*, p. 244-245.
- TEMPLE Michael, WITT Michael, WILLIAMS James S. (dir.), *For Ever Godard*, Actes du colloque (Modern Tate, Londres, 21-24 juin 2001), Londres, Black Dog Publishing, 2004.
- TISSERON Serge, « Images et croyances », *Les cahiers de médiologie*, n° 8, 1999/2, p. 33-45.
- *Petites mythologies d'aujourd'hui*, Paris, Aubier, 2000.
- TREGENZA Rob, « Godard comme caméra », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 379-385.
- TRUFFAUT François, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n° 44, février 1955.
- *Hitchcock/Truffaut. Édition définitive*, 1966, Paris, Gallimard, 1993, p. 206-208.
- VALÉRY Paul, « Discours sur l'esthétique », 1937, dans *Œuvres*, t.1, Gallimard, 1957, p. 1294-1314.
- « Léonard et les philosophes », 1929, dans *Œuvres*, t.1, Gallimard, 1957, p. 1234-1269.
- VANCHERI Luc, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », *Où va le cinéma ?*, *Cinergon*, n° 15, 2003, p. 105-115.
- « Le cinéma après l'époque du cinéma », dans Maxime SCHEINFEIGEL (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 19-35.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1970.
- VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma*, t. 1, *Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma-Étoile, 1984, p. 8.
- WEBER Max, *Économie et société*, t. 2, *L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*, 1922, trad. par J. Freund, P. Kamnitzer, P. Bertrand, É. Dampierre, J. Maillard et J. Chavy, Paris, Plon, 1995.
- WITT Michael, « Godard, artiste d'installations multimédias », 2004, trad. par Cécile Wajbrost, *Trafic*, n° 58, été 2006, p. 29-42.
- « L'image selon Godard. Théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », dans Gilles DELAVAUD, Jean-Pierre ESQUENAZI et Marie-Françoise GRANGE (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 19-32.
- *Jean-Luc Godard, Cinema historian*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

- WOLLEN Peter, « The Two Avant-Gardes », 1975, dans *Readings and Writings. Semiotic Counter-strategies*, Londres, Verso, 1982, p. 92-104.
- YOUNGBLOOD Gene, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.
- ZARD Philippe, « Les désarrois de l'identité allemand dans *Siegfried et le Limousin* (1922) de Jean Giraudoux et *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann », *Revue de Littérature comparée*, n° 4, oct.-déc. 1998, p. 509-534.
- ZISCHLER Hanns, « Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d'*Allemagne 90 neufzéro* de Jean-Luc Godard (1990/1991) », trad. par Michelle Brenez dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 340-341.
- ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* (1942), trad. par D. Tassel, Paris, Gallimard, 2013.

FILMS / DOCUMENTS AUDIOVISUELS HORS CORPUS

- BECKER Jacques, *Ali Baba et les 40 voleurs*, 1954, France, 92', 35 mm, couleur.
- BECKETT Samuel et McWHINNIE Donald, *Ghost Trio [titre initial : Tryst]*, Royaume-Uni, 21', n/b (T.V., BBC2, 17 avril 1977). Cette pièce pour la télévision a été diffusée dans l'émission *Lively Arts* intitulée par Samuel Beckett *Shades*.
- BOHLER Olivier et GAILLEURD Céline, *Jean-Luc Godard, le désordre exposé*, France, 65', couleur, 2012.
- BRINGUIER Jean-Claude et KNAPP Hubert, *Fernand Braudel et l'Histoire*, Extrait de la série d'émissions *Signes des temps*, 13'24'', [TV, ORTF, 30 octobre 1972].
- CHAPLIN Charles Spencer, *Les Temps modernes*, États-Unis, 87', 35 mm, n/b, 1936.
- DOLAN Xavier, *Mommy*, Canada, 134', 35 mm DCP, couleur, 2014.
- FARGIER Jean-Paul, *Le trou de la Vierge*, Entretien entre Jacques Henric et Philippe Sollers, 60', vidéo, couleur, 1982. Les extraits de cet entretien sont disponibles sur le site *pileface.com* de Philippe Sollers, [En ligne], <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1198>,
- GARREL Philippe, *Le Jeune Cinéma. Godard et ses émules*, 46', (TV, ORTF, 22 octobre 1967). Avec Francis Leroi, Jean Eustache, Jean-Michel Barjol, Luc Moullet, Romain Goupil et Jean-Luc Godard.
- GREENWAY Peter, *Just in Time*, [Épisode du film collectif 3 x 3D], Grande-Bretagne, 17', HD, 3-D, couleur, 2013.
- HITCHCOCK Alfred, *Maison du Docteur Edwards (la) [Spellbound]*, États-Unis, 111', 35 mm, couleur et n/b, 1945.
- *La Corde [The Rape]*, 1948, États-Unis, 80', 35 mm, couleur.
- MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu le vampire (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, Allemagne, 94', 35 mm, n/b, 1922.
- *Le dernier des hommes [Der letzte Mann]*, Allemagne, 77'-101' en fonction des versions, 35 mm, 1924.
- ROSSELLINI Roberto, *Stromboli [Stromboli, terra di Dio]*, Italie, 107', 35 mm, n/b, 1950.
- *J'ai fait un beau voyage [L'India vista da Rossellini]*, Italie, 251', 16 mm, n/b [TV, Rai Uno, 7 janvier - 11 mars 1959].

- *Inde, terre mère [India, Matri Bhumi]*, Italie/France, 90', 16 et 35 mm, couleur, 1959.
- SOKOUROV Alexandre, *L'Arche russe [Rousski kovtcheg]*, 2002, Russie, 96', HDTV (projeté en 35mm), couleur.
- WELLES Orson, *Le procès*, France/Italie/RFA, 119', 35 mm, n/b, 1962.
- *Don Quichotte [Don Quijote]*, film inachevé (1955-1972), Espagne / Italie / Etats-Unis, 600' de rush, 116', 35 mm, n/b, (finalisation du montage par Jesús Franco, 1992).

ŒUVRES D'ART / EXPOSITIONS HORS CORPUS

Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999. Exposition, Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier - 25 mars 2001.

Traces du sacré, Exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai 2008 - 11 août 2008.

BEETHOVEN Ludwig (van), *Geister Trio [Trio des esprits ou du Fantôme]*, Trio n° 5 pour piano et cordes en ré majeur, Op. 70, n° 1, 1808.

EYCK Jan (van), *Les Époux Arnolfini*, Huile sur panneau de chêne, 82,2 x 60 cm, Londres, National Gallery, 1434.

KLEE Paul, *Angelus Novus*, Décalque à l'huile et aquarelle sur papier sur carton, 31,8 x 24,2 cm, Musée d'Israël, Jérusalem, 1920.

KOSUTH Joseph, *One and Three Chairs [Une et trois chaises]*, 1965, Bois, Tirages photographiques, 118 x 271 x 44 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Les trois autres versions de cette installation sont exposées au Museum of Modern Art à New York, au Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía à Madrid et au Neues Museum Weimar à Weimar.

PAIK Nam June, *Exposition of Music Electronic Television*, Wuppertal, Galerie Parnass, mars 1963. Installation composée de 13 téléviseurs posés à même le sol dont l'image déréglée par des générateurs de fréquence ne diffuse rien d'autre que des rayures et des striures.

WALL Jeff, *Picture for Women*, Épreuve cibachrome, Caisson lumineux, 161,5 x 223,5 x 28,5 cm, 1979.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photogramme 1

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard.....1

Photogramme 2

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard.....27

Photogramme 3

Extrait du chapitre 1a. *Toutes les histoires des Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard [Plan de *La Prison* (1949) d'Ingmar Bergman en surimpression avec le défilment de la pellicule].....29

Photogramme 4

Extrait de *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1993) de Jean-Luc Godard.....31

Photogramme 5

Extrait de l'épisode 1b. *Une histoire seule des Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) [Plan de *Déetective* (1985) de Jean-Luc Godard en surimpression avec un plan d'*Ivan Le terrible* (1944-1946) de Sergueï Eisenstein].....71

Photogramme 6

Extrait de *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard.....127

Photogramme 7

Extrait d'*Allemagne 90 neuf zéro* (1991) de Jean-Luc Godard [*La Vague* (1870) de Gustave Courbet à l'Alte Nationalgalerie de Berlin].....185

Photogramme 8

Extrait de *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard189

Photogramme 9

Extrait d'*Adieu au langage* (2014) de Jean-Luc Godard.....191

Photogramme 10

Extrait d'*Allemagne 90 neuf zéro* (1991) de Jean-Luc Godard [Eddie Constantine rapproche les deux pans d'une reproduction coupée de *La jeune fille en vert* (1927-1930) de Tamara

de Lempicka. La photographie est posée sur le livre illustré de Wilhelm Busch, <i>Max und Moritz</i> (1865), lui-même posé sur la presse allemande].....	195
Photogramme 11	
Extrait de <i>Hélas pour moi</i> (1993) de Jean-Luc Godard	245
Photogramme 12	
Extrait d' <i>Adieu au langage</i> (2014) de Jean-Luc Godard	313
Photogramme 13	
Extrait d' <i>Adieu au langage</i> (2014) de Jean-Luc Godard.....	405
Photogramme 14	
Extrait de <i>Notre Musique</i> (2004) de Jean-Luc Godard.....	409
« Photogramme » 15	
Extrait de « Formats » de Jean-Luc Godard dans <i>Les Cahiers du cinéma</i> (juin 1983).....	411
Photogramme 16	
Extrait de <i>For Ever Mozart</i> (1993) de Jean-Luc Godard [Photographie Biljana Vrhovac prise par Luc Delahaye à Sarajevo le 20 juillet 1992].....	415
Photogramme 17	
Extrait d' <i>Adieu au langage</i> (2014) de Jean-Luc Godard.....	517
Photogramme 18	
Extrait de <i>Notre Musique</i> (2004) de Jean-Luc Godard [Le pont de Mostar en reconstruction].....	610
Photogramme 19	
Extrait d' <i>Adieu au langage</i> (2014) de Jean-Luc Godard.....	614

INDEX DES NOMS

A

Abdeli (Karim), 298
Adler (Sarah), 533, 543, 544, 546, 547
Adorno (Theodor W.), 36, 110, 192, 198, 200, 223, 240, 250, 251, 252, 259, 266, 267, 324, 366, 457, 504, 560
Adrien Ier, 152
Agamben (Giorgio), 514, 625
Aguilar (Georges), 542
Aja (Alexandre, dit), 305
Aldrich (Robert), 380
Alexandrov (Grigori), 471
Allaux (Bérangère), 436, 442, 444
Althusser (Louis), 443
Álvarez (Santiago), 439
Alzheimer (Alois), 337
Améry (Jean, pseud. de Hans Mayer), 536, 537, 538, 553
Amiot (Aude), 281
Andersen (Manon), 281
Anderson (Harriet), 95
Andoka (Florence), 386
Anouilh (Jean), 303
Antonioni (Michelangelo), 96, 342, 368, 470
Aragon (Louis), 48, 200, 371, 372, 373, 613, 629
Arasse (Daniel), 343, 344
Archainbaud (George), 381
Arendt, Hannah, 21, 55, 527, 538, 547
Argand (Catherine), 445
Aristote, 201, 202, 203, 204, 261, 318, 328, 379, 484

Arkan (pseud. de Zeljko Raznatovic), 366
Artaud (Antonin), 106, 368, 446, 492
Astruc (Alexandre), 3, 77, 182
Atlan (Henri), 342, 367, 368
Aubert (Jean-Paul), 241, 242, 246
Augustin d'Hippone (saint), 90, 346, 395, 581
Aumont (Jacques), 2, 19, 20, 24, 32, 33, 35, 39, 40, 41, 43, 63, 66, 67, 74, 75, 93, 96, 103, 120, 123, 124, 125, 315, 380
Avedon (Richard), 264
Azaña (Manuel), 442

B

Bach (Jean-Sébastien), 122, 216, 269
Bacon (Francis), 590, 591, 593, 624
Badiou (Alain), 2, 18, 19, 166, 172, 174, 249, 250, 255, 267, 272, 295, 406, 495, 564
Baecque (Antoine de), 52, 54, 55, 57, 60, 63, 64, 82, 205, 209, 247, 248
Bailly (Jean-Christophe), 481, 482, 577
Baker (Chet), 401
Balzac (Honoré de), 103, 423
Bardot (Brigitte), 91, 117, 258
Barthes (Roland), 232, 250, 252, 316, 324, 325, 337, 344, 461, 479, 480, 482, 483, 579, 603
Bataille (Georges), 35, 106, 306, 308, 383, 446, 621
Baudelaire (Charles), 48, 73, 79, 166, 170, 287, 289, 304, 483, 540, 541, 588
Baudrillard (Jean), 8, 257
Baurez (Thomas), 45, 46, 51
Baye (Nathalie), 156, 172

Bazin (André), 39, 40, 46, 80, 95, 208, 223, 249, 250, 262, 492, 555

Beauvalia (Jean-Pierre), 157, 159

Beauvoir (Simone de), 399, 400

Becker (Jacques), 77, 320, 378, 379

Beckett (Samuel), 21, 295, 373, 374, 375, 376, 418, 446, 583, 629

Beethoven (Ludwig van), 216, 374, 399, 401, 402, 589

Béjart (Maurice), 53

Bellour (Raymond), 24, 39, 60, 62, 156

Belmondo (Jean-Paul), 47, 80, 150, 339

Belting (Hans), 148

Benjamin (Walter), 7, 21, 36, 84, 102, 110, 111, 118, 121, 124, 141, 142, 164, 200, 240, 251, 260, 275, 333, 334, 357, 378, 416, 449, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 467, 486, 487, 492, 497, 498, 499, 504, 520, 544, 554, 556, 574, 579

Bensmaïa (Réda), 176

Benveniste (Émile), 204

Berg (Alban), 199

Bergala (Alain), 11, 19, 24, 43, 59, 63, 72, 77, 94, 111, 120, 122, 137, 157, 159, 187, 218, 253, 258, 265, 276, 277, 278, 379, 423, 435, 436, 437, 446, 450

Bergman (Ingmar), 29, 94, 95, 113, 114, 116, 122, 123, 210, 339, 616

Bergman (Ingrid), 147, 174, 498

Bergounioux (Pierre), 11, 272, 445, 548

Bergson (Henri), 41, 58, 143, 480

Bernanos (Georges), 21, 369, 371, 372, 401, 425, 426, 429, 431, 434, 435, 561, 629

Berne (Vincent), 465

Bernhard (Thomas), 234, 306

Berta (Renato), 156

Bessey (Maurice), 36

Beugnet (Martine), 444

Beyaert-Geslin (Anne), 427, 476, 477

Bianquis (Geneviève), 98

Binggeli (Pierre), 156

Birnbaum (Antonia), 416, 545

Bismarck (Otto von), 198

Bitzer (Billy), 115

Blanche (Roland), 1, 283

Blanchot (Maurice), 21, 283, 323, 424, 437, 446, 447, 462, 471, 472, 473, 474, 475, 510, 630

Blum (Jean-Christophe), 93, 94, 95, 96, 97

Blümlinger (Christa), 21, 212, 217, 223, 224, 230

Boehm (Gottfried), 19

Bohler (Olivier), 242

Bohr (Niels), 478

Boltanski (Christian), 574

Bonaparte (Napoléon), 163

Bonnard (Pierre), 131, 133, 158

Borderie (Bernard), 235

Botticelli (Sandro), 338

Bougnoux (Daniel), 19, 411, 412

Boujut (Michel), 439

Boulet (Jacques), 487

Bourgeois (Guillaume), 296, 299

Boussinot (Roger), 37

Bouvet (Jean-Christophe), 534, 536, 537, 538, 552

Brabin (Charles), 378

Branco (Juan), 334, 335

Braque (Georges), 452, 501

Braudel (Fernand), 415, 416, 455, 499, 514, 557

Braudy (Jean-Louis), 165

Brecht (Bertolt), 102, 333, 365, 443

Brenez (Nicole), 195, 197, 216, 231

Bresson (Robert), 85, 158, 159, 341, 561

Breton (André), 345, 460

Brito (Emilio), 99

Brody (Richard), 63

Brooks (Louise), 199

Brown (Richard), 55

Bruneau (Zoé), 298

Brunschvicg (Léon), 285, 553

Bruskina (Masha), 577, 578, 580

Buber (Martin), 547
Bueb (Francis), 436, 471
Buñuel (Luis), 115, 527
Busch (Wilhelm), 195, 236

C

Cage (John), 50, 589
Calvet (Yann), 177
Camus (Albert), 442, 444, 545
Canudo (Riciotto), 177
Capa (Robert), 428
Carmes (Maryse), 630
Carol (Martine), 225
Carroll, Lewis, 526, 527
Carter (Kevin), 575
Cartier-Bresson (Henri), 159
Casarès (Maria), 99, 115, 123
Castellion (Sébastien), 535, 536
Cayrol (Jean), 538
Céline (Louis-Ferdinand), 570
Cerisuelo (Marc), 52, 91, 93
Certeau (Michel de), 254
Cervantès (Miguel de), 237, 238, 442
Cézanne (Paul), 119, 229, 370
Champetier (Caroline), 133, 271
Chandler (Raymond), 216, 220, 221, 222
Chaplin (Charles Spencer), 76, 115, 136, 200, 380,
381, 511
Charisse (Cyd, dite), 117
Chateaubriand (François-René de), 104, 185
Chauvet (Louis), 50
Chevalier (Richard), 298
Cheyney (Peter), 212
Chion, Michel, 221, 563
Chrétien de Troyes, 373
Ciment (Michel), 56, 62, 285, 511, 596
Cioran (Emil), 310
Clair (Jean), 337
Clair (René), 53
Clift (Montgomery), 561
Cocciante (Riccardo), 392
Cocteau (Jean), 77, 123, 124, 460, 464
Cohen (Leonard), 116, 122, 589
Cohn-Bendit (Daniel), 60, 186, 393, 457
Collet (Jean), 96
Colpi (Henri), 40
Compagnon (Antoine), 336, 391
Comte-Sponville (André), 432
Condorcet (Nicolas de), 421
Conrad (Joseph), 341
Constantin VI, 152
Constantine (Eddie), 195, 196, 212, 215, 216,
218, 220, 221, 222, 225, 235, 237, 267, 348,
360, 443
Convert (Pascal), 125
Copernic (Nicolas), 183, 449
Courbet (Gustave), 185, 229, 279, 290, 292, 301,
303, 304
Coureau (Didier), 338, 368
Cournot (Michel), 50
Coutard (Raoul), 155, 265, 452
Cranach l'Ancien (Lucas), 106, 224, 291
Curiel (Henri), 532
Curnier (Jean-Paul), 11, 397, 407, 552
Curot (Frank), 438

D

Daive (Jean), 141
Daney (Serge), 21, 23, 68, 69, 73, 75, 81, 82, 85,
103, 166, 183, 185, 192, 198, 208, 248, 418,
449, 488, 489, 495, 497, 587
Dante Alighieri, 74, 87, 90, 91, 103, 104
Danton (Georges Jacques), 439, 440
Darmon (Maurice), 60, 544
Darriulat (Jacques), 419, 423, 424
Darwich (Mahmoud), 11, 476, 486, 524, 534, 537,
542, 543, 546, 547, 548, 549, 552, 621
Daumier (Honoré), 378

David (Jacques-Louis), 398
 Davoli (Ninetto), 125
 De Gaulle (Charles), 460
 Debray (Régis), 19, 20, 58, 115, 129, 488, 489
 Delacroix (Eugène), 48, 74, 173
 Delahaye (Luc), 415, 426, 427, 428, 430
 Delannoy (Jean), 77
 Delavaud (Gilles), 63
 Deleuze (Gilles), 2, 3, 4, 12, 19, 20, 21, 23, 41, 48,
 58, 61, 88, 129, 142, 143, 144, 145, 146, 148,
 149, 176, 182, 183, 207, 239, 242, 329, 345,
 368, 376, 377, 379, 382, 383, 384, 385, 386,
 387, 389, 453, 460, 461, 469, 470, 482, 492,
 495, 496, 497, 527, 528, 542, 548, 562, 579,
 584, 590, 591, 592, 593, 600, 610, 617, 621,
 624, 629
 Delluc (Louis), 128
 Delmas (Jean), 51
 Delpy (Julie), 118, 166, 182
 Demy (Jacques), 378, 380
 Déotte (Jean-Louis), 580, 581, 582, 623
 Derrida (Jacques), 207, 300, 396, 446, 559, 580
 Desanti, Jean-Toussaint, 565
 Desbarats (Carole), 12, 17
 Detienne (Marcel), 90
 Detmers (Maruschka), 117
 Devos (Raymond), 272
 Diderot (Denis), 342, 349, 422
 Didi-Huberman (Georges), 2, 24, 64, 166, 333,
 346, 391, 423, 450, 451, 452, 453, 461, 477,
 501, 557, 558, 563, 577, 622, 627
 Dirks (Rudolph), 236
 Dolan (Xavier), 44
 Dolivet (Louis), 393, 394
 Dolto (Françoise), 275, 281, 286, 587
 Dora (Ida Bauer, dite), 218
 Dostoïevski (Fiodor Mikhaïlovitch), 121, 216, 271,
 370, 551, 545
 Douin (Jean-Luc), 63, 360
 Douyere (David), 406

Dovjenko (Alexandre), 74
 Drillon (Jacques), 46, 47
 Dubois (Philippe), 20, 24, 33, 62, 156, 331
 Duca (Lod), 36
 Duchamp (Marcel), 287, 301, 302, 329, 330
 Dulac (Germaine), 368
 Duran (Michel), 51
 Durand-Ruel (Paul), 84
 Duras (Marguerite), 272, 368, 442, 453, 495
 Dürer (Albrecht), 224, 234
 Duvivier (Julien), 77
 Dylan (Bob), 589
 Dziga Vertov (Groupe), 54, 322, 323, 333, 339,
 359, 361

E

Edison (Thomas), 155, 163, 164
 Eine (Simon), 445, 538
 Eisenstein (Sergueï Mikhaïlovitch), 71, 106, 107,
 108, 109, 128, 144, 145, 200, 230, 471, 473,
 505, 506, 596
 Ellul (Jacques), 21, 295, 601
 Epstein (Jean), 128, 142, 143, 146, 177, 200
 Erdogan (Tayyip), 549
 Erickson (Jessica), 297
 Ernst (Max), 337, 589, 590
 Esquenazi (Jean-Pierre), 24, 33, 63, 64, 87, 253,
 259
 Estève (Michel), 52
 Eyck (Jan van), 338, 355

F

Fargier (Jean-Paul), 275
 Farocki (Harun), 224, 627, 628
 Faroult (David), 323
 Fassbinder (Rainer Werner), 231, 499
 Faure (Élie), 142, 144, 146, 149, 150, 151, 152,
 153, 154, 155, 164, 167, 175, 176, 177, 179,
 269, 283, 455, 617

Felman (Shoshana), 559
 Ferrari (Jean-Christophe), 426, 427
 Feuerbach (Ludwig), 385
 Feuillade (Louis), 199
 Flaherty (Robert), 76
 Flash (Jack) (pseud. de David C. Degener), 359
 Flaubert (Gustave), 66, 81, 120, 148, 166, 170,
 171, 175, 272, 357, 369, 370
 Fleischer (Alain), 46, 60, 271, 548
 Fleury (Béatrice), 21
 Floch (Jean-Marie), 483
 Fontaine (David), 45
 Ford (John), 333
 Forestier, Bruno, 226
 Foucault (Michel), 20, 21, 217, 238, 324, 338,
 446, 449, 454, 455, 486, 508, 510, 522
 Franck (César), 589
 François d'Assise (saint), 125, 435
 Franju (Georges), 75, 378, 380
 Frémaux (Thierry), 44
 Freud (Sigmund), 73, 103, 106, 107, 108, 109,
 217, 218, 234, 275, 551, 587
 Freund (Karl), 134, 468
 Frey (Esther), 426, 427
 Frodon (Jean-Michel), 547, 548
 Füssli (Johann Heinrich ou Henry Fuseli), 106, 225

G

Gailleurd (Céline), 242
 Gance (Abel), 128, 144, 200
 Gandler (Stefan), 458
 Garcia (Ramos), 532
 Gardner (Ava), 122
 Garnett (Tay), 588
 Garrel (Philippe), 54
 Gaudreault (André), 35, 36
 Gaudu (Georges), 53
 Genet (Jean), 360
 Genette (Gérard), 201, 202, 203, 204, 207

Gentileschi (Artemisia), 105
 Gershwin (George), 370
 Gervex (Henri), 119
 Gide (André), 185
 Gimello-Mesplomb (Frédéric), 9
 Giotto di Bondone, 115, 234, 476, 477, 561
 Girard (Guy), 439
 Giraudoux (Jean), 185, 214, 215, 219, 225, 226,
 227, 228, 281, 288, 320, 394
 Giroud (Françoise), 186
 Gobet (Georges), 525
 Godet (Héloïse), 298
 Goethe (Johann Wolfgang von), 195, 196, 197,
 214, 217, 218, 224, 315, 316, 317, 318, 387,
 388, 447
 Gölkalp (Ziya), 549
 Goodwin (Michael), 55
 Gorce (Jean-Paul), 12, 17
 Gorin (Jean-Pierre), 54, 56, 138, 212, 333, 334,
 359, 360, 361, 429
 Goudet (Stéphane), 62
 Goupil (Romain), 54, 156, 157, 159, 160, 212,
 213, 338
 Goux (Jean-Joseph), 279
 Goya y Lucientes (Francisco de), 105, 173, 494,
 499
 Goytisolo (Juan), 11, 433, 524, 533, 535, 538,
 540, 541, 542, 543, 552, 621
 Gozlan (Gérard), 51
 Grange (Marie-Françoise), 63
 Grant (Cary), 476
 Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit Le), 109,
 173, 174
 Greimas (Algirdas Julien), 483, 490, 623
 Griffith (David Wark), 97, 115, 200, 448, 596
 Grossman (Évelyne), 446
 Grünewald (Matthias), 109
 Guattari (Félix), 149, 377, 379, 384, 385, 386,
 387, 389, 621
 Guigue (Arnaud), 58

Gutiérrez (Leticia), 542

H

Habib (André), 164, 166, 595, 597
Halliday (Johnny), 109
Hansel (Georges), 474
Hansen (Miriam), 232
Hardouin (Frédéric), 63
Hauff (Wilhelm), 196
Haviv (Ron), 366, 367, 369, 373, 374, 375, 376,
428, 575, 583, 629
Hawks (Howard), 95, 96, 97, 117, 123, 475, 534
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 21, 214, 219,
225, 231, 236, 342, 348, 421, 422, 446, 456,
514
Heidegger (Martin), 21, 97, 98, 99, 100, 115, 121,
342, 474, 475, 527, 584
Heine (Heinrich), 226
Heinich (Nathalie), 181
Heisenberg (Werner), 478
Helm (Brigitte), 231, 306
Hême de Lacotte (Suzanne), 143
Hemingway (Ernest Miller), 437
Henric (Jacques), 273, 279
Hepburn (Audrey), 264
Héraclite d'Éphèse, 24, 296, 397, 403
Herm (Klaus), 375, 376
Hermann (Bernard), 116
Hillaire (Norbert), 66, 97, 110, 139, 140, 148, 170,
186, 187, 618, 627
Hitchcock (Alfred), 39, 96, 97, 116, 119, 121, 122,
124, 147, 174, 261, 263, 338, 607
Hitler (Adolf), 231, 232, 233, 295, 319, 468, 510,
563, 580, 586, 588, 601
Hofmannsthal (Hugo von), 337, 433, 434
Hölderlin (Friedrich), 87, 91, 92, 93, 98, 99, 100,
101, 103, 195, 214
Homère, 81, 87, 90, 92, 94, 202, 445, 548
Hugo (Victor), 91, 100, 105, 418, 430, 441

Huppert, Isabelle, 173
Husserl (Edmund), 198, 207, 208

I

Ingres (Jean Auguste Dominique), 173
Ishaghpour (Youssef), 63, 294, 302, 453, 507,
513, 514

J

Jacob (François), 183, 329, 449
Jacob (Gilles), 44
Jacobs (Bidhan), 601, 602
Jakobson (Roman Ossipovitch), 484
Jameson (Fredric), 12, 223
Jaruzelski (Wojciech), 174
Jehle (Hugo), 374
Jones (Jennifer), 116
Jouffroy (Jean-Pierre), 295
Jousse (Thierry), 59, 133
Joyce (James), 67, 114, 203, 206, 207, 208, 210,
246, 248
Juliet (Charles), 583
Jungen (Christian), 320

K

Kafka (Franz), 214, 499
Kaganski (Serge), 45, 47, 48
Kant (Emmanuel), 3, 134, 336, 397, 470
Kantcheff (Christophe), 46, 464
Karina (Anna), 47, 216, 262
Karmitz (Martin), 57
Kassovitz (Peter), 339
Kessler (Frank), 405
Kiarostami (Abbas), 368
Kitsopanidou (Kira), 582
Klee (Paul), 111, 113, 115, 121, 123, 125, 458,
459, 597, 617
Kluge (Alexander), 196
Kojève (Alexandre), 348, 446

Korzybski (Alfred), 346
Kosuth (Joseph), 347
Kovacs (Yves), 106
Kracauer (Siegfried), 573
Kristensen (Stefan), 24, 64, 137, 149, 311, 569,
570
Kubrick (Stanley), 210, 439

L

La Bretèque (François de), 34
La Rochefoucauld (François de), 397
La Tour (Georges de), 115, 131, 133, 353, 354,
358, 360, 402
Labarthe (André S.), 88, 196, 197, 213, 233, 235,
239, 242, 271
Lacan (Jacques), 446
Lacoue-Labarthe (Philippe), 93
Lacouture (Jean), 554
Lamarr (Hedy), 180, 182
Lang (Fritz), 47, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 102,
195, 200, 231, 232, 266, 338, 522, 598, 616
Lang (Jack), 169
Langlois (Henri), 74, 75, 76, 81, 82, 84, 316, 317,
357, 377, 387
Lanzmann (Claude), 544, 557, 558, 559, 560
Lartigues (Suzanne), 24, 63
Lassalle (Jacques), 433
Latour (Bruno), 590
Laubscher (Jean-Pierre), 268
Laughton (Charles), 166
Lauxerois (Jean), 36, 251, 366
Le Greco (Domnínikos Theotokópoulos), 109,
173, 174
Léaud (Jean-Pierre), 195, 263, 380
Leenhardt (Roger), 77, 262, 272, 341
Lefort (Bernard), 213
Lefort (Claude), 552
Lefort (Gérard), 45, 47, 48
Leibniz (Wilhelm), 214

Leigh (Janet), 123, 261
Leiris (Michel), 106
Lempicka (Tamara de), 195, 235, 236
Lénine (Vladimir Ilitch), 329
Leopardi (Giacomo), 283
Leroi-Gourhan (André), 168, 327, 328
Leroy (Philippe), 259
Leutrat (Jean-Louis), 24, 63, 79, 107, 108
Levi (Primo), 485
Lévinas (Emmanuel), 474, 475, 527, 550, 551
Lewin (Albert), 122
Lezama Lima (José), 540, 541, 543
Liandrát-Guigues (Suzanne), 63, 79
Libiot (Eric), 52
Liszek (Bobette), 51
Liszt (Franz), 224
Lord Byron, 297
Louis XVI, 104
Lubchtansky (Willy), 156
Luchaire (Julien), 150
Lukács (Georg), 387
Lumière (Antoine), 36
Lumière (Auguste), 74, 87, 92, 94, 112, 155, 239,
272, 273
Lumière (Louis), 74, 87, 92, 94, 112, 115, 155,
238, 239, 272, 273
Luxembourg (Rosa), 215
Lyotard (Jean-François), 26, 66, 424, 501, 509,
510, 579, 580, 584, 624

M

MacCabe (Colin), 63, 76
Macé (Marielle), 240
Machaty (Gustave), 180
Magnane (Georges), 399
Magritte (René), 337
Malabre (Natalie), 274
Malcom X, 359
Malevitch (Kasimir), 530

Malindine (Edward), 484
 Mallarmé (Stéphane), 50, 84, 206, 246, 248, 283,
 293, 299, 336
 Malmsten (Mirger), 113
 Malraux (André), 21, 75, 81, 84, 153, 208, 250,
 392, 425, 426, 438, 463, 464, 534, 537
 Mamoulian (Rouben), 117, 304
 Manet (Édouard), 74, 148, 306, 402
 Maniglier (Patrice), 443, 590, 626
 Mann (Thomas), 214, 218, 225, 228, 229
 Manovich (Lev), 598, 602
 Mantegna (Andrea), 279
 Marco (Armand), 361
 Marcus (Greil), 55
 Marey (Étienne-Jules), 301, 466, 467, 557
 Marion (Philippe), 35, 36, 37
 Marivaux, 418, 424, 429
 Marker (Chris), 368
 Marris (Bernard), 392
 Marx (Karl), 197, 214, 236, 318, 329, 334, 384,
 385, 386, 387, 456
 Masson (Jean-Yves), 434
 Matheson (Richard), 310
 Matonti (Frédérique), 56
 Mauriac (François), 53
 McWhinnie (Donald), 374
 Meerson (Mary), 103
 Meir (Golda), 563, 580
 Méjat (Guillaume), 385
 Méliès (Georges), 36
 Menoud (Jean-Bernard), 156, 158
 Méril (Macha), 259, 260, 261, 262, 322
 Merleau-Ponty (Maurice), 21, 23, 137, 149, 266,
 308, 309, 310, 342, 349, 350, 351, 355, 570,
 606, 616
 Meunier (Jean-Pierre), 412
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit), 238,
 438, 569
 Michelet (Jules), 82, 439, 440
 Michelsen (Claudia), 218
 Miéville (Anne-Marie), 7, 14, 16, 55, 57, 72, 101,
 141, 149, 169, 196, 299, 319, 322, 343, 361,
 493, 548, 568, 572, 574, 585, 587, 605
 Milosevic (Slobodan), 489, 572
 Minelli (Vincente), 117
 Mitchell (William John Thomas), 19
 Mitry (Jean), 75
 Mitterrand (François), 83, 460
 Molière, 255, 584
 Mondzain (Marie-José), 19, 26, 260, 280, 357,
 517, 526, 530, 531, 564, 565, 631
 Monod (famille), 76, 77, 436
 Monod (Julien), 185, 282
 Monod (Odile), 436
 Mons (Alain), 627
 Montesquieu (Charles de), 526
 Montez (Lola), 224
 Montier (Jean-Pierre), 480
 Moravia (Alberto), 91
 Moreau (Jeanne), 80
 Morgan (Daniel), 64
 Morice (Jacques), 45
 Morizot (Baptiste), 610, 619
 Morris (William), 162, 167
 Moure, José, 268, 270
 Mozart (Wolfgang Amadeus), 76, 78, 216, 370,
 372, 433, 435, 447, 503
 Murnau (Friedrich Wilhelm), 74, 76, 81, 198, 199,
 200, 219, 468
 Musil (Robert), 283
 Musset (Alfred de), 86, 120, 303, 401, 424, 429,
 430, 431, 437, 442, 609
 Musso (Pierre), 167
 Müzenberg (Willi), 393

N

Nachtwey (James), 476
 Nancy (Jean-Luc), 49
 Narboni (Jean), 60, 548

Neuhoff (Éric), 45, 50
Nietzsche (Friedrich), 214, 233, 264, 542, 605
Noël (Bernard), 259
Nouchi (Franck), 44
Novak (Kim), 121
Novalis (Friedrich), 21, 195, 196, 197, 198, 199,
203, 215, 315
Noyer (Jean-Max), 630

O

Odin (Roger), 255
Ombrosi (Orietta), 458
Oort (Jan), 291
Ophuls (Marcel), 537
Ophuls (Max), 155, 224, 225, 232
Otte (Hans), 526
Overney (Pierre), 55, 56

P

Paik (Nam June), 161
Païni (Dominique), 46, 62, 271, 595
Pallotta (Julien), 443
Papaïoannou (Kostas), 219
Parain (Brice), 262, 272, 347, 351, 352, 353, 354
Parmesan (Francesco Mazzola, dit le), 355
Pärt (Arvo), 373
Pascal (Blaise), 163, 276, 552, 553
Pasolini (Pier Paolo), 115, 120, 125, 449, 452, 477
Passerone (Giorgio), 546, 548, 549, 550
Payot (Daniel), 63, 110
Peck (Gregory), 116
Pecqueux (Gilles), 546, 550, 551
Pedon (Éric), 524
Péguy (Charles), 455
Pelechian (Arthur), 72, 163
Pélissier (Maud), 5, 9
Pélissier (Nicolas), 5, 9
Perret (Catherine), 628

Pessoa (Fernando), 323, 429, 430, 431, 432, 433,
434, 444
Picasso (Pablo), 67, 463
Piccoli (Michel), 47, 88, 90, 258
Pirandello (Luigi), 400, 401
Platon, 163, 165, 201, 202, 204, 296
Plenel (Edwy), 72
Plotin, 302
Poe (Edgar), 339, 588, 589, 590, 591
Poltzer(Richard), 339
Pollet (Jean-Daniel), 80, 271, 368, 396
Poncelet (Jean-Victor), 163, 165
Porchet, Adrien, 269
Pouchkine (Alexandre Sergueïevitch), 108, 216,
224, 370
Pourvali (Bamchade), 282
Prédal (René), 8, 63
Preminger, Otto, 95
Proust (Marcel), 114, 182, 323, 455
Putzulu (Bruno), 104

Q

Quignard (Pascal), 292, 293, 301
Quintana (Àngel), 294

R

Rabaté (Jean-Michel), 207
Racine (Jean), 259, 396
Radziwilowicz (Jerzy), 173
Ramuz (Charles-Ferdinand), 73, 420, 572
Rancière (Jacques), 2, 18, 19, 135, 171, 177, 178,
317, 356, 357, 412, 417, 450, 453, 454, 518,
537, 539, 540, 575, 576, 580, 593, 621, 622,
627
Raphaël, 261, 463
Ravel (Maurice), 83, 433, 589
Ray (Nicholas), 81
Regard (Sylvie), 139
Regnier (Isabelle), 44, 47, 50

Rembrandt (Harmenszoon van Rijn), 76, 78, 173, 503

Renoir (Jean), 117, 119, 120, 200, 402

Resnais (Alain), 49, 85, 261, 263, 368, 453, 470, 495

Reverdy (Pierre), 344, 345, 460

Reynaud (Émile), 155

Richter (Gerhard), 301, 302

Richter (Johann Paul Friedrich, dit "Jean Paul"), 348, 369

Ricœur (Paul), 253, 254, 306, 514, 587

Riemann (Bernhard), 306

Rifkin (Jeremy), 140

Rilke (Rainer Maria), 203, 206, 208, 214, 236, 237, 269

Rimbaud (Arthur), 203, 206, 246, 248, 460, 475, 527

Ristelhueber (Sophie), 537

Rita Mitsouko (Les), 271

Rivette (Jacques), 138

Robbe-Grillet (Alain), 453

Robespierre (Maximilien de), 441

Rodowick (David Norman), 32

Roger (Jean-Henri), 359

Rohmer (Éric), 46, 53, 61, 81, 138, 198, 448

Roosevelt (Franklin Delano), 250, 510, 511

Rosenbaum (Jonathan), 240

Rosenzweig (Franz), 551

Rossellini (Roberto), 81, 94, 97, 211, 219, 220, 238, 247, 248, 266, 270, 378, 379, 380, 495

Rosset (Barney), 456

Rouch (Jean), 53, 263, 264, 265, 314, 379

Roudinesco (Élisabeth), 284

Rousseau (Jean-Jacques), 114, 277

Roussel (Myriem), 274, 276, 278, 280

Ruskin (John), 162

Russell (Bertrand), 448

Russell (Rosalind), 476

S

Sadoul (Georges), 24, 50, 51, 56

Saint-Just (Louis Antoine de), 399, 505

Sanbar (Élias), 361, 464, 471, 476, 478, 485, 528, 543

Sand, George (pseud. d'Amantine Aurore Lucile Dupin), 303, 304, 401

Sartre (Jean-Paul), 196, 197, 296, 299, 347, 351, 352, 363, 449

Saussure (Ferdinand de), 484

Scandola (Alberto), 455

Scarpetta (Guy), 402

Scemama (Céline), 24, 63

Schaeffer (Jean-Marie), 479, 481

Scheiffele (Maxime), 33, 34, 588

Schiller (Friedrich von), 214, 224

Schlegel (August Wilhelm von), 197

Schlegel (Karl Wilhelm Friedrich von), 197, 230

Schmid (Marion), 444

Schmitt (Jean-Claude), 152

Schnittke (Alfred), 398, 401, 402

Schoellkopf (Anouk), 63

Scholem (Gershom), 284, 458

Schopenhauer (Arthur), 553

Schwab (Éric), 484

Schwartz-Dirac (Laurent), 304

Seberg (Jean), 80, 95

Séguret (Olivier), 45, 47, 48, 168, 603

Servet, Michel, 535, 536, 538

Shakespeare (William), 395

Shelley (Mary), 79, 297, 307

Shelley (Percy), 298

Sibertin-Blanc (Guillaume), 610

Sieyès (Emmanuel-Joseph), 398

Silverman (Kaja), 628

Simmel (Georg), 79, 393

Simondon (Gilbert), 168, 387

Siodmak (Robert), 234, 454

Sirk (Douglas), 123

Smith (Gavin), 493, 560, 561
Sofsky (Wolfgang), 536, 537, 538, 539
Sokourov (Alexandre), 39, 40
Soljenitsyne (Alexandre), 295
Sollers (Philippe), 118, 119, 218, 273, 275, 279,
418, 424, 429, 433, 442, 443, 600
Sontag (Susan), 32, 418, 424, 443
Soubirous (Bernadette), 463, 465, 523
Soulez (Guillaume), 37, 513, 582
Spengler (Oswald), 198, 220, 222, 233, 420, 457
Staël (Germaine de), 214, 219, 233
Staël (Nicolas de), 48, 246, 247, 248, 266, 295,
317
Starobinski (Jean), 277, 467
Stevens (George), 560, 561, 580, 596
Stewart (James), 121, 122
Stiegler (Bernard), 140, 148, 168
Straub (Jean-Marie), 333, 495
Strauss (Richard), 589
Stravinsky (Igor), 199
Stroheim (Erich Oswald von), 200, 332, 381
Subor, Michel, 196
Svendlund (Doris), 113
Svilova (Elisabeth), 233

T

Talbot (Henri Fox), 481
Tamiroff (Akim), 265
Tardieu (Jean), 399, 402
Tarkovski (Andreï), 368
Taro (Gerda), 428
Taylor (Elizabeth), 560, 561, 562, 577
Tegelaar (Monica), 103
Temple (Michael), 63, 327, 387
Thom (René), 383, 455
Thomas (Dylan), 292
Thomas d'Aquin, 81
Tissé (Édouard), 471
Tisseron (Serge), 35, 489, 490

Tocqueville (Alexis de), 342
Tolmatchoff (Roland), 268
Totò (dit), 125
Tregenza (Rob), 349
Truffaut (François), 51, 58, 69, 76, 78, 138, 261,
314, 315, 316, 317, 319, 320, 378, 380, 381,
607
Tsé-Toung (Mao), 303, 304, 329, 445
Tsvetaïeva (Marina Ivanovna), 224

U

Ubalini (Ruggeri), 104
Ugolin della Gherardesca, 104

V

Valéry (Paul), 145, 185, 282
Van Gogh (Vincent), 124, 125
Vancheri (Luc), 38, 179
Varda (Agnès), 380
Vélasquez (Diego), 150, 234
Vermeer de Delft (Jan), 370, 371
Vernant (Jean-Pierre), 90
Vertov (Dziga), 16, 55, 56, 61, 97, 128, 136, 144,
233, 258, 268, 310, 334, 361, 452, 530
Vésale (André), 183, 449
Veyne (Paul), 449
Vidor (King), 116
Vigo (Jean), 370, 372, 381, 584
Villeret, Jacques, 271
Vinci (Léonard de), 344
Virgile, 91, 103
Virilio (Paul), 468, 469, 630
Vitruve, 302
Vogt (A. E. van), 346, 351, 352
Vollard (Ambroise), 84
Vrhovac (Biljana), 415, 426, 445

W

Wahl (Jean), 475

Wall (Jeff), 306
Walter (Jacques), 21, 524
Warhol (Andy), 149, 181, 573
Watteau (Antoine), 173, 429
Weber (Max), 134
Weil (Simone), 607
Welles (Orson), 208, 238, 239, 265, 341, 393,
453, 470
Wenders (Wim), 26, 210, 501, 505
Wiazemsky (Anne), 53
Williams (James S.), 63
Witt (Michael), 9, 24, 63, 64, 491, 587
Wittgenstein (Ludwig), 342, 346, 349, 587, 590
Wollen (Peter), 223

Wray (Fay), 180, 182

Y

Yeshurun (Helit), 546, 548, 621
Youngblood (Gene), 20, 33

Z

Zagdanski (Stéphane), 72
Zard (Philippe), 228
Zischler (Hanns), 212, 213, 217, 219, 220, 221
Zweig (Stefan), 511
Zworykin (Vladimir), 295