



HAL
open science

Le cinéma régressif de Jean-Luc Godard

Swann Rembert

► **To cite this version:**

Swann Rembert. Le cinéma régressif de Jean-Luc Godard. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03223326

HAL Id: dumas-03223326

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03223326>

Submitted on 10 May 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Mention : Cinéma et audiovisuel

Parcours : Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de master 2

Swann REMBERT

LE CINÉMA RÉGRESSIF DE JEAN-LUC GODARD

Sous la direction de Philippe DUBOIS

soutenu à la session de septembre 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Philippe Dubois pour avoir soutenu ce sujet « délicat » et pour ses nombreux conseils.

Merci à Nicole Brenez, seconde lectrice de mon master préparatoire, pour la documentation fournie et pour son orientation vers quelques pistes de recherche ; remerciements, de même, à Antoine de Baecque, pour me faire l'honneur d'être second lecteur du mémoire final, d'une part, et, d'autre part, pour les enseignements de son séminaire à propos du cinéma de Jean-Luc Godard dispensé à l'ENS.

Merci à mes parents, pour leur soutien inconditionnel et pour m'avoir permis de mener à bien cette étude sereinement.

Merci, enfin, à Roxanne et à Melaine, précieux compagnons de route.

PRÉAMBULE :

« J'avance plus à reculons dans l'avenir, mais j'avance à reculons de bon cœur... »

Jean-Luc Godard.¹

« C'est qu'il y a une différence entre les prophètes et les inventeurs. À partir de l'ancien cinéma, Godard a « inventé » (voire bricolé) les formes actuelles de notre perception des images et des sons. Il a toujours été un peu en avance, mais rien ne l'a protégé des illusions moyennes de son temps (...) Sinon comme beaucoup d'inventeurs de formes, il va de l'avant à reculons, avec appréhension, le regard tourné vers ce dont il s'éloigne. »

Serge Daney, *La Maison Cinéma et le Monde.*

« Poursuivis par nos origines, nous le sommes tous ; le sentiment que m'inspirent les miennes se traduit nécessairement en termes négatifs, dans le langage de l'autopuniton, de l'humiliation assumée et proclamée, du consentement au désastre.

Un tel patriotisme relèverait-il de la psychiatrie ? »

Emil Cioran, *Histoire et Utopie.*

Dans un épisode de l'émission *Bains de minuit* datant de décembre 1987, devenu tristement célèbre pour des retrouvailles peu concertées avec Anna Karina, Godard, interrogé par Thierry Ardisson, déclare, à la surprise de son interlocuteur, n'avoir rien changé au cinéma, simplement montré qu'un autre chemin est toujours possible, et que le possible, ajoute-t-il, est probable. Un tel aveu, forcément ombragé par les lectures psychologisantes et personnalisantes qui n'auront discerné qu'une humilité feinte et égotique dans la placidité de l'auteur le plus célèbre de la Nouvelle Vague française au moment où sa position n'est plus inquiétée au sein du paysage culturel (qu'il s'est pourtant toujours évertué à houspiller), dit moins la modestie de l'énonciateur que la mise à distance critique de celui-ci, si ce n'est son effacement devant la puissance d'apparition de l'œuvre. Distanciation apparemment insuffisante, puisqu'une douleur incommensurable est bien née de l'écart entre la connaissance de l'auteur, c'est-à-dire de son nom, et la reconnaissance infinitésimale de l'œuvre en-deçà ou au-delà de la signature, de la marque de fabrique JLG : *« Je gagne ma vie avec des films qui ne marchent pas (...) On n'est que des images, et je représente quelque chose. (...) Je représente encore le cinématographe,*

¹ Entretien accordé aux Inrockuptibles, 21 octobre 1998.

mais les gens ne voient pas, ou plus, mes films, alors que je ne suis que le serviteur de mon œuvre. Ça me fait mal, j'en suis responsable, hélas pour moi² ». D'où un premier constat : plus la *persona* godardienne progresse dans l'inconscient de tout un chacun, plus les films apparaissent invisibilisés, marginalisés, ostracisés³. En un mot, les films régressent là où la culture progresse, les images prennent une place de moins en moins importante au cœur de la vie de la société du nom et du texte, ou plutôt, celles-ci deviennent l'autre nom d'un grand texte culturel⁴. La complexité inhérente à l'esthétique godardienne est progressivement remplacée par l'image d'Épinal d'un âge d'or révolu, inaccessible (les années 1960, *Le Mépris*, *Pierrot le fou*). Le possible s'éloigne, régresse dans un passé manifestement sans partage. Paradoxalement, Godard rejoint peu à peu, de son vivant, l'idéal d'un cinéma invisible que les gens de la Nouvelle Vague avaient pu rêver, la matrice paradigmatique du bon cinéma : celui qui ne se voit pas, qui ne peut pas se voir, le cinéma d'Eisenstein, de Dovjenko, de Vertov, toutes les cinématographies qui ne se diffusent pas à un moment donné de l'histoire et qui renvoient concrètement, dans leur existence propre au sein d'un circuit commercial cruel, à la valeur phénoménologique intrinsèque de l'invisible au cinéma⁵. La radicalité croissante de l'œuvre de Godard, elle reconnue, véritable repoussoir face au public, nous semble apparaître comme le corrélat d'une régression autant subie que souhaitée, aussi biographique⁶, qu'éthique et esthétique. Le sujet du

2 Propos prononcés par Godard face à Bernard Pivot dans son émission *Bouillon de culture* à l'occasion de la sortie du film *Hélas pour Moi* (émission du 10 septembre 1993).

3 D'un point de vue purement quantitatif, Godard est capable d'attirer quelques millions de Français en salle dans les années 1960 (plus de 2 millions d'entrées pour *À bout de souffle*, environ 1,5 millions pour *Le Mépris*,...), mais n'est plus vu que par quelques centaines de milliers de personnes à partir des années 1970-1980 (200 000 entrées pour *Passion*, 140 000 entrées pour *Nouvelle Vague*), avant de régresser encore à partir des années 1990 et surtout 2000 pour ne plus être vu que par quelques dizaines de milliers (77 000 entrées pour *Éloge de l'Amour*, 33 000 entrées pour *Adieu au Langage*). Toutes ces données proviennent du CNC via le site boxofficestory.com.

4 Schème godardien majeur selon lequel la culture visuelle mondiale dominante (*mainstream* comme pseudo-subversive) cache en fait un texte qui ne dit pas son nom. Interrogé sur l'opposition visuel/écrit dans les médias contemporains (et les espaces d'inscription en général), il déclare par exemple : « *C'est une opposition très mensongère, puisque ce qu'ils appellent du visuel est en fait du super écrit, sur lequel on dit et on redit des choses, jusqu'à ce qu'une photo d'atrocités ne fasse plus peur (...)* On est plus que jamais dans l'écrit, mais un écrit dépouillé de sa valeur d'écrit. Ce qui sert encore la littérature et certains écrivains, heureusement. Alors que les films sont dépouillés sur les deux tableaux » (entretien avec les *Inrockuptibles*, 21 octobre 1998). Ainsi, le problème ne repose pas tant dans la qualité intrinsèque de telle ou telle œuvre que dans la participation généralisée au phénomène culturel lui-même, compris comme grand maillage textuel proprement totalitaire comme nous le verrons plus loin.

5 Situation aussi douloureuse que joyeuse pour Godard qui déclarera bien face à Stéphane Zagdanski lors d'un entretien filmé en 2004 : « *Aujourd'hui je suis un peu embêté, mais en même temps je suis content parce que je suis redevenu ce que j'étais au départ, l'équivalent de Moullet, ou de X ou Y, avec 30 000 spectateurs en France...* ». La régression quantitative s'accompagne donc d'un sentiment (qualité) de retour à un état antérieur (une définition de la régression) et de rapprochement avec des cinéastes aimés, le plus souvent marginaux.

6 Trajectoire du Paris rutilant des années 1960, et de l'effervescence de son paysage culturel et intellectuel, à la petite bourgade de Rolle en Suisse résumée avec grande acuité dans le film *Numéro Deux*, premier essai constitué au début d'une étape intermédiaire de la vie du cinéaste, à Grenoble, à l'occasion de la création du studio Sonimage. Godard y déclare avoir quitté la capitale « *pour devenir plus minuscule* ».

« régressif » en tant que tel se dégage ici comme fondateur et transversal dans l'étude du cinéma de Godard précisément car il nous apparaît comme une contradiction entre les termes, une complexion personnelle vis-à-vis du cinéma autant qu'un mode opératoire et une stratégie : Godard régresse pour mieux apparaître autre part, « plus minuscule ». L'écrivain Stéphane Zagdanski déclarera bien dans son pamphlet contre le cinéma (*La mort dans l'œil*, publié en 2004, l'année de sa rencontre filmée avec le cinéaste) que Godard a au moins « l'avantage sur les autres cinéphiles d'avoir mis ses complexes en pratique⁷ ».

D'*Une femme coquette* au *Livre d'image*, le cinéma de Jean-Luc Godard aura fait de la contradiction son maître mot. Non pas l'opposition, manière de faire la même chose que l'autre à l'envers, mais bien la contradiction, c'est-à-dire une autre diction, l'élaboration de nouveaux problèmes et de nouvelles réponses, un autre chemin à explorer, le possible que nous désignons plus haut, né d'une maïeutique par l'image. Parallèlement, l'œuvre en question aura créé autant de disciples que de détracteurs, persuadés du caractère abscons voire méprisant d'une telle entreprise⁸. S'il est toujours possible de ramener ces écueils au « péché-valise » de l'intellectualisme, un autre phénomène beaucoup plus souterrain nous semble fonder, dans la durée, un tel rejet. Le rejet, précisément, est peut-être au cœur du cinéma de Godard - il entraîne naturellement son symétrique inverse avec lui, le refoulement pur et simple de l'œuvre considérée comme insupportable. D'abord, le rejet du cinéma sous certaines formes bien particulières (en tant que critique de cinéma, qu'il ne cessa jamais d'être, d'ailleurs, en réalisant) : la qualité française dans les années 1950, puis le cinéma académique dans son ensemble et enfin le culte de l'auteur (oublieux du premier membre de l'expression « politique des auteurs », justement institué par la Nouvelle vague) ; plus profondément, le rejet, sans doute, du cinéma en soi.

7 Stéphane Zagdanski, *La mort dans l'œil : Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation*, Libella Maren Sell, 2004, p.279. Zagdanski évoque plutôt le sentiment d'infériorité qu'entretient Godard vis-à-vis de la littérature (image de l'infériorité intrinsèque du cinéma vis-à-vis de sa sœur ennemie selon l'auteur), lui qui aurait toujours voulu devenir écrivain. Nous n'explorerons pas cette piste immédiatement mais retrouverons des implications de ce psychologisme au cours du développement (notamment sur la question de la mise en pratique).

8 Jean Collet, qui a suivi de très près l'évolution du travail de Godard dès ses débuts, résumait déjà cette polarisation extrême au milieu des années 1960 : « Jean-Luc Godard. Trente-cinq ans. Dix films en cinq ans. Le premier, À bout de souffle, étonne, séduit, émerveille. C'est le grand succès. Un an après la sortie d'Hiroshima mon amour, c'est la révélation de la nouvelle vague. La critique se reprend vite. Godard devient la tête de turc du jeune cinéma français. Après *Vivre sa vie*, il n'y a plus le choix. On est pour ou contre Godard. Mais on en parle. On lui fait un succès de snobisme. Ceux-là même qui détestent ses films veulent les voir. On se passionne. Le cinéma de Godard devient « un cas ». Ce cas, on se garde bien de l'étudier. La lecture des critiques est probante. La hargne des uns appelle le délire verbal des autres. Les admirateurs se contentent le plus souvent de croire leur ferveur contagieuse, de l'imposer comme telle. Il faut impressionner le spectateur, le terroriser peut-être. Au fond, le malentendu grandit à chaque nouveau film. Les détracteurs le subissent. Les fanatiques le cultivent plus ou moins consciemment. Toute sérénité semble impossible... » (Jean Collet, « Jean-Luc Godard, Le cinéma et la vie », dans *Études* (Compagnie de Jésus), février 1966, p.196).

Godard l'a dit lui-même à maintes reprises à partir des années 1980, à la fois blessé et amusé : il n'a jamais réussi à faire des films « comme les autres ».

Reste alors à mener une enquête sur cette blessure secrète qui traverse et fonde une œuvre solitaire et incomparable, presque hors du cinéma, comme industrie, évidemment, mais aussi peut-être comme supposé art. Nul psychologisme ici. Simplement l'intuition qu'un motif particulier s'impose comme le moteur (tout autant comme le frein) de la pensée chez Godard et ouvre une béance (la blessure métaphorique) en-deçà de l'image telle qu'elle est généralement conçue et acceptée : le phénomène de la régression, le mode du régressif.

Régression des formes, régression des histoires, régression des actions. Postulons-le, de manière encore incertaine, indéterminée, tâtonnante, à l'aune d'un sentiment indistinct : une sorte de pulsion négative, une pulsion d'anéantissement du film, de création d'un « non-film » hante le cinéma de Godard. Celle-ci prend des formes diverses, notamment, pour les plus évidentes d'entre elles, des contours comiques, burlesques, jusqu'au scatologique⁹.

On pourra juger, comme cela est souvent admis, que Godard déconstruit l'illusion cinématographique avec des films comme *Week End* ou encore ses *Histoire(s) du cinéma*, qui semblent se placer dans un abîme atemporel du fond duquel l'observation du cinéma, dans son processus créateur, serait possible. Pourtant, les films de Godard ne sont pas que des études froides et désincarnées ou encore des objets postmodernes qui n'auraient qu'une fonction théorique : ils nous apparaissent d'abord comme des manifestations poétiques, des sujets qui doutent plus qu'ils n'affirment (ou tout en affirmant), des objets fiévreux et inquiets, incandescents, qui échappent à la compréhension totale, des formes en devenir (des « formations » ainsi que les appellerait Paul Klee, avec lequel, nous le verrons, Godard entretient un rapport privilégié). La déconstruction particulière que nous pointons, chez Godard, n'est pas, comme chez un Derrida, la mise à nu du principe autodestructeur que tout

9 Rappelons, au premier chef, la saillie éminemment régressive – d'abord au sens courant d'un « humour régressif », signification première qu'il nous incombera d'affiner afin d'en faire ressurgir toute la puissance poétique et d'en assumer toutes les implications indirectes - d'*Adieu au langage* : « *La pensée retrouve sa place dans le caca* ». Ce rapport scatologique à la pensée – autant régression de la pensée que pensée de la régression en acte – a en effet une longue histoire qu'il nous incombera de retracer (notamment à partir des problématiques liées à la production et à son circuit – sa part nécessairement excrémentielle – dans des films comme *Numéro Deux*, ou à travers des citations beaucoup plus ténues par la suite, depuis la discussion avec l'enfant concernant l'image télévisuelle qui passerait « par le cul » dans l'épisode 10 de *France tour détour deux enfants*, jusqu'à la citation de *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud au début du *Livre d'Image* : « *et que pour ne pas faire caca, il aurait fallu...* »). Un passage par la pensée de Freud apparaît, à cet endroit, inévitable, l'analité et le concept de régression ayant, en psychanalyse, un rapport direct. C'est d'ailleurs principalement du point de vue psychologique/psychanalytique que le sens « courant » du « régressif », et l'ensemble des connotations qui s'y rapportent, nous mènent à parler naturellement, pour le moment, de la scatologie comme logique régressive – il n'est pas sûr qu'il y ait quelque chose de régressif de manière immanente dans les formes scatologiques.

système contiendrait nécessairement en puissance (et, quelque part, déjà en acte, souterrainement), mais l'épreuve de la destruction tragique, du saccage en œuvre, une monstration au-delà de la démonstration, l'expérience même de la catastrophe, expérience que nous souhaiterions justement approcher avec la modalité du régressif.

Au fond du fond de son rapport à l'image, Godard ne cesse de nous mettre en présence d'un cinéma catastrophé : comme un art et une industrie atteints par une calamité qui les menace continuellement, et comme une idée générale (ou un ensemble d'actes – on parle bien, dans le théâtre antique grec, de la catastrophe d'une pièce) qui tend vers son dénouement, son annihilation. Ou bien alors, comme l'entend Hegel, comme basculement, moment-critique dialectique, vers une autre configuration du monde : valeur historique de la catastrophe¹⁰, qui n'est pas étrangère dans l'histoire du XXème siècle, nous y reviendrons, au péril des camps d'extermination nazis et de l'Holocauste. Dans tous les cas, cette disposition vers le « catastrophique », ce véritable « consentement au désastre » (tel quel le décrit Cioran, dont Godard, rappelons-le, était grand lecteur¹¹) semble suivre les fluctuations de l'attitude du réalisateur vis-à-vis du cinéma, depuis ses premiers pas au contact de ce monde. Le cinéaste fait le constat d'un cinéma mourant, de diverses manières selon les époques, à chaque étape de sa vie, en une litanie crépusculaire sans cesse remotivée. La modalité du « catastrophique » découle d'abord d'une observation faite par Godard, conjointement du monde et du cinéma, qui l'amène à établir un diagnostic moribond sur sa propre place et sa propre capacité d'action¹². La catastrophe est en train

10 Valeur prédominante chez Godard qui citera à de nombreuses reprises, notamment dans ses *Histoire(s) du cinéma*, les thèses sur le concept d'histoire de Walter Benjamin. La figure de l'Ange de l'Histoire, qui apparaît dans ces thèses, évoque directement la catastrophe que constitue le procès historique : « *Il y a un tableau de Klee dénommé Angelus Novus. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y en a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête.* » (Walter Benjamin, *Écrits français*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, 1991, p.343-344).

11 Godard a souvent affirmé sa fréquentation des textes de Cioran notamment dans un entretien avec l'Express en 1997 où il met en lumière son goût de l'aphorisme, formule régressive et cinglante par excellence : « *Elle correspond à mon penchant pour l'aphorisme, la synthèse, les proverbes. Ce goût me vient peut-être des formules scientifiques. L'aphorisme résume quelque chose tout en permettant d'autres développements. Comme un nœud : il pourrait être fait dans d'autres sens, n'empêche que quand il est fait, le soulier tient aussi. Ce n'est pas la pensée mais une trace de la pensée. Alors Cioran, je le lis tout le temps dans tous les sens. C'est très bien écrit. Avec lui, l'esprit transforme la matière. Cioran me donne une matière dont l'esprit tire sa nourriture (...)* Cioran aide à vivre » (entretien avec l'Express, mai 1997).

12 À partir du film *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, Alain Bergala, fidèle échographiste de l'œuvre de Godard, résume frontalement (et, sans doute, quelque peu grossièrement) la position du cinéaste face à cette mort annoncée : « *Godard (...) est maintenant persuadé qu'en ce qui concerne le cinéma, la catastrophe majeure a eu lieu, irréversible, et qu'il n'est plus que l'un des rares survivants, avec Mocky et quelques autres, de cette époque où il y avait*

d'avoir lieu ou a déjà eu lieu dans certains secteurs¹³, le phénomène est consommé jusqu'à un certain point (bien que la position personnelle de Godard vis-à-vis de cet achèvement ne cesse de changer¹⁴) et entre fatalement en écho avec l'état du monde « comme il ne va pas »¹⁵ : « *La nuit est venue, un autre monde se lève, dur, cynique, analphabète, amnésique, tournant sans raison, étalé et mis à plat, comme si on avait supprimé la perspective, le point de fuite. Le plus étrange c'est que les morts-vivants de ce*

*encore des hommes de cinéma. Il aime bien, depuis quelque temps, se mettre en scène comme un rescapé de cette « série noire » où tant d'autres sont tombés au champ d'honneur, de Rassam à Lebovici, en passant par Romy Schneider et Georges de Beauregard ». Godard filmerait « la disparition d'une espèce (Mocky, Léaud et lui-même sont filmés comme de vieux éléphants tenaces qui continuent à croire à la savane en plein cœur du zoo de Vincennes) et son remplacement par une autre, mieux adaptée à l'horrible fausse légèreté des temps qui s'annoncent » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, 1999, p.53). Même constat après la sortie de *Passion* en 1982 : « Godard, qui vient de faire l'état des lieux, se pense dans le cinéma qui l'entoure comme l'un des derniers dinosaures, un étrange spécimen qui aurait survécu à la fin de son espèce (...). Les pères sont morts, les pairs récusés et les fils amnésiques n'ont pas pris la relève : personne à l'horizon qui pourrait désigner à son désir une relance inattendue. Un peu plus tard Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma scandera sur un mode funèbre la litanie des morts au champ d'honneur du cinéma et ses Histoire(s) du cinéma macéreront dans ce sentiment crépusculaire d'être le dernier dépositaire des splendeurs en lambeaux d'un art irrémédiablement perdu dont il fait clignoter anonymement, une dernière fois avant l'oubli total, quelques images en suspension » (Ibid., p.110).*

- 13 Ce sentiment d'un événement déjà consommé relève quelque part d'une esthétique de la ruine telle que l'a décrite André Habib en prenant en exemple les films des années 90 du cinéaste, ouvrant ainsi un rapport historique à la régression : « *Le cinéma de Godard des années 90, avec sa prolifération d' « espaces quelconques » et de lieux de mémoire, sur lesquels planent le spectre des désastres et la fragilité des espoirs, peut évoquer sur certains points la famille élargie de ces « cinéastes du temps », souvent issus d'Europe de l'Est, profondément orthodoxes, pour qui le temps est une matière à sculpter, et la matière (éléments géologiques, aqueux, aériens), un condensé de temps. Les ruines de l'Allemagne que traverse Lemmy Caution recourent bien la Zone de Stalker, les lieux miséreux et abandonnés des Harmonies Werckmeister (2000) et du Tango de Satan (1994) de Béla Tarr, en passant par les maisons aux murs lépreux du Miroir de Tarkovski, de Pages murmurées (1993) ou des Jours de l'éclipse (1988) de Sokourov, l'église éventrée de Nostalghia (1983), autant d'espaces qui témoignent d'une sorte de vieillissement du monde. Dans chacun, la catastrophe semble toujours-déjà avoir eu lieu : nous nous trouvons dans l'après-coup. Nous traversons mélancoliquement les restes d'un monde réel qui n'est plus. » (André Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, 2011, p.64-65).*
- 14 Ainsi, après avoir de nombreuses années maintenu ses propos quant à la mort du cinéma (annoncée notamment dans sa *Lettre à Freddy Buache*, et pensée au cours des années 1980 avec Serge Daney), Godard est revenu, lors d'un entretien tardif, sur ce qui est devenu depuis un véritable schéma de pensée. Quand on lui demande, à cette occasion, s'il pense que le cinéma va survivre au XXème siècle, il déclare alors : « *Peut-être un peu, oui. J'ai pensé il y a longtemps, dans les années 1980, qu'il disparaîtrait. Je disais qu'on était en train de vivre la mort du cinéma. Je n'en suis plus si sûr. Peut-être est-il déjà mort en effet. Mais il y a beaucoup de morts vivants.* » (Les Inrockuptibles, Avril 2019). Godard ne fait qu'affiner ici une pensée de la non absoluité de la mort du cinéma, pensée qui, en vérité, avait cours depuis le début de sa réflexion. De fait, Godard ne renie pas l'idée de la mort du cinéma, il montre que la mort a toujours eu commerce avec autre chose, que la mort n'est jamais absolument la mort, la fin apodictique de tout phénomène, suivant la croyance, fondée scientifiquement, que, dans l'univers, « *rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* » (loi de Lavoisier que Godard cite souvent) et que « *lorsqu'une société disparaît, ce qui lui survit c'est la forme d'art qu'elle s'est choisie* » (Godard a souvent cité cette phrase du réalisateur Hollis Frampton – il le refait dans ce même entretien avec les Inrockuptibles). En constatant la sauvegarde du cinéma malgré la proclamation de sa mort, Godard opère donc malgré tout une disjonction entre la catastrophe du cinéma et la catastrophe de la société inextricablement liées, aux enjeux globaux (enjeux de civilisation – enjeux que Godard met par ailleurs en scène souvent de manière terrible, notamment dans *Le Livre d'image* où, suivant la pensée de Joseph de Maistre, on peut entendre rien de moins que : « *la Terre n'est qu'un autel immense où tout doit être immolé sans fin et sans mesure jusqu'à l'extinction du mal* » ou encore que la société est fondée sur un crime en commun) : il s'agit de deux régressions différentes, irréductibles l'une à l'autre, dont l'incongruence partielle réside sans doute dans l'écart même qui sépare l'image en particulier et le réel en

monde sont construits sur le monde d'avant : leurs réflexions, leurs sensations sont d'avant »¹⁶. Le cinéma, métaphore de la société aux yeux de Godard¹⁷, est aussi, de fait, une métaphore active de la notion de catastrophe lorsque le monde sembler aller à sa perte en régressant, comme il le postule.

L'œuvre godardienne illustre ainsi à sa manière les quelques mots de Cioran cités en exergue, jusque dans son côté massif, jusque dans sa propension monstrueuse à décrire un phénomène coextensif à la condition actuelle du monde, jusqu'à assumer une cinglante absence de nuances et un monolithisme funeste (qui rappelle d'ailleurs la catastrophe « *sans modulation ni trêve* » de l'Ange de l'Histoire benjaminien, comme si Godard avait assumé, au mot près, les implications terribles de ce poème). Néanmoins, taisons, pour le moment, l'aspect martyrologique voire eschatologique de l'écriture de Cioran qui semble orienter très prématurément les autres mots de Daney et de Godard en préambule vers une affliction posante, tendance en germe que nous jugerons imparfaitement consommée chez le cinéaste. Il ne s'agit pas pour nous de faire de Godard un oracle moderne, bloqué, dans une attitude de componction absolue, sur le messianisme salvateur de ses présages. Remplaçons, provisoirement, le

général, écart qui fonde le procès de toute *mimésis*. Reste à voir si le cinéma demeure un art une fois ce constat assumé, ou si ce statut lui-même n'a pas régressé, et ensuite, si la régression de ce statut ne fait pas partie du processus régressif remettant en cause la *mimésis* (ce qui reviendrait alors à parler de la catastrophe de la *mimésis*, de la mise en péril de cette catégorie aristotélicienne fondamentale).

- 15 Godard a justement intitulé un très court métrage ainsi. Présenté exclusivement à l'émission *Le Cercle de minuit* (1996) en présence de Laure Adler, Alain Finkielkraut, Philippe Sollers, Jean-François Lyotard et Jean-Claude Biette, considéré uniquement comme un exercice comparable à des gammes par son auteur, le film part d'une photographie d'un quotidien suisse roman figurant une petite fille devant des soldats cagoulés dans une rue d'Alger. L'exercice consiste simplement à zoomer progressivement vers cette petite fille, au fur et à mesure que la voix de Godard enchaîne un certain nombre de déductions concernant ce qui devrait être fait de la société (mots empruntés à Chesterton), en partant de la condition la plus élémentaire de l'image de cette jeune fille. La série de déductions mène finalement à un laconique : « *...il doit y avoir une révolution* », phrase reprise dans *Le Livre d'Image*. Un souci politique radical naît donc de manière inouïe (et imprévisible) du catastrophique, le constat mène à l'action et à la nécessité de la mise en branle du monde, nullement à une forme de paralysie. C'est la marche du monde qui touche Godard, son « progrès » inexorable dans une direction, progrès qu'il embrasse par la marche inexorable de ses déductions. Cette manière de faire renvoie de nouveau à la notion de catastrophe chez Benjamin puisque celui-ci affirme que le progrès, comme marche inexorable du monde, est le problème : « *Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à « aller ainsi », voilà la catastrophe* » (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot, 2002).
- 16 Paroles prononcées par Julie Delpy dans les *Histoire(s) du cinéma* (1A, 24'13). Godard décrit ici une double régression : régression matérielle du monde, au présent, qui concerne ce qui n'existe plus et ce qui disparaît concrètement (régression par la négation des propriétés et richesses du monde) ; régression temporelle (retour à un état antérieur, régression active par le retour d'un passé dans le présent, rémanence).
- 17 « *Durant le temps d'un film, c'est toute une petite société, avec ses relations humaines, pécuniaires, professionnelles, sentimentales, sexuelles, qui se met à exister. Durant trois à quatre mois, ce microcosme offre un poste d'observation idéal. Puis, tout cela disparaît. C'est fascinant.* » (propos de Godard recueillis par Stéphane Benoît-Godet et Myret Zaki en décembre 2012 pour le site bilan.ch - lien de l'interview : https://www.youtube.com/watch?v=u04q_I6jxYI). « *J'ai appris, il y a longtemps, qu'il y a un seul endroit où on peut faire changer les choses : c'est dans la façon de faire des films, disons dans le cinéma. C'est un petit monde. Ce n'est pas un individu seul, c'est une cellule vivante de société (...). Si l'on faisait une métaphore sociologique, je n'aime pas tellement le mot sociétal qu'on emploie aujourd'hui, ce serait la naissance, l'adolescence, puis la mort d'un film. Ça se passe sur 3-4 mois, maximum cent personnes pour une grosse production, trois pour nous... C'est le seul endroit, vu qu'il y a peu de monde, où on pourrait changer au moins la façon de vivre de cette petite société* » (propos de Godard recueillis pour *Le Monde*, août 2014).

désastre cioranien par la catastrophe, quasi-synonyme, ou en tout cas, terme en rapport de corrélation directe - elle ne fait qu'accentuer le revers de la fortune que les deux notions désignent au fond¹⁸. Terme, aussi, beaucoup plus proche de Godard qui a, à de nombreuses reprises, cité cette phrase de Rilke : « *Une catastrophe, c'est la première strophe d'un poème d'amour* »¹⁹ et travaillé la notion frontalement de la façon la plus ambivalente et paradoxale qui soit²⁰.

Qu'entendre ici, au carrefour de deux notions apparemment hétérogènes (le régressif et le catastrophique) bien qu'aisément corrélables ? Que la catastrophe, qui désigne d'abord l'élément

18 Revers métaphoriques qui se traduisent tous deux par une régression, une soustraction. Dans le désastre, c'est, littéralement, la régression d'une vision qui constitue le péril, étymologiquement, la disparition de l'astre dans le ciel. Le désastre, c'est donc un « ne plus voir que » toujours lié à un déictique (« ne plus voir que ceci », ou « cela »), une destruction qui mène à un autre paysage, un paysage d'un autre temps. En cela, la catastrophe est spécification temporelle de la réalité du désastre puisque la catastrophe peut désigner indifféremment la fin (sens du théâtre grec) ou le début (sens rilkéen) : ambivalence de la particule *-cata* qui, en grec, signifie autant la résorption, le mouvement vers le bas (et ainsi la dégradation régressive), que le point de départ, autant le commencement que le point d'arrivée (littéralement, elle signifie « complètement », « de haut en bas », quel que soit le sens). La fin d'un phénomène (propre au désastre) peut-être aussi pensée comme un début. Ainsi le « ne plus voir que » de la régression, assimilée nécessairement à un processus de destruction, peut aussi s'entendre comme nouvelle vision, altération créatrice. Le désastre et la catastrophe partagent tous deux un enjeu cyclique, celui de la régression, tel que la citation des *Histoire(s) du cinéma* sur le monde dur et cynique nous l'indiquait : aucun présent délié ne sera plus envisageable lorsque la catastrophe régressive sera pensée. Dans l'entretien de 2019 avec les Inrockuptibles, Godard déclare décidément que « un peu tout » constitue le désastre : « *mais dans « désastre », il y a « astre ». Et puis il y a « dés », comme un coup de dés. Ça laisse une petite chance* ».

19 Emprunt régulier au poème de Rilke depuis *Détective*. Voir, notamment, *Une Catastrophe*, court-métrage de Godard et bande annonce du festival de cinéma de Vienne en 2008, construit entièrement sur le dévoilement progressif de la phrase de Rilke, entraînant, à rebours, un retournement du sens de la catastrophe (exploration du sens ambivalent du *-cata* grec) tout en scandant le passage de la guerre et de la mort (*Thanatos*, la fin, le sens commun du mot) à l'amour (une première naissance, un premier champ-contrechamp, le sens imagé du terme transfiguré par *Eros*) : <https://www.youtube.com/watch?v=XTuLi2OSCBc>.

20 Ainsi, dans la série *Six fois deux/Sur et sous la communication*, Godard en sera même venu à interroger le mathématicien René Thom sur sa fameuse « théorie des catastrophes », au sens très éloigné de ceux que nous venons de rencontrer – bien que la notion de revers soit comprise, étant donné que la théorie étudie le changement brusque de forme de certaines fonctions mathématiques. Godard tente de construire une fiction à partir de ces théories qui échappent bien souvent à son entendement, en opérant des rapprochements avec des situations quotidiennes ou géopolitiques, souvent en s'adonnant consciemment à des simplifications et à des substitutions sémantiques « hénaurmes » (voir par exemple le transvasement du phénomène de « capture » en mathématique qui appelle immédiatement un photogramme de Hitler). Ces sauts qualitatifs divers nous apparaîtront régressifs en ce qu'ils rabattent tous les sens virtuellement compris sur la chair d'un mot dont on a « spécialisé » le sens *a posteriori* : Godard oriente le sens à un moment donné, mais le film dans son ensemble déploie toutes les couches sémantiques et poétiques inaudibles dans la langue mathématique. Face à René Thom, Godard se met dans la position la plus « non sachante » possible, pose le plus naïvement du monde (presque comme un enfant) des questions quant à des rapprochements possibles entre les significations les plus éloignées (propositions auxquelles le mathématicien, souvent incrédule, ne peut que finir par consentir) alors que l'espace d'inscription vidéo semble « faire sa vie », parfois en contradiction (FAUX s'inscrit parfois de manière cinglante, sans que l'on sache exactement si les signes imprimés répondent à une assertion prononcée simultanément ou non), parfois en construisant des formations géométriques à partir de certains propos sans rien retirer à ce qui a été dit. Cette discontinuité dans la congruence des espaces d'inscription langagiers, permise alors par la vidéo, nous semble participer du phénomène régressif en ce qu'elle neutralise activement l'autorité du langage (et son appropriation absolue par un interlocuteur) en mettant à plat les propositions significatives afin de créer un nouvel espace d'inscription libre où l'évocation rencontre à loisir la connotation, la dénotation n'annihile pas à son tour la convocation des lignes de fuite sémantiques, où la sémantique la plus générale s'ouvre finalement à un devenir géométrique.

cataclysmique, la fin d'un phénomène dans la destruction, peut en fait appeler le début et le recommencement (d'où, à l'échelle d'une réflexion historique, le recours régulier à la citation d'Hollis Frampton, évoquée ci-dessus en note, par Godard, depuis les années 2000). L'écriture de la catastrophe, *topos* poétique et linguistique (comme l'écriture du désastre, qui a intéressé notamment Blanchot²¹, et donc indirectement Godard qui ne cesse d'avoir recours à l'écriture blanchotienne comme nous le verrons tout au long de notre étude), désigne le recommencement infini du langage, le caractère circulaire du langage qui se replie sur lui-même pour penser les conditions de son recommencement : structure même du poème, révolution de mots qui recommence à chaque strophe (retour à la première strophe) et qui appelle à une relecture perpétuelle, à la rétrospection ; retour en arrière qui suppose la régression de la forme, la pulsion de la table rase (jamais consommée en oubli) pour faire à nouveau, propre du poétique, du pouvoir de toute *poiësis* : faire, produire, et toujours trouver la manière de refaire, de reproduire. À ce titre, l'expression rilkéenne est, en quelque sorte, littérale parce qu'étymologique, étymologique parce que littérale, en un mot, radicale, elle revient à la racine (*radica*) du problème de la catastrophe, problème de circularité (l'écriture de la strophe, présente dans la catastrophe, suppose le problème du « retournement » selon la lettre grecque : *strophê*), donc problème de régressivité, de re-tour sur un parcours effectué. Nous avons déjà rencontré ce problème du retour chez Godard, à travers cette phrase terrible : « *Le plus étrange c'est que les morts-vivants de ce monde sont construits sur le monde d'avant : leurs réflexions, leurs sensations sont d'avant* ». Oui le monde va à sa perte, mais il reste quelque chose dans le passé à voir, ou du passé latent dans le présent, un resurgissement inexplicable, un retournement du présent sur lui-même. Godard voit, dans la catastrophe, une inconnue, une étrangeté absolue (« *le plus étrange* »), qui est ce retour en arrière, ce

21 Voir : Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Blanche, 1980, 224p. Chez Blanchot, le désastre n'est jamais parfaitement un événement localisable sur une chaîne diachronique historique, il est avant tout déjà à l'écriture : « *Le désastre ne se réduit pas à envisager l'événement comme cataclysme de l'Histoire, mais à faire de l'écriture elle-même un lieu où le désastre se manifeste comme tel. Plus qu'une écriture de survivant, le désastre est le lieu d'énonciation du revenant. Langue fantomatique qui a incorporé la voix des disparus. Le désastre est l'écriture où s'enfouissent comme dans une crypte les cendres de ceux qui restent sans sépulture (...) Ainsi, il n'y a ni espace, ni temps précis qui puissent accueillir le désastre. Mais le présent est le temps de la revenance du désastre, ce moment où le temps lui-même peut faire retour, mais comme pulvérisé par le désastre. Ainsi, l'apocalypse « a toujours déjà » eu lieu bien que toujours à venir.* » (Éric Hoppenot, « L'écriture du désastre », dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Kimé, n°118, 2014, p.202). En cela, Blanchot partage avec Godard la conception cyclique régressive du désastre. Il partage, de même, la mise en exergue du fragment qui en découle : « *L'écriture du désastre met en scène une véritable poétique, qui privilégie le fragment (...) Le fragment mime le bris, le débris, l'éclat, il échappe à toute volonté chronologique, à tout rassemblement, il dit l'incommensurable de la perte et son ressassement. Il déconstruit la possibilité même de toute narration.* » (*Ibid.*) De même, il est permis de voir une parenté entre l'affliction godardienne et la question du subissement blanchotien face à ces problèmes : « *Ajoutons que philosophiquement, le désastre blanchotien s'inscrit dans la proximité du concept de passivité tel que Levinas a pu l'exposer dans Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, et ce, dans la mesure où le désastre est ce qui échappe à toute forme d'expérience. Le désastre est pur subissement, selon le néologisme forgé par Blanchot* » (*Ibid.*).

phénomène de régression, de la présence du passé dans le présent au moment même du désastre, lorsque le monde va au plus mal - un mystère à l'aune duquel Faulkner a pu écrire : « *le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé* »²². C'est en effet une inconnue qui retient l'attention, cette fameuse inconnue que le cinéma a pour devoir de mettre en évidence²³, c'est dans l'expression de ce « *plus étrange* » que notre problème commence à se poser nettement et que nous entrapercevons, enfin, que les problématiques posées par la notion de régressif concernent tout le cinéma de Godard puisqu'elles interrogent la manière dont le monde, tel qu'il ne va pas, touche ce dernier, en tant que cinéaste, en tant qu'homme, éthiquement, dans sa pratique, toujours à la recherche d'une inconnue à travers le montage, jusqu'à ce que la catastrophe du monde se répercute concrètement sur son existence, possiblement jusqu'à l'affliction, du corps et de l'esprit. Catastrophé, nous le disions, signifie pareillement affligé, en son corps et à son corps défendant : c'est le corps lui-même qui s'effondre, se résorbe, face aux images du monde, à travers elles, et les images du corps affligé²⁴ qui forment la régression du corps des images.

Affligé, Godard l'est personnellement : affligé à chaque étape de sa vie, d'abord par l'état du cinéma français dans les années 1950 et 1960, puis par la suprématie de la télévision et par la marchandisation rampante de l'œuvre, puis par un sentiment plus général de l'ordre de l'injustice politique, enfin, de manière peut-être encore plus globale, par le monde comme il ne va pas tel que

22 Traduction de « *The past is never dead. It 's not even past* », phrase présente dans le *Requiem pour une nonne* (1951) de Faulkner, citée de nombreuses fois par Godard (*Allemagne année 90 neuf zéro, Hélas pour moi, Histoire(s) du cinéma...*).

23 Mise en évidence qui passe par une opération de montage, comme Godard le définissait : « *On voit (...) que parler mise en scène c'est automatiquement parler encore et déjà montage. Quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée, de son charme l'imprévu dévoilant les secrets par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à mettre une inconnue en évidence* » (Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », dans *Cahiers du cinéma*, n°65, Décembre 1956, p.30).

24 D'où, sans doute, la surprésence des corps recroquevillés et humiliés, affligés et martyrisés, épuisés et abattus (« *languissante, abattue, mes forces m'abandonnent, et le repos me tue* », peut-on entendre dans *Soigne ta droite*, lors de la scène à Wimbledon citée) dans les films de Godard : dans *Soigne ta droite*, avec la séquence à Wimbledon où s'amoncellent les corps dans les gradins [Fig.1] et le corps idiot de Jacques Villeret [Fig.2], dans *Allemagne année 90 neuf zéro*, lors de la séquence du chœur à Weimar [Fig.3], dans *Je vous salue, Sarajevo* (la femme affligée recroquevillée sur un livre) [Fig.4], dans *Le Livre d'Image*, avec le prisonnier recroquevillé dans sa cellule [Fig.5], etc... L'allure beckettienne d'un bon nombre de figures godardiennes, au premier chef, celle de l'idiot, renvoie de même à l'existence d'un corps régressif intégral, qui vit de sa propre régression, ainsi que l'a représenté et modelé l'auteur d'*En attendant Godot* : « *Ceci se manifeste tout d'abord par une réduction et un resserrement : des petits corps qui sont soit atteints de nanisme ou qui vivent dans un monde à échelle réduite, voire « en cours de réduction » (...) mais aussi (...) de l'espace dans lequel se déroule le drame (on pense, par exemple, au cloisonnement de W2, M, et W1 dans Comédie), et, tout simplement, de l'ampleur de l'œuvre elle-même qui se resserre de plus en plus, comme on le voit dans les cinq pages qui font toute la longueur de Solo. Le discours de G. Gesvret sur l'espace est enrichi par l'idée lacanienne de l'infans, ou encore de la marge (« Le désir s'ébauche dans la marge ») — la potentialité du petit corps ou du petit espace* » (Edouard Lee-Six, « « Relisez ! Relisez ! Ca alors, c'est trop fort ! » : lire & relire Beckett », dans *Acta fabula*, vol. 14, n°3, « Beckett, de mal en pis », Mars-Avril 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7787.php>, page consultée le 13 septembre 2020).

nous l'avons décrit. Affligé, non pas de manière posante, en prenant la pose de sa propre affliction, comme si son sentiment personnel rentrait, comme par magie, en communion avec la souffrance universelle, mais comme atteint par les choses, touché (*ad-fligo*²⁵ - dans l'affliction il y a encore et toujours un rapport corporel au monde, une possibilité de se laisser gagner par le monde dans ce rapport même du toucher, la régression propre à la posture affligée apparaît alors toujours dans l'attente d'un autre), finalement frappé, par la manière même dont le monde ne va pas, au fond par les problèmes posés par le monde. L'affliction godardienne n'apparaît pas comme une pose *a priori*, une certaine disposition d'esprit que l'on se complairait à exposer, mais le produit d'une attaque du monde, au sens que la peinture et la musique nous donnent (on parle de l'attaque du pinceau et de l'attaque d'un instrument), un certain angle de touche par lequel les choses atteignent Godard dans sa propre disposition d'esprit : rapport phénoménologique par lequel Godard peut être poétiquement aux choses.

Entendons par là que nous ne souhaitons pas faire du motif de la régression un pis-aller pour la macération solipsiste du pire, une occasion de faire du cinéma de Godard l'espace d'un jeu irresponsable au-dessus du vide porté par une jouissance égotique, un nihilisme charmant, mais, bien au contraire, le levier principal pour toucher à la responsabilité éthique du cinéaste, et à un certain sens du devoir qui lui est cher, lui qui parlera, notamment, du travelling comme d'une affaire de morale dès le début de son activité²⁶ : morale, règle de conduite, nécessairement en lien avec l'éthique du cinéaste, *ethos*, être au monde en lien avec une certaine *praxis*.



Fig.1 : Séquence de Wimbledon (*Soigne ta droite*, 1987).



Fig.2 : Jacques Villeret (*Soigne ta droite*, 1987)

25 « Affliger » vient du latin *adfligo*, formé du préfixe *-ad* (exprimant le rapprochement, le mouvement vers) et du verbe *fligo* (heurter, frapper).

26 Godard prononce ces propos fameux à l'occasion d'une table ronde organisée aux Cahiers du cinéma après la sortie d'*Hiroshima mon amour*. Alors que Rohmer admet que l'on puisse trouver le film de Resnais agaçant à certains moments, Jacques Doniol-Valcroze se demande si la source de cet agacement est morale ou esthétique. Godard rétorque : « *c'est la même chose. Les travellings sont affaire de morale* » (Jean-Luc Godard, « Hiroshima, notre amour », dans *Cahiers du cinéma*, n°97, Juillet 1959, p.5).



Fig.3 : Séquence du cœur (Allemagne année 90 neuf zéro, 1991)



Fig.4 : Femme affligée (Je vous salue, Sarajevo, 1993).



Fig.5 : Prisonnier recroquevillé (Le Livre d'Image, 2018).

Le thème de la catastrophe nous mène donc effectivement à l'atermoisement infini du cinéaste, à la rumination noire au fond du fond de l'affliction, part destructive de la régression (régression, au fond, de tout espoir de retour de ce qui a été détruit – paradoxe de la régression qui constitue le retour en l'abolissant infiniment), mais, à bien regarder les mots que nous employons, ce qui menace de se résorber en de simples postures et prises de position est déjà ouvert à l'éthique, à un rapport avec le monde, à un paradoxe vivant, déjà en mouvement. Lorsque Godard dit « le monde comme il ne va pas », le terme le plus important demeure la conjonction « comme », ouverture sur l'adverbe « comment ». Le constat est déjà ouvert, d'une part, à l'analyse, à l'appréhension d'un mouvement, à la description comme agissement (l'adverbe dit comment l'agissement du verbe se déroule), et surtout, au retour sur l'inconnue qui préside à cet état, à ce qui échappe fondamentalement au cinéaste qui a souvent déclaré vouloir commencer à parler, avant tout, de ce qu'il ne sait pas. La catastrophe, et ses

répercussions corporelles, n'aboutissent pas nécessairement à une paralysie, mais au départ d'un questionnement nouveau, radical. Il faut dire pourquoi cet état, qui a déjà tout à voir avec la régression (qui pourrait avoir lieu, et qui a déjà lieu), ne signe pas la fin de l'action mais plutôt son départ (toujours, double entente du « cata ») : la possibilité d'écrire la première strophe, et d'y revenir (*regradior*²⁷). La catastrophe, comme phénomène cosmique de destruction finale, rejoint finalement le souci godardien du devoir envers le monde dans son caractère circulaire et régressif et s'impose comme véritable pierre de touche du cinéma godardien (pierre de frappe – autre sens du *fligere* contenu dans l'affliction – pierre d'attaque). Puisque Godard travaille dans le cinéma, même s'il est en marge, ou même plus du tout sur la page²⁸, et qu'il entend parler de tout avec le cinéma²⁹ (le tout du monde compris), la régression touche, *in fine*, sa manière de faire du cinéma, dans son cas, l'élaboration des films en soi, la construction fictionnelle elle-même, la responsabilité éthique vis-à-vis de cette construction, dans le détail le plus microscopique.

Il convient, à ce point où nous abordons pratiquement le lien tangible entre l'élaboration des films et le mode du régressif, de revenir à l'origine même de notre étude, au désir qui y préside, pour en dégager une nécessité plus profonde. Après tout, pourquoi s'attarder sur le « régressif » et ne pas directement s'attaquer aux grandes questions du « catastrophique » ou du « désastreux » ? Précisément à cause de ce que nous venons de dégager, la problématique de la construction fictionnelle, l'articulation nécessaire d'un phénomène macroscopique (la catastrophe globale, le désastre intégral) à des manifestations beaucoup plus locales et incarnées, en œuvre, visibles en tant que telles (soucis de cohésion vs. Impératif de cohérence), quand bien même celles-ci apparaissent soumises et participent à un phénomène de passage et de fuite, contre leur localisation et leur identification, propre au mouvement cinématographique. Au départ, le désir de faire travailler le cinéma de Jean-Luc Godard à la lumière de la question de la régression prend racine dans une intuition première, encore confuse mais tout à fait vivace, à la lecture d'un article de Jean-Pierre Oudart dans le n°224 des Cahiers du cinéma qui évoque directement le terme, sans ambages. Bien à propos, le texte en question traite de *Zabriskie*

27 « Régression » vient du verbe *regradior* (aller en arrière, revenir) formé du préfixe *-re* (itératif) et du verbe *gradior* (marcher, avancer).

28 Lorsqu'on lui demande, en 2019, où il se situe, après avoir répété dans les années 1980 qu'il se situait à la marge, là où on peut faire tenir les pages, Godard avoue qu'il n'est « *pas sûr d'être encore quelque part dans la page* » (entretien avec les Inrockuptibles, avril 2019).

29 L'une des saillies godardiennes les plus répétées : « *Je ne veux parler que de cinéma, pourquoi parler d'autre chose ? Avec le cinéma on parle de tout, on arrive à tout* ». Ainsi, le « faire retour sur » propre au régressif est une manière de s'intéresser à tout, de toucher à tout et de découvrir l'harmonie voilée du tout. Godard l'a bien dit : « *il me semble que sur tous les problèmes nous avons tout à redécouvrir* » (Propos recueillis par Sylvain Regard pour *Le Nouvel Observateur* en octobre 1966). C'est une véritable dimension cosmologique, c'est-à-dire une archéologie du « tout du monde », qu'ouvre la notion de régressif.

Point de Michelangelo Antonioni et bifurque, dans son dernier mouvement, vers une comparaison entre les méthodes modernes des deux réalisateurs vis-à-vis de la construction fictionnelle. Oudart pense que l'entreprise d'Antonioni est « *l'antithèse de ce que fut celle de Godard puisqu'au lieu de penser comme lui la surdétermination du matériau filmique selon un point de vue moral qui le conduit à détruire la fiction, à en faire un énoncé trompeur qu'il faut raturer par tous les moyens (moyens qui le font s'affronter à la chose filmique d'une manière complètement régressive)* Antonioni met ce matériau au service d'une fiction...³⁰ ». Nous reproduisons l'extrait, *in extenso*, ci-dessous :

riau iconique ses signifiants. Que cette dimension subjective sans cesse à reproduire implique la fictionnalisation permanente de ce matériau fait d'une telle entreprise l'antithèse de ce que fut celle de Godard, puisqu'au lieu de penser comme lui la surdétermination du matériau filmique selon un point de vue moral qui le conduit à détruire la fiction, à en faire un énoncé trompeur qu'il faut raturer par tous les moyens (moyens qui le font s'affronter à la chose filmique d'une manière complètement régressive), Antonioni met ce matériau au service d'une fiction qui lui interdit de le penser autrement que comme le moyen d'une écriture qui, délibérément, ne s'assigne pas d'autre fin qu'un discours sur le leurre produit au moyen de signifiants dont l'unique valeur est de fonctionner eux-mêmes comme des leurres (d'où ce travail esthétique de la chose filmique, cette perpétuelle plus-value picturale de l'image, et non plus cette insistance scatologique sur ce que Godard prend pour sa matérialité, qui n'est que la matérialisation de son obsession du résidu valorisé plastiquement, moralement, puis politiquement) auquel ses multiples référents fictionnels vont apporter le crédit (assez faible) de l'actualité beaucoup plus que ses référents réels assez vite d'eux neutralisés.

Ces quelques lignes, à la première lecture, donnent bien du fil à retordre : elles semblent sonder les spécificités des deux cinémas de manière très synthétique, concise et aiguë, mais manquer curieusement quelque chose. Cet élément manquant fonde indubitablement notre travail. Oudart cerne parfaitement l'amplification monstrueuse du phénomène moral au cœur de l'esthétique godardienne : ce que le cinéma doit être, Godard l'ignore et se met sans cesse en position de l'ignorer pour reposer effectivement la question qui devient obsédante³¹, quasi impérieuse, de sorte que la fiction, qui est d'abord une construction, ne peut être « servie » de manière autonome et, si l'on peut dire, privilégiée

30 Jean-Pierre Oudart, « Critique de *Zabriskie Point* », dans *Cahiers du cinéma*, n°224, octobre 1970, p.62.

31 Godard a posé les termes de la question, fondant, si l'on veut, la spécificité et l'inévidance du cinéma par rapport aux autres domaines artistiques, dans les *Histoire(s) du cinéma* : « *Le cinéma, pas une technique donc, ni même un art, mais un mystère* » (1B).

ou exclusive par rapport aux autres dimensions du cinéma. La question grossit sans cesse, prend du terrain et devient le centre névralgique du style-Godard : la construction fictionnelle ne peut se dérouler dans une parfaite quiétude, suivre les règles classiques et académiques d'édification discursive, rhétorique et narrative quand le cinéma lui-même perd pied face à son indéfinition. Le régressif, sous le jour trouble de cette première approche, n'est que le nom de cette in-quiétude (cette impossibilité d'une absence de problématisation – impossibilité d'une jouissance insouciant) de la fiction face au doute paradigmatique du cinéma, son rétrécissement³² face au grossissement de la question. La limite du texte d'Oudart, qui marque le début de notre interrogation et ouvre, *de facto*, le champ de notre recherche, réside dans un non-dit tout à fait sensible : l'esthétique godardienne prolongerait une attitude personnelle, une hantise idiosyncrasique vis-à-vis du cinéma et traduirait les crispations d'un complexe moral et, à vrai dire, subi. Oudart laisse penser qu'une telle communication inconsciente entre la construction de l'œuvre et l'idée fixe de son auteur ne peut mener qu'à un hiatus destructeur. Il ne retient, à vrai dire, que l'aspect destructif du régressif plus loin dans le texte : là où Antonioni cherche la « *plus-value picturale de l'image* » en construisant un discours sur le leurre significatif à partir des signifiants du monde du leurre moderne (ce qui constitue, en un certain sens, la vanité de son cinéma), Godard s'enferme, selon Oudart, dans une « *insistance scatologique* » sur ce qu'il prend « *pour sa matérialité, qui n'est que la matérialisation de son obsession du résidu valorisé plastiquement, moralement, puis politiquement* ». Le point aveugle de l'analyse d'Oudart devient tout à fait prégnant lorsque celui-ci admet que la propension d'Antonioni à servir positivement l'écriture filmique de la fiction à partir de ses leures incarne une vanité. Selon lui, les multiples référents fictionnels qui construisent le discours vont « *apporter le crédit (assez faible) de son actualité beaucoup plus que ses référents réels assez vite d'ailleurs neutralisés (...) Entreprise totalement vaine...³³* ». Ce qu'il semble ignorer (ou réprouver par défaut), c'est le fait que Godard travaille précisément dans cet interstice où les référents réels ne sont pas annihilés, c'est-à-dire, là où l'hégémonie fictionnelle n'a pas lieu, là où le cinéma ne se réduit pas à une série signifiante et à l'emprise d'un volontarisme intellectuel sur le réel, reste ouvert à la critique. Notre recherche s'origine donc avec l'impression d'un manque théorique, d'un absent entre les lignes d'une idée précise, d'une « injustesse » féconde puisqu'elle appelle le sentiment

32 Non que le champ d'action de la fiction godardienne soit bridé *a priori*, mais il apparaît que la fiction, chez Godard, prend toujours en considération son autre, la possibilité d'une altérité à sa propre puissance d'action, en somme, sa propre critique externe qui devient interne. Pour ne prendre qu'un exemple, le plus évident, Godard a souvent remis en cause la suprématie de la fiction face à la part documentaire inhérente au cinéma : « *Dans le cinéma, le documentaire a été très vite rétamé au profit de la fiction, et de quelle fiction ! Alors elle s'est appauvrie. Le cinéma devrait être un moyen de voir, de regarder avant de parler, ou de vérifier ce qu'on a dit pour retrouver une deuxième parole. Mais ça, les gens n'en veulent pas... Ça aboutit forcément à une catastrophe.* » (entretien avec les Inrockuptibles, octobre 1998).

33 Jean-Pierre Oudart, *op.cit.*

que le caractère régressif de l'œuvre de Godard est, certes, un subissement, un devoir éthique, moral à la limite de l'inconscient qui suppose une part de destruction, et, dans un même élan, une proposition, positive et consciente, quasiment un *modus operandi* qui peut tout à fait se retrouver « *au service de la fiction* » car avant tout au service des films³⁴, en somme, une destruction nécessaire à la construction, le ferment d'un style singulier. D'où l'intuition primordiale, celle à l'origine de la première version du titre de ce mémoire, à savoir, très simplement « La notion de régressif dans le cinéma de Jean-Luc Godard » : la présence du cinéma de Godard d'un côté, et une notion plurimodale et multidimensionnelle qui l'habiterait, de l'autre. Cette partition très fonctionnelle, nous le verrons, cédera face à l'analyse plus poussée des deux membres de l'équation artificiellement séparés en première hypothèse.

Notre réflexion débute donc avec un adjectif qui s'est mué en nom, en substance, en concept. « Le régressif » cristallise l'essentiel des énergies à l'œuvre dans le cinéma de Godard : il ne peut pas les expliquer parfaitement, mais, plus sûrement, il les motive, il les redouble et les canalise. De fait, le régressif, en tant que notion, incarne d'abord un angle d'attaque original de l'œuvre, englobant et extensif en ce qu'il touche, comme nous l'avons vu, à un certain mode de mise en œuvre fictionnelle globale chez Godard en tant substrat éthico-pulsionnel à envisager à la fois synchroniquement et diachroniquement, comme constellation de notions relatives au travail poétique. Dire « Le cinéma régressif de Jean-Luc Godard » nous permet donc d'envisager l'écriture d'un certain nombre d'énoncés relatifs à la réalité de la fiction godardienne, et c'est à cet endroit précis que notre problématique rentre le plus frontalement en contradiction avec un certain nombre de travaux précédents, composant toute une lecture critique de l'œuvre. Nous ne pouvons évidemment pas ignorer la masse de travaux préexistants, portant sur Godard et ses codicilles nombreux, dans laquelle cette contribution s'inscrit. Les fameuses « *Godard studies* », devenues au fur et à mesure une véritable sous-branche universitaire des études cinématographiques voire littéraires³⁵, notamment depuis les années 1990, demandent la

34 La croyance en l'artiste comme humble intermédiaire entre une pensée et son observateur demeure un schème majeur dans l'esthétique godardienne. Il nous incombera donc de montrer en quoi cette position particulière du poète participe d'une régression de la *persona* et du « moi » de l'artiste face à son œuvre chez le cinéaste. Rappelons les mots de Godard déjà cités : « *Je représente encore le cinématographe, mais les gens ne voient pas, ou plus, mes films, alors que je ne suis que le serviteur de mon œuvre* ».

35 Stefan Kristensen, présentant l'ouvrage de Michael Witt *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*, met l'accent sur le caractère encore informel de cette appellation pourtant largement répandue : « *Depuis la fin du siècle dernier, le nombre d'études académiques sur et autour de Jean-Luc Godard a littéralement explosé. Il serait temps de créer un champ académique distinct qu'on appellerait les « Godard studies », et pour une fois, ce champ serait réellement international, ou du moins transatlantique.* » (Stefan Kristensen, « Le cinéma et l'histoire des hommes. Michael Witt, Jean-Luc Godard, Cinema Historian », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/1895/4986>). De même, Ewa Mazierska, dans son analyse comparée des œuvres de Godard et de Nabokov au cœur de son ouvrage *Nabokov's Cinematic Afterlife*, souligne à quel point la position de l'œuvre de Godard est unique dans le cadre des études cinématographiques et audiovisuelles : « *The reasons which render the works of both artists difficult are also the reasons which led to numerous volumes explaining them.*

plus grande attention en ce qu'une grande part de cette littérature semble nier, dès l'œuf, ce tropisme régressif chez Godard.

L'un des schèmes majeurs que nous entendons critiquer au regard du motif régressif est d'abord la fonction principale de la fiction godardienne généralement admise comme élaboration, souvent plus exclusivement discursive qu'on veut bien le dire, d'un métalangage servant une réflexion sur le cinéma (nous soulignons le « sur ») et la prééminence du cliché moderniste de la vision réflexive selon lequel le cinéma se mirerait dans une jouissance contemplative et pseudo-critique de ses signifiants. Mais si l'on prend au mot, à la fois l'affliction que nous venons de dégager, et l'amplification du phénomène moral qu'Oudart place sous le signe du régressif, si un nouvel horizon s'ouvre à cet endroit, celui du « *résidu valorisé* », au fond, du négatif de l'image, comment penser que l'entreprise godardienne puisse se résumer à poser un regard, ou porter un discours, positivement, « sur » le cinéma, comme cela a souvent été dit ? Cet argumentaire récurrent, quasiment un trope dominant, est peut-être exprimé le plus frontalement par Georges Didi-Huberman dans son essai *Passés cités par JLG* dans lequel il analyse les phénomènes de citation et d'auctorialité dégagés dans l'œuvre du réalisateur (notamment à partir des *Histoire(s) du cinéma*). L'auteur pointe la parenté entre l'esthétique romantique et le cinéma de Godard, comme un « *plan de transcendance métaphysique et poétique à la fois* », issue d'une fréquentation assidue des écrits de cette mouvance par le Vaudois :

« Novalis ou Goethe, voire Hölderlin ou Hegel, seront ainsi reconnus par Godard pour leur profonde – et précoce – influence. Qu'est-ce que cela implique pour la poétique même du cinéaste, je veux dire son art de poésie cinématographique, mais aussi sa conception théorique de ce qu'est un poème, fût-il visuel, et dont la longue citation heideggérienne nous a fourni une occurrence exemplaire ? Cela implique deux choses, deux gestes au moins. Le premier geste consiste à se tenir constamment à hauteur de négation. C'est en romantique que Godard aura d'abord voulu comprendre la fameuse injonction hégélienne concernant la « puissance du négatif ». Toute sa réflexion sur la « mort du cinéma », par exemple, ne semble-t-elle pas calquée sur une « raison dans l'histoire » façon Hegel, puis reversée dans une mélancolie des « temps de détresse » façon Hölderlin ? Le second geste, quant à lui, se tient à hauteur de métalangage : après la « mort du cinéma » et la pléiade de négations apportées à l'esthétique traditionnelle du cadre et du montage, de la diégèse filmique et du dialogue, etc., Godard aura très vite engagé toute une série de procédures visant à élaborer un cinéma à la puissance deux, un « cinéma du cinéma » dont les Histoire(s) forment, bien sûr, l'un des moments culminants. Non

Nabokov studies and Godard studies function almost as sub-disciplines of literary and film studies. While in literary studies such a phenomenon is not uncommon, in film studies Godard's position is unique; there are no other filmmakers, perhaps with the exception of Hitchcock, who would attract so much serious scholarship in the form of publications and academic conferences » (Ewa Mazierska, Nabokov's Cinematic Afterlife, McFarland, 2010, p.204).

content, donc, de citer quelquefois les romantiques, Godard se sera mis à citer en romantique, travailler en romantique, s'exprimer en romantique...³⁶»

Il est particulièrement remarquable, et cela explique peut-être la frontalité de son analyse, que Georges Didi-Huberman pointe chez Godard un geste qui se tiendrait « à hauteur de métalangage », aboutissant *de facto* à l'édification d'un « cinéma du cinéma » en écho au « poème du poème » romantique³⁷, car il ne fait que rejouer, à la suite de ce constat, les reproches portés par Pasolini à l'encontre de Godard, reproches d'ailleurs évoqués à de maintes reprises dans cet ouvrage, tout en remotivant une ancienne querelle entre les deux réalisateurs datant de la fin des années 1960. De son côté, Godard, qui commençait alors à penser théoriquement et pratiquement une manière de faire politiquement des films politiques, reprochait à Pasolini sa façon de rentrer dans un système linguistique réactionnaire aboutissant, selon lui, à une manière de monter tout aussi réactionnaire : « *Si on fait du cinéma révolutionnaire et qu'on emploie une table de montage inventée par des réactionnaires, les choses clochent obligatoirement. C'est ce que je reprochais à Pasolini : sa linguistique, c'est une belle table de montage réactionnaire...³⁸* ». Pasolini lui rendait alors la pareille en essayant de montrer que c'était en fait lui qui, dans les faits, versait dans ce péché (apparemment) du métalangage : « *En réalité le « créateur » de normes (donc le « bureaucrate »), c'est lui. En effet, en faisant du cinéma sur le cinéma, Godard a nécessairement institué dans chacun de ses films une série d'éléments stylistiques, formels, et... grammaticaux, afin d'accomplir cette opération « métalinguistique » de réflexion du cinéma sur lui-même³⁹* ».

Nous jugerons que cette confrontation est stérile, et que la manière dont elle est rejouée dans l'ouvrage ne mène qu'à renvoyer dos à dos les deux auteurs, là où une appréhension moins clivante de la part de négativité du cinéma de Godard aurait permis d'ouvrir de nouveaux horizons au-delà de la polémique – par la suite, Georges Didi-Huberman appuie surtout sur la part de métalangage inhérente à

36 Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire, 5. Passés cités par JLG*, Les Editions de Minuit, Paradoxe, 2015, p.165.

37 Reprenons à notre compte la citation faite par Georges Didi-Huberman, dans *Passé cités par JLG*, de *La fable cinématographique* de Jacques Rancière pour décrire cette transposition vidéo de la poétique schlegélienne du « poème du poème » que sont les *Histoire(s) du cinéma* : « *Cette iconisation [des images de l'histoire] n'est possible que par le jeu de son contraire, par la poétique romantique du « poème du poème » qui défait et recompose les œuvres de la tradition et introduit entre les images et les images, les images et leurs mots, les images et leurs référents, toutes les liaisons et tous les courts-circuits qui permettent de projeter sur l'histoire d'un temps les éclairs de significations. Ces courts-circuits que la poétique de Friedrich Schlegel voulait provoquer par la seule puissance des mots sont multipliés à l'infini par les possibilités du montage vidéo* » (Jacques Rancière, « Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires », dans *La fable cinématographique*, Points essais, 2016, p.235).

38 Jean-Luc Godard, « Lutter sur deux fronts », dans : *Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967, p.25.

39 Pier Paolo Pasolini, « Godard », dans *Cahiers du cinéma*, hors-série n°9 (« Pasolini cinéaste »), 1981, p.27-28.

l'entreprise godardienne⁴⁰, ce qui aboutit à des aberrations aporétiques⁴¹, voire des attaques qui ne lient pas correctement la part de négativité romantique de l'image godardienne avec la question du métalangage (il écrit, dans le premier paragraphe que nous avons cité : « *après la mort du cinéma* », comme si cette mort, apparemment consommée, occasionnait une coupure avec la pensée de la négativité, et l'urgence d'une nouvelle entreprise totalisante sur le cinéma, une rupture avec le premier geste, alors même que l'enjeu demeure sans doute de montrer comment Godard continue à habiter cette

40 À tel point qu'il en fera l'élément « différenciant » (à partir de quelques propos de Deleuze) pour singulariser Godard par rapport à d'autres cinémas modernes, au premier chef celui de Pasolini : « *Ce qu'introduira Godard par différence avec la poétique pasolinienne sera l'élément « réflexif » et métalangagier qui voit ses films constamment passer d'un « genre » énonciatif à l'autre* » (Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.180). Cette particularité apparemment différenciante devra nous apparaître de plus en plus discutable tout au long de notre étude.

41 Georges Didi-Huberman décèle, avec Pasolini, quelque chose de brutal et de vulgaire dans la pratique cinématographique de Godard : « *La « vulgarité » de Godard est donc ici éprouvée par Pasolini comme vulgarité de l'arrogance, et cette arrogance comprise elle-même comme prétention « ontologique » d'un cinéma pensé à travers quelque chose comme une « poétique du mépris* ». Pourquoi cela ? D'un côté parce que ce cinéma est autoréférentiel, déployant ses jeux de langages et d'images pour mieux les reclore sur un acte de tautologie : « ce cinéma, c'est le cinéma ». D'un autre côté parce qu'il est surplombant, déployant ses jeux de langages et d'images pour mieux les dominer par un acte de métalangage : « ce cinéma, c'est le cinéma du cinéma ». » (*Ibid.*, p.186). Puis l'auteur utilise cet argument massif, selon lequel Godard use d'un langage surplombant, pour montrer qu'il manipule d'une certaine manière la réalité de ce qu'il filme, jusqu'à parler sur les corps opprimés, c'est-à-dire, quelque part, à leur dépens : « *Pasolini prenait acte de la scission (...) entre le « monde raconté » et le « monde commenté » que Harald Weinrich observait déjà dans ses recherches littéraires. L'auteur d'Accattone pouvait alors opposer au perpétuel commentaire godardien la conviction qu'il n'y a pas de métapoème qui vaille. Coïncidence frappante : c'est encore la même année, 1965, que Jacques Lacan avançait, contre toute la pensée « logico-positiviste » dominante, qu'« il n'y a pas de métalangage [puisque] nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire* » (...) Pasolini, au même moment, l'affirmait sur un plan tout à la fois poétique et politique : qu'il n'y ait pas de métapoème signifie également qu'il n'y a pas de discours qui vaille pour parler unilatéralement au nom d'autrui. Donc, laisser bouger Ninetto comme il l'entend et comme il sait si bien le faire, ne lui demandons pas d'exécuter tel ou tel geste prévu à l'avance ; et laissons-le, de même, parler dans les écarts de son italien traversé de dialectes. Cela voulait dire pour Pasolini, en termes « sémiologiques », qu'un geste du corps ou un élément de la réalité en général ne sont pas plus « métapoétisables » ou « traduisibles » au cinéma qu'un phonème (...) « ...Un objet de la réalité, pris en tant que cinème [ou signe de cinéma] est lui aussi, en soi, intraduisible : c'est un fragment brut de réalité ». » (*Ibid.*, p.186-187). Georges Didi-Huberman peut alors affirmer que Godard ne croit pas aux survivances des langages antiques (apparemment antirévolutionnaires) des opprimés : « *Voilà pourquoi Godard pense qu'il est illusoire de « laisser parler » les opprimés (cela dit, notamment, contre les films militants de Marin Karmitz, Camarades en 1970 et Coup pour coup en 1972), quand Pasolini pense, au contraire, que « traduire » leur langage – ou le surplomber par un métalangage quelconque, fût-il admirable – constitue une véritable faute éthique et politique. Que le moindre prolétaire « parle comme Hegel » dans les films de Bertolucci ou de Godard, voilà qui signifiait, aux yeux de Pasolini, que l'avant-garde cinématographique cherchait de façon arrogante à unifier le langage en oubliant, du coup, de respecter la véritable langue de l'autre.* » (*Ibid.*, p.187-188). Georges Didi-Huberman achève : « *Lorsque, dans son article sur la cinéma de poésie, Pasolini affirme que Godard « ne peut pas être touché par un sentiment provincial et paysan », c'est pour signifier qu'il n'y a pas de corps pauvres dans les films de Godard et, partant, aucune recherche sur cette « survivance des gestes antiques » dont son propre cinéma aura été si profondément traversé (...) L'avant-garde au cinéma se portera bien mieux lorsqu'elle renoncera aux surplombs du métalangage et ne fera plus de la « lumpen-réalité » ce « tabou » dont Pasolini s'est si souvent désolé* » (*Ibid.*, p.192). Cet ensemble d'assertions qui aboutit, de but en blanc, à la négation de la présence des corps pauvres, opprimés, humiliés chez Godard, nous semble tout à fait injuste au regard de la modalité du régressif qui travaille son cinéma. Une critique du livre sur le site *Des Nouvelles du Front...* nous semble pointer parfaitement ce que Georges Didi-Huberman a pu manquer à travers cette analyse : « *À la différence de PPP [Pasolini] qui, dans ses saillies critiques à l'encontre de l'esthétique godardienne, souhaite malgré tout ne pas « faire de moralisme », GDH [Georges Didi-Huberman] ne s'en sera pas privé, notamment*

négativité jusqu'au bout, ou plutôt, pour le dire avec les termes que nous avons dégagés, à se laisser habiter par la catastrophe). Là encore, c'est dans l'interstice creusé par un manque sensible et théorique que peut venir s'inscrire notre recherche, puisque la notion de régressif s'appuie justement sur la part de négativité du cinéma de Godard : elle nous permettra de percevoir comment le cinéaste fait autrement du cinéma, et comment ce cinéma excède les lectures critiques les plus courantes. Pour Godard, l'essentiel de cette lecture, qui entend aborder son cinéma, et, à travers lui, le cinéma dit moderne (en en faisant, ou en le critiquant, ce qui est la même chose à ses yeux) comme forme d'abord métatextuelle, mène à une cristallisation, d'une part, du texte contre le visuel (et une maximisation du texte caché sous forme d'image – on parle bien de « texture de l'image » ; la question du régressif entend aussi remettre en cause cette expression), et, d'autre part, à un totalitarisme herméneutique enraciné dans la particule *méta*, qui signifie « sur », ou « au-delà », à la suprématie de cette modalité, celle d'un regard porté « sur » le cinéma (cachant à nouveau, bien souvent, un discours, avant de constituer une image⁴²), aux dépens de l'emploi d'autres prépositions qui motiveraient un autre rapport à la chose filmique et à sa

quand il regrette qu'il « n'y a pas de corps pauvres » dans les films de JLG (p. 192). Mais y en a-t-il jamais eu chez Marcel Proust ? Et leur absence discréditerait-elle leur œuvre respective ? Ce qui est sûr, c'est que GDH n'aura rien vu, ni les immigrés de Week-end (1967), ni les Palestiniens de Ici et ailleurs (1974), ni le fou de Six fois deux : sur et sous la communication (1976), ni les clochards de Éloge de l'amour (2001), ni les Bosniaques survivants de Notre musique » (critique anonyme, sur le site nouvellesdufront.jimdofree.com, mis en ligne le 03 novembre 2015, [En ligne] <https://nouvellesdufront.jimdofree.com/social-d-ailleurs-et-du-reste/nouvelles-du-front-de-121-%C3%A0-130/jlg-cit-%C3%A9-%C3%A0-compara%C3%A9tre-par-gdh/> (page consultée le 13 septembre 2020)). Il nous appartiendra de montrer comment ces corps humiliés, à travers la notion de régressif, se mettent à exister réellement dans les films de Godard, à travers l'opacité ambiguë d'une fiction qui excède de loin la maîtrise hautaine d'un auteur supposément surplombant.

42 « Il y va de la mise à mort de cette autre forme du pouvoir qu'est le discours sur, ce métalangage pissieux du savoir obligé, c'est-à-dire de la quête éperdue du dogme » (Jean-Marie Touratier, Daniel Busto, *Jean-Luc Godard. Télévision/Écritures*, Galilée, 1979, p.12).

pratique⁴³. Le souci du régressif ne fait que suivre cette intuition godardienne et nous permet de commencer à en tracer quelques jalons théoriques.

D'une part, l'édification et l'emploi d'un « métalangage » ne sont pas forcément réductibles à ce destin herméneutique. Thomas Carrier-Lafleur, dans son article *Gester avec Godard*, le montre bien en évoquant le film *Passion*. Il dégage un sens du « métafilm » différent de celui que nous venons d'aborder, c'est-à-dire le sens généralement admis en littérature de fiction depuis le travail de synthétisation linguistique accompli par le théoricien de la littérature Gérard Genette : « *Non pas au sens de Gérard Genette (Métalepse. De la figure à la fiction, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004), mais selon la définition qu'en donne Marc Cerisuelo dans Hollywood à l'écran. Les métafilms américains, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'oeil vivant », 2000. Pour Genette, c'est le film B qui est mis en abyme dans le film A qui est un métafilm. Pour Cerisuelo, c'est le film A qui est un métafilm, en ce qu'il met en scène la production, la réalisation et la réception du film B. On en profitera au passage pour souligner que le grand métafilm de Godard, le plus caractéristique de son cinéma compris comme un tout, n'est pas Le mépris, mais Passion, bien que plusieurs analogies entre ces deux œuvres soient possibles voire souhaitables* ⁴⁴ ». Il est donc possible de penser un métafilm, usant d'un métalangage réflexif, qui serait plutôt « avec » (nouvelle préposition) le film (ou avec le réel – et la réalité du film), ou « depuis » le film en train de se faire, plutôt que « sur » le film. Indubitablement, les films de Godard charrient cette part de « métafilmique » mais celle-ci ne passe pas forcément par une hégémonie du métalangage réflexif, et cette part n'a rien de totalitaire et ne nie en rien la modalité du « avec » ou du « de(puis) ». Et puisque Godard assume cette part de *méta*, le

43 À ce propos, *Passés cités par JLG* contient un contresens tout à fait sensible. Lorsque Georges Didi-Huberman écrit « « *Sur, toujours parler sur* », dira Godard au début de sa lettre à Freddy Buache, en 2001 (sic) » (*op.cit.*, p.186), qu'il arrête sa phrase ici, puis oppose à nouveau longuement le « commentaire » godardien à la « conviction qu'il n'y a pas de métapoème qui vaille » (conviction pasolinienne, cela va sans dire), l'auteur omet de dire (et cela oriente fortement ses propos par la suite) que la phrase de Godard présente au début de *Lettre à Freddy Buache* est en suspens, et appelle ces propos ultérieurs : « *je pense qu'ils seront furieux* [Godard parle des producteurs qui ont commandé un film sur Lausanne, ou bien encore des destinataires lausanniens] (...) *on avait commandé, on avait donné de l'argent pour un film sur, et ça c'est un film de, il n'arrive pas encore à la sur-face, il est encore au fond, au fond des choses, et toi et moi on est trop vieux et le cinéma va mourir bientôt, très jeune, sans avoir donné tout ce qu'il a pu donner, alors il faut aller vite au fond des choses, il y a urgence* ». Lorsque Godard dit « *sur, toujours parler sur* », il constate simplement ce qui se fait, par dépit. Ces paroles n'apparaissent pas du tout comme le programme du film, ni du cinéma godardien, comme *Passés cités par JLG* semble essayer de le faire croire. Elles constituent, au contraire, le point de départ de ce que nous cherchons, ce qui ne se fait pas : le passage d'un constat moribond à une mise en branle régressive, un mouvement vers « le fond des choses » lié à la mort du cinéma pensée négativement, mort que Godard prévoit ici conjointement à cette urgence d'un mouvement nouveau qui plongerait vers ce qui n'a pas affleuré à la « sur-face » (de l'image ? de la figure ? de la conscience ?), pour reprendre le jeu de mot du cinéaste marqué par sa prosodie cahoteuse. Godard l'a réaffirmé récemment : « *Je ne fais pas de films sur quoi que ce soit* » (entretien avec les Inrockuptibles, avril 2019).

44 Thomas Carrier-Lafleur, « Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image », dans *Entrelacs*, 10, mis en ligne le 02 août 2013, [En ligne] <http://journals.openedition.org/entrelacs/428> (page consultée le 13 septembre 2020).

régressif apparaît comme une manière de penser l'équilibre pour arriver au « avec », c'est-à-dire, la bascule à opérer esthétiquement pour arriver à ce résultat. Pour reprendre le sous-titre de sa série *Six fois deux*, Godard nous apparaît autant « sur » le cinéma que « sous ». C'est précisément en cela qu'il est possible de commencer à penser la catastrophe du cinéma et sa mort. Georges Didi-Huberman évoque cette mort mais il la met du côté de la négativité à l'œuvre et la coupe du souci du métalangage qui, nous le voyons, nous amène à penser un « en-deçà » du langage et de l'image. Suivre la « mort du cinéma », comme la nomme Georges Didi-Huberman, c'est aussi être « sous » le cinéma, « en deçà » de l'image, se mettre à la mesure de sa déchéance, sympathiser éthiquement avec la régression du cinéma qui creuse nécessairement une pensée, ou sous la pensée, vers une attitude quasiment pré-critique assumée jusqu'à l'idiotie, c'est-à-dire, jusqu'à une certaine corporéité de la régression. Il s'agira alors pour nous, à partir de la question du régressif (cette manière d'approfondissement de la pensée qui prend la mesure d'un retour impossible au cinéma) de penser la poétique de Godard comme métalangage non totalitaire conjointement avec la négativité de l'image, afin de mieux voir comment le cinéaste se laisse vraiment atteindre par la catastrophe du monde qu'il postule, et sa souffrance infinie, en quoi il ne joue pas seulement « sur » cette souffrance. *In fine*, nous verrons comment Godard crée une vraie matière d'image régressive, ce par quoi l'image peut devenir enfin depositaire de la souffrance concrète du monde⁴⁵.

Maintenant, en vue de quoi, la régression ? Pourquoi une telle complexion et contre quoi ? (type de questions qu'auraient pu se poser Godard et le groupe Dziga Vertov après mai 68, comme prolégomènes en vue d'un *praxis* politique du cinéma). Pourquoi, en vue de quoi, contre quoi, avec qui et quoi cette « valorisation du résidu » cette « insistance scatologique » ? Quel projet fonder avec cela alors qu'un tel complexe (complexe de problèmes, complexe de complexions) semble toucher à la contradiction absolue de tout projet, l'annihilation de l'idée même de projet face au danger d'une régression à l'infini⁴⁶, et du néant comme soubassement insidieux. Et pour nous, le problème se pose aussi : comment arriver à un nouveau regard sur (ou depuis) le cinéma de Godard, en écrivant la

45 À la sortie de *Je vous salue, Marie*, Godard prévoyait déjà ce qui deviendrait quelques années plus tard dans les *Histoire(s) du cinéma* un souci majeur, une responsabilité nouvelle vis-à-vis de la pratique de l'image fondée historiquement en lien, notamment, avec la question des camps d'extermination dans l'histoire du XXème siècle (et, par là, une attention à tout phénomène) : « *Le cinéma comme depositaire de la souffrance. Je trouve que c'est une bonne idée, que j'applique à moi mais en me disant : il ne faut pas que j'exagère. Du fait de mon éducation, je dois avoir un goût peut-être prononcé pour la souffrance. Il ne faut pas que j'exagère à trop souffrir, à me cramponner à une idée, à un amour. Il faut que ce soit de manière plus responsable, plus rigoureuse. L'image elle-même doit être encore la seule possibilité de garder la souffrance. 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 verbe* » (Jean-Luc Godard, Alain Bergala, « Dans Marie il y a aimer », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1, Cahiers du cinéma*, 1985, p.608).

catastrophe, c'est-à-dire le revers complet et la fin de toute notion préconçue, puisque que le régressif est proprement l'inverse d'une notion, l'effort de sa propre destruction, c'est-à-dire, la possibilité d'une image dans un monde qui la rejette toujours plus. Peut-être en réussissant à penser l'alternance du « sur » et du « sous » la communication (*Six fois deux*), mais aussi du devant et du derrière la production (*Numéro Deux*), de l'endroit et de l'envers de la figure (*Passion*). Le phénomène de la régression nous « force » à penser cette alternance ou plutôt ce « et » incessant, cet entre-image (interstice où l'image n'est pas encore formée, où ses propriétés ne sont pas encore distribuées – où l'image n'est pas encore un être identifiable) que Deleuze pointait comme la spécificité du cinéma de Godard :

« Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET. La conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. (...) Je crois que c'est la force de Godard, de vivre et de penser, et de montrer le ET d'une manière très nouvelle, et de le faire opérer activement. Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent.⁴⁷ »

Comme l'énonce le philosophe, il ne s'agit pas pour Godard d'opérer dialectiquement, mais de vivre sans cesse la co-présence contradictoire propre au « ET ». Néanmoins, il faut bien supposer « autre chose » (l'inconnue désignée plus haut) pour commencer à explorer le « et », la ligne de fuite où s'esquisse un devenir, sans forcément désigner un autre être ; simplement « autre chose », et cet « autre chose », qui fonde l'image godardienne, nous appelons « régressif » la pulsion qui vise à l'appréhender en creusant un écart, en pensée, pour créer des points de fuite vers elle. Le régressif se révèle alors comme une force qui mène à penser l'écart, la différence, à se dégager de la force opératoire sans souci de la fiction (l'inquiétude de la fiction que nous dénotions plus haut à partir du texte d'Oudart). Le véritable souci du cinéma de Godard ne s'entraperçoit que dans cette pensée percluse de doutes qui,

46 En logique, suite infinie de propositions modalisée ainsi : pour tout entier naturel n , la vérité de p_n dépend de la vérité de p_{n+1} et ainsi de suite, *ad infinitum*. En d'autres termes, la régression à l'infini mène à penser l'impossibilité de trouver une cause première détachée de toute condition qui la réengagerait *de facto* dans un processus de régression. Résultat : impossibilité d'accomplir la régression et impossibilité de démontrer l'existence d'une cause première dans un processus logique. L'argument de la régression, discuté en philosophie (depuis Aristote notamment) signifie que quelque proposition que ce soit peut être interrogée sans fin (à l'infini) si l'on ne dégage pas des savoirs qui ne dépendent pas de la démonstration logique, ou bien des causes premières *a priori*, ou d'autres outils pour définir la vérité.

47 Gilles Deleuze, « À propos de Sur et sous la communication : Trois questions sur Six fois deux », *Cahiers du cinéma*, n°271, novembre 1976, p.11.

soudain, se met à mal voir, se retrouve en déficit de vision et retrouve le désir, à partir de ce « ne plus voir que », de voir un peu plus, ou un peu autrement, en opérant les rapprochements (Deleuze, dans le même article, parlera parallèlement d'un devenir bègue dans le langage⁴⁸), et, enfin, retrouver le langage après l'avoir oublié. Écart nécessaire en forme de poncif autoengendré, mise à distance de la pleine opérativité positive de la fiction, déficit essentiel ; création d'un obstacle à l'accomplissement de la fiction qui répond à la nécessité d'un rapprochement de deux lointains dans l'opacité du visible⁴⁹. Godard approfondit cet écart avec la fiction à partir de cette méthode du « et », jusqu'à, figuralement, retourner à une opacité radicale de la réalité, une obscurité (parfois jugée comme confusion) à partir de laquelle opérer par approfondissement sensible. Les écrivains Jacques Sicard et Philippe Blanchon, discutant du *Livre d'Image*, ont mieux dit que quiconque cet approfondissement régressif, qui creuse dans l'opacité de la réalité de la fiction : « *il y a une image en pensée qui s'enterre*⁵⁰ ».

Ainsi, nous ne comptons pas nier les problèmes complexes posés par la question du métalangage, mais nous affirmons qu'il nous faut d'abord établir radicalement le rapport qu'entretient

48 Deleuze pense que, si Godard arrive à si bien à parler à des gens si différents dans *Six fois deux* (ouvriers, fous, chômeurs... - autant de corps opprimés), c'est précisément en devenant étranger dans sa propre langue, en créant un écart à partir de sa propre solitude d'auteur, dès lors infiniment peuplée : « *D'une certaine manière, il s'agit toujours d'être bègue. Non pas d'être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. On ne peut être un étranger généralement que dans une autre langue. Ici, au contraire, il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger. Proust disait que les beaux livres sont forcément écrits dans une sorte de langue étrangère. C'est la même chose pour les émissions de Godard ; il a même perfectionné son accent suisse à cet effet. C'est ce bégalement créateur, cette solitude qui fait de Godard une force* » (*Ibid.*, p.6).

49 Alain Bergala résume parfaitement cette nécessité pour Godard de créer son propre obstacle, ou son propre « poncif » (pour reprendre les mots de Baudelaire dans ses *Journaux intimes* - « *Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif* ») en forme de régression de l'appréhension du visible même : « *Pour le Godard des années quatre-vingt, cette quête du visuel a pris plus d'une fois le chemin d'une résistance, non seulement au lisible mais au visible lui-même, comme s'il obéissait secrètement à une prescription intérieure semblable à celle de Valéry selon laquelle en art « il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles* ». Ses *Histoire(s) du cinéma s'ouvraient sur une autre prescription de résistance au visible, empruntée à Bresson : « Ne va pas montrer tous les côtés des choses. » La disjonction entre disposition et attaque aura tracé au cours de cette décennie, dans l'œuvre de Godard, une de ces contradictions souterraines qui scandent secrètement toute avancée créatrice, qui affleurent parfois à la surface d'un film ou d'une séquence, avant de replonger aussitôt dans cette zone obscure où le travail de la négativité est aussi vital au progrès de l'œuvre que celui qui donne l'illusion de surface d'aller dans le sens de son accomplissement. Je connais peu de cas aussi exemplaires de cette négativité à l'œuvre dans tout acte de création véritable, dont parle Blanchot, que cette insoumission de l'acte de filmer – qui seule peut en faire un acte véritable – à la pente naturelle du visible » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, *op.cit.*, p.123). Cette mise en infirmité crée donc une béance au cœur même du visible, et ainsi, quelque part, un écart, une mise à distance du visible en son sein même, un éloignement incommensurable. Cet acte fondateur de mise en infirmité explique et motive jusqu'à un certain point la conception de l'image godardienne empruntée à Pierre Reverdy, cité de nombreuses fois par le Vaudois. Selon Reverdy, former l'image reviendrait à opérer le rapprochement de réalités lointaines : « *plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* » (Pierre Reverdy, « *L'image* », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918, p.3). D'une certaine manière, nul creusement de rapports de lointains n'est envisageable sans la béance : le régressif, à ce titre, nous apparaît comme l'angle mort de la lettre reverdienne mise en pratique par Godard, le levier nécessaire pour commencer à l'appréhender puisque le régressif agit comme creusement figural. Notre étude commence donc ici, au creux nécessaire, au vide présupposé par toute image accueillant le rapprochement des formes.*

50 Jacques Sicard, Philippe Blanchon, *Godard : De Manon Lescaut à Manon L'Echo*, Librairie La Nerthe, 2019, p.57.

Godard avec ces questions de langage et de communication avant d'en faire cette espèce de « super-auteur » (qui se tiendrait, hautainement, au faîte de son œuvre – *supra*, au-dessus) que toute une littérature critique semble avoir accepté comme figuré par défaut : il nous faut nous mêmes créer l'écart, entre l'auteur et son œuvre, une non concordance fondamentale. Devenir « plus minuscule », c'est aussi ça : opérer le décollage sensible de l'œuvre et de son auteur, comme instance de contrôle totalitaire, en faisant surgir une non concordance inouïe. En cela, la régression du statut social de Godard passe nécessairement (ou se traduit) par une régression consciente de la puissance d'action fictionnelle. Il nous faudra penser cela en termes de régressif, d'action vers une mise en œuvre régressive, enfin, accepter de dire que Godard, en faisant le négatif de l'image, n'est pas totalement en possession de ses moyens et que c'est le seul moyen (la régression du moyen) qu'il a trouvé pour être véritablement atteint par le monde avec les images - ses films peuvent alors se laisser gagner réellement (dans l'opacité de la réalité fictionnelle) par une certaine matérialité du monde, sa chair – en quoi la régression s'impose comme le levier principal grâce auquel l'image se met à exister (dans un sens particulier qu'il nous faudra définir), et, sans doute, l'opportunité majeure pour penser la rupture fondamentale avec le public que nous évoquions en préambule.

Ce levier, nous pensons qu'il est déjà fondé historiquement, il ne s'agit pas d'une trouvaille *ex nihilo* pour mettre un mot de plus, arbitrairement, sur un phénomène. En effet, le cinéma, dès son origine, a été considéré comme un art régressif. D'abord forain, le cinéma, au début du XX^{ème} siècle, est souvent houspillé comme un art de pitre, un sous-art (pensons encore le « sous »), à peine un art. Depuis son origine, le cinéma traîne quelque chose de latent avec le régressif. On parle de films régressifs, de pulsions régressives pour le public de cinéma. Avant d'être considéré comme le septième art⁵¹, le cinéma est relégué par la bourgeoisie mondiale à un divertissement abêtissant, un peu honteux⁵², destiné aux masses, d'où le fait que l'on rencontre souvent le champ lexical particulier du régressif chez les premiers critiques de cinéma et chez de nombreux écrivains (le cas le plus illustre

51 Selon l'expression consacrée par le critique d'art italien Ricciotto Canudo en 1923 dans son *Manifeste du septième art*, dans lequel il revient sur la nomenclature établie dans son essai de 1911 *La Naissance d'un sixième art - Essai sur le cinématographe*.

52 « Encore dans les années 1910 à 1915, aller au cinéma constituait un acte un peu honteux, presque dégradant, à l'accomplissement duquel une personne de condition ne se risquait qu'après s'être trouvé des prétextes et forgé des excuses. Depuis, le spectacle cinématographique a, sans doute, gagné quelques titres de noblesse ou de snobisme. Cependant, jusqu'aujourd'hui, il existe des cantons où le passage d'un cinéma forain suscite l'inquiétude et la réprobation parmi les personnes honorables. Il y a même de vraies petites villes, dont les cinémas, rares et pauvres, restent des endroits mal famés, où un notable rougirait d'être vu (...) combien de moralistes, même incroyants, soutiennent bruyamment que le cinéma est une école d'abêtissement, de vice et de crime ! » (Jean Epstein, *Le cinéma du diable*, Éditions Jacques Melot, 1947, p.5).

demeurant sans doute celui de Georges Duhamel⁵³). Jean Epstein a bien résumé ce sentiment général qui accompagna la montée du cinématographe au début du XXème siècle :

« Ainsi le spectacle cinématographique vaut comme le moyen le plus aisé de susciter une poésie intense. En vivant une heure dans l'intimité de Tarzan, si près du héros que presque en lui et par lui, avec sa vue de géant, ses gestes d'hercule, sa prestance d'Apollon, le spectateur le plus malingre et le plus humilié peut se faire, d'un moi idéal, un poème extrêmement convaincant et consolant. Que ce spectateur sorte de la salle étourdi par l'orgasme de revanche, mais plus désolé que jamais de se retrouver ce qu'il était et ce qu'il sera, cette tristesse accrue poétise encore, à sa manière, l'insatisfaction habituelle en tragédie. Exemple simple et gros, mais il s'agit bien, d'abord, d'une poésie simple et grosse de première et générale nécessité. Les films préparent la fantasmagorie sur de grands types moyens, capables d'amorcer brutalement l'adhésion du plus grand nombre. Cette préfabrication industrielle, d'éléments de construction poétique, très actifs et très commodes, répond sans doute à un état de besoin du public, devenu plus avide de se créer de forts et fréquents mondes subsidiaires d'individualiste négation du monde pleinement vécu, dont le surpeuplement et l'accélération imposent un rigoureux rationnement des activités personnelles selon une primauté des intérêts collectifs. En contraste avec cet univers mûrement rationalisé, logiquement vieilli, le monde de l'écran, par ses naïvetés et ses fougues comme de toute jeunesse, apparaît régressif. Cela aussi fut découvert dès les débuts du spectacle cinématographique, qu'on disait une école d'abêtissement. Depuis, les films sont devenus artistiques et diserts ; cependant, quoi qu'on fasse, ils continuent et continueront à exercer principalement une connaissance instinctive et illettrée, à habituer à déraisonner. Non seulement le cinéma remédie, comme à des migraines, aux symptômes névrotiques de la civilisation, en favorisant l'emploi visionnaire et la dilapidation poétique d'énergies affectives raisonnablement interdites d'extraversion, mais encore, plus profondément, plus généralement l'influence du film rongé le système d'interdiction lui-même. Si ce système est le grand organisateur de la culture savante, le cinéma prend l'importance d'être le propagateur le plus efficace d'un contre-courant romantique à effet de freinage, d'un courant aussi de jouvence, renvoyant le savoir à l'école de l'étonnement, à un recommencement perfectionné d'une expérience radicale : celle de la vue.⁵⁴»

Il serait aisé de traquer quelque rémanence de ce mépris originel sous la plume de quelques esprits contemporains, mais ce qui nous intéresse le plus, c'est la manière dont cette honte du cinéma, au regard de la culture, est restée vive (l'essentiel du jugement de valeur originel apparaissant neutralisé) comme motif à filer pour des critiques plus récentes. Ainsi, Louis Skorecki, connu pour

53 « Or, on se rappelle qu'en 1930, le cinéma est encore jugé avec un grand mépris par une grande partie du monde des lettres et de l'art. Dans ses célèbres Scènes de la vie future, Georges Duhamel parle avec un souverain mépris de cette « machine d'abêtissement » qu'il découvre aux États-Unis et qui est, selon lui, tout sauf de l'art » (Bernard Lahire, *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, p.700).

54 Jean Epstein, « Le film et le monde », dans *Les Temps Modernes*, n°65, mars 1951.

avoir pensé son activité contre la cinéphilie (en constatant, lui aussi, à sa manière, la mort du cinéma) a directement lié la question d'un cinéma fondamentalement régressif et la figure godardienne :

« Et tu n'as pas envie de revoir des films pour d'autres raisons qu'écrire dessus ? Non, vraiment. Le cinéma de maintenant ne m'intéresse plus. Mais le cinéma que j'ai adoré plus vraiment non plus. Quand je me suis à écrire dans ma chronique sur les Powers Rangers plutôt que sur des films, beaucoup de gens n'ont pas compris. Après certains ont regretté que j'arrête d'en parler. Pour moi, cette chronique a toujours été une façon de jouer avec les films. Parce que fondamentalement pour moi le cinéma c'est juste un truc de gamin qui rêve. Quand on le dit à des cinéphiles, ou des gens qui écrivent sur les films, des critiques, ils répondent « Mais oui, on le sait que le cinéma c'est régressif ». Mais je ne crois pas qu'ils le sachent vraiment.

Le savoir voudrait dire quoi ?

Savoir que ce n'est que ça. Ce n'est pas ça et autre chose, ce n'est que ça. Depuis Godard, l'idée que le cinéma ce n'est pas de l'image mais aussi du son est un peu passée. Moi je le pense absolument. Le cinéma, on le croit ou on le croit pas, mais c'est plus du son, on peut fermer les yeux, s'endormir, on entend encore. Donc déjà ce n'est pas seulement ce qui a sur le cadre. Et ce n'est sûrement pas le cadre. Ce n'est surtout pas la photo. Ce n'est même pas la mise en scène. Une fois qu'on a enlevé tout ça, il reste quoi ? Quelqu'un dans le noir qui est un enfant. Il rêve un film et il commence déjà à le rêver pendant le film.⁵⁵ »

D'une certaine manière, ces propos de Skorecki, qui prolongent le doute originel du cinéma (tout en le faisant passer du côté du songe – rappelons que la régression a tout à voir avec le rêve en psychanalyse), rejoignent les propos de Godard à propos d'un de ses thèmes majeurs : l'enfance de l'art. Pour Godard (qui a justement réalisé un film portant ce titre en 1990), le cinéma correspond à l'enfance de l'art (il l'a souvent dit de but en blanc : « *le cinéma, c'est l'enfance de l'art*⁵⁶ »), une enfance pervertie par les adultes qui ont mis la main dessus⁵⁷ et qui l'ont retenu dans son état embryonnaire. Godard entend donc cette honte originelle du cinéma, l'assume *a posteriori*, à partir de son échec historique (nous verrons plus loin de quoi il en retourne), mais il ne met pas la faute sur le statut ontologique du

55 « Entretien XXL » des Inrockuptibles avec Louis Skorecki, publié en septembre 2007 (les questions du journal sont indiquées en gras).

56 Notamment dans son entretien avec Serge July pour Libération, lors de la mort d'Alfred Hitchcock, le 2 mai 1980. Il ajoute : « *Les autres arts c'est l'art adulte. Et le cinéma avait repris tous les autres arts mais à un échelon populaire, au stade de l'enfance. C'est pour cela que c'est un art démocratique alors que la musique et la peinture par exemple ont toujours été très élitistes* ».

57 Godard a souvent associé cette mainmise des adultes sur un art enfant au passage du muet au parlant, notamment lors d'une intervention au festival de Locarno en 1995 à l'occasion de la sortie des épisodes 3A et 3B des *Histoire(s) du cinéma* : « *Deux systèmes sonores, en 1930, ont commencé à s'installer et à assassiner le cinéma muet qui était encore dans l'enfance et qui était véritablement populaire, en ont fait un art adulte, un art qui parle* » (Godard évoque à ce moment le cas des sociétés RCA et Tobis-Klangfilm, respectivement américaine et allemande).

cinéma, bien plutôt sur les adultes qui ont écourté à l'infini sa croissance. Ce thème a été développé notamment dans les *Histoire(s) du cinéma*. Toute la réappropriation moderne du caractère régressif du cinéma n'est donc pas étrangère aux propos d'Epstein car sa problématique se noue autour des questions de l'image et de la vue. Epstein parle d'une expérience à la fois radicale et simple. La vue serait d'une simplicité (enfantine?) face à la culture. *Topos* poétique de plus, sans doute. Néanmoins, nous entendons bien faire sortir quelque chose de ce cliché car, nous l'avons vu, le régressif devient opérant justement en tant que mode qui « creuse » avant d'aller « sur », en tant que grand excavateur poétique. Avec la notion de régressif, il nous incombera de faire sortir toute la complexité de ces nombreux *topoi* rencontrés sur notre chemin, d'excaver les complexions de ce concept d'enfance de l'art et de la simplicité fondamentale de l'image cinématographique qui se projette contre la culture⁵⁸. Un des enjeux majeurs de notre étude sera de postuler, avec Godard, la simplicité de ses images à rebours des discours qui fustigent la confusion textuelle de l'entreprise. Godard le dit lui-même, il n'y a rien à comprendre, dans ses films et dans tout film, et tout à prendre : le travail de Godard n'est pas crypté ou cryptique, il est, au contraire, d'une transparence totale, il atteint cette transparence par un jeu de régression qui est, en un sens, un progrès vers la simplicité, une sorte de mise à plat générale qui explique autant le rejet que nous dénotions plus haut qu'il ne serait capable de le résorber, car ce qui est pris pour de la sophistication textuelle est en fait l'effort même de détruire le concept, de faire régresser l'image comprise comme texture, comme texte avant d'être image, de revenir radicalement à l'image (à l'expérience radicale de la vue qu'Epstein évoque) à travers l'opacité fondamentale de la fiction en lutte perpétuelle. Rappelons que : « *Godard écrivait à Georges de Beauregard quelques heures avant de commencer À bout de souffle : « J'espère que notre film sera d'une belle simplicité ou d'une simple beauté. » Son objectif n'a pas changé*⁵⁹ ».

Ainsi, la question qui s'ouvre ici, et qui nous occupera tout le long de notre recherche, nous semble appartenir à un domaine en deçà de celui de la *mimèsis* puisqu'elle ouvre directement sur la question du régressif, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, de la possibilité de l'apparition l'image elle-même. Le souci godardien de la simplicité pointe les conditions de possibilité de l'apparition de

58 Pour Godard, le cinéma, bien qu'il soit inexorablement rattrapée par elle, ne participe pas fondamentalement de la culture, car, toujours selon lui, la culture se diffuse – le cinéaste n'a eu de cesse, depuis les années 1970, de conspuer ce qu'il tient pour l'emblème et le moyen d'action principal du monde de la culture (non ontologiquement mais pratiquement) : la télévision, frère ennemi du cinématographe - se propage spatialement et temporellement, là où le cinéma (et donc le microcosme de cinéma qui informe sa production) se projette (le produit-film se projette littéralement sur une surface sensible, la petite société se projette « en vue de » la production) et se concentre.

59 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, Editions l'Harmattan, Esthétiques, 2005, p.16.

l'image, le berceau même de toute mimésis, l'indéfinition des prémisses de son apparition en tant que phénomène visible, le fond d'invisibilité qui préside au mystère de l'apparition (toujours en rapport à l'inconnue à mettre en évidence)⁶⁰. Godard touche à une précarité nouvelle du cinéma, qui répond à sa précarité historique d'« art sans avenir », expression que le cinéaste prête aux frères Lumière dès *Le Mépris*, puis notamment dans les *Histoire(s) du cinéma*⁶¹.

Art mystérieux, et régressif, car rivé au doute sur son futur, industrie catastrophée : le cinéma a peut-être fait de Godard le poète le plus affligé de son temps, c'est-à-dire, le plus rivé à ce doute. Godard régresse pour répondre à la régressivité fondamentale du cinéma, à l'inquiétude terrible de la fiction cinématographique. Les enjeux de notre recherche peuvent alors se formuler ainsi : nous devons analyser ce retour à une simplicité de l'image fondée historiquement pour continuer à perpétuer le doute du cinéma, au plus près de son anéantissement catastrophique ; voir comment Godard devient bègue dans le langage/aveugle face à l'image (comme le dit Deleuze), comment il trouve les conditions (invention de ses moyens d'action singuliers, remise en cause du statut de l'image) pour le devenir, et approcher l'inchoativité infinie du cinéma. En somme, nous nous demanderons dans quelle mesure le caractère régressif des œuvres de Godard découle d'un complexe vis-à-vis du cinéma et du devenir de l'image (de la construction à la destruction), et témoigne en même temps, paradoxalement, d'une méthode de travail consciente, d'un *modus operandi* sur la scène « de crime » d'un cinéma mourant,

60 Nous devons donc contredire Jacques Aumont lorsque celui-ci déclare qu'en ce qui concerne la *praxis* godardienne de l'image, « *ce qui compte, ce n'est pas la mimésis, pas la réalité, pas le fait ; ce qui compte, c'est le monde au-delà où vivent les images* » (Jacques Aumont, *2x2 : Hélas pour moi, Nouvelle Vague*, 202 éditions, 2018, p.125) en décrivant un monde en deçà où les images apparaissent comme leur propre disparition/négation et se laissent atteindre par une altérité radicale (que l'on peut appeler provisoirement « réalité », puisque cette altérité a au moins une réalité sans constituer une réalité plus véritable et séparée des images *a priori*).

61 La citation généralement rapportée, supposément d'Antoine Lumière (le père de Louis et Auguste) s'adressant à Georges Méliès, étant : « *Je ne vous offre pas un emploi d'avenir, mais plutôt un travail de forain. Ça durera un an ou deux, peut-être plus, peut-être moins. Le cinéma n'a aucun avenir commercial* » ou encore : « *Jeune homme, remerciez-moi. Mon invention n'est pas à vendre, mais pour vous, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique : en dehors de cela elle n'a aucun avenir commercial* » (la version selon laquelle Louis aurait tenu ces propos ayant été remise en cause par l'historien du cinéma Georges Sadoul, voir : Georges Sadoul, *Louis Lumière*, Paris, Seghers, 1964, p. 92). Malgré tout, il apparaît que les frères Lumière doutaient aussi de l'avenir du cinéma, ainsi que l'atteste, entre autres, le petit-fils de Louis Lumière : « *Mon grand-père m'a dit qu'il croyait que le Cinématographe fatiguerait la vision des spectateurs. C'était comme une attraction qui aurait passé. Il ne vit pas, c'est vrai, comme Léon Gaumont ou Charles Pathé, l'essor que le cinéma prendrait* » (Maurice Trarieux-Lumière (entretien avec le petit-fils de Louis Lumière, président de l'association Frères Lumière), *La Lettre du premier siècle du cinéma* no 7, association Premier siècle du cinéma, supplément à la Lettre d'information du ministère de la Culture et de la Francophonie n°380, 3 décembre 1994).

catastrophé, que le cinéaste suit à la trace dans son dernier souffle et, ultimement, invente⁶² (de la destruction à la construction).

Dans un premier temps, il nous incombera de dégager, à partir de quelques prolégomènes sur le caractère atemporel de l'image, le caractère diachronique de notre sujet, puisque nous entendons prendre en considération toute l'amplitude de l'œuvre godardienne. Ainsi, notre premier souci résidera dans l'élaboration du rapport fondamental de Godard à l'image, rapport d'inchoativité, c'est-à-dire attention soutenue à l'émergence de l'image en tant qu'image, retour à sa naissance (métafilmique, au sens de Thomas Carrier-Lafleur et Marc Cerisuelo – c'est-à-dire, accompagnement de la réalité de cette naissance plutôt que discours ou regard sur celle-ci), qui doit aboutir à une véritable vision de l'histoire.

Une fois ce rapport dégagé, et la contingence de l'image godardienne mise en lumière, notre étude suivra de manière plus soutenue la succession chronologique des périodes godardiennes classiquement établies pour appréhender une progression du corpus d'œuvres, de sorte que la deuxième étape s'intéressera notamment à la modernité de Godard (son inscription dans l'émergence d'un cinéma dit moderne à partir des années 1960), une modernité sans fondement, menacée par une régression à l'infinie et par la complexité textuelle inhérente à toute modernité. Cette double menace devra nous mettre sur les traces d'une fragmentation du cinéma godardien. Nous partirons pour cela de la constatation du personnage de Jean-Pierre Léaud faite dans *Masculin Féminin* : « *On allait souvent au cinéma. L'écran s'éclairait et on frémissait. Mais encore plus souvent aussi, Madeleine et moi, on était déçus. Les images dataient et sautaient. Et Marilyn Monroe avait terriblement vieilli. On était tristes. Ce n'était pas le film dont nous avions rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi nous portait en soi. Ce film qu'on aurait voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'on aurait voulu vivre* ». Nous examinerons les films de Godard comme autant de fragments incomplets et parcellaires d'un film rêvé et total, comme autant de régressions et de ratures d'un idéal de cinéma, notion que Godard a développé dans un certain nombre d'interviews durant les années 1960 menant à des phénomènes de régression incarnés, notamment à travers la question de l'insularité (moments où le film se met à piétiner dans un lieu clos par exemple) et à la notion d'une simplicité fondamentale de l'image.

62 Nous n'employons pas le terme « réinvention », qui supposerait une régénération positive du cinéma, une entreprise de reconquête consciente (bien qu'il soit permis de penser que Godard réinvente quelque chose du cinéma à sa manière), nous supposons plutôt qu'il « invente » le cinéma au sens étymologique latin *invenio* : il tombe dessus comme il lui apparaît, c'est-à-dire, au fond de son opacité, dans toute sa négativité catastrophique, négativité contre laquelle il ne joue pas, qu'il accompagne même, régressif qu'il est. Ainsi, la construction n'est pas à entendre comme manière d'édifier par-dessus les décombres du cinéma, ou comme re-construction et imitation, mais invention de quelque chose à partir de ces décombres, en assumant toujours la part de destruction irréversible, faite alors véritable pouvoir corrosif, vecteur violent de la dynamique critique elle-même.

La fin de la question de la modernité sera notamment marquée par la régression de la *persona* godardienne et la critique de la notion d'auteur.

La perversion progressive de la notion d'auteur s'accompagne d'un sentiment catastrophique quant à l'avenir du cinéma. La régression, dans ce troisième temps, s'imposera comme manière de suivre un cinéma mourant au plus près de sa déchéance (de sa propre régression) et comme recours, retour sur une idée du cinéma qui n'a plus cours. Une pratique naïve du cinéma⁶³, s'incarnant à travers la figure de l'idiot (souvent joué par Godard) sera le vecteur principal de cette double postulation du régressif au temps de la mort du cinéma et face à des images en sursis qui demandent un nouveau statut, une révolution : régression de la notion de film, comme œuvre parachevée, face à la nécessité d'une régénération globale du cinéma. Nous verrons comment ce souci d'une régénération négative de l'image (que nous nommerons recours) mute, tout particulièrement dans la dernière période de l'œuvre, en une régression de la notion d'image elle-même et donc, en une invention de nouvelles modalités d'images, et de nouveaux statuts expérimentaux. Un de ces nouveaux statuts, qui nous retiendra tout particulièrement, pourra se nommer « devenir-fluide » de l'image, transformation de l'image, mutation angoissée vers une matérialité au bord de l'informe, au plus près du doute originel d'un art sans avenir.

63 Cette entrée nous remettra sur la voie d'une contradiction avec les lectures signant la prééminence du métalangage chez Godard puisqu'elle nie l'appréhension de toute poésie naïve dans son cinéma : « *Godard semble oublier, du coup, que les mêmes romantiques allemands, par ailleurs, demandaient que l'on prît aussi en considération la poésie du peuple, la « poésie naïve »...* Or, il n'y a pas de poésie naïve chez Godard, il n'y a pas cette mémoire « provinciale » de la langue à laquelle Pasolini, du Frioul à Naples et aux banlieues de Rome, n'aura jamais cessé de revenir (...) Il n'y a pas de poésie naïve chez Godard (comme il y en a chez Chaplin ou Dovjenco, Rouch ou Rocha, Paradjanov ou Pasolini lui-même). Il n'y a que sa traduction ou sa déconstruction supposément contemporaines. La langue naïve aurait-elle donc disparu ? (...) Il n'y a pas de poésie naïve chez lui et, par conséquent, il n'y a pas d'innocence non plus...» (Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.186-189).

Chapitre 1. « Voir l'histoire, pas la raconter » : régression vers la présence de l'image.

En 1996, dans la revue *Trafic*, Godard évoque, comme il l'a souvent fait, ce qui constitue à ses yeux une faillite du cinéma, une incapacité au regard de laquelle l'invention des frères Lumière lui apparaît comme une « *révolution culturelle qui a échoué*⁶⁴ ». Il considère, au moins depuis les années 1970, que le cinéma a manqué à sa tâche de témoin de l'histoire du XX^{ème} siècle, aux moments précis où elle avait le plus besoin de lui pour rendre possible et proprement monter le procès des atrocités d'une ère, dont l'épicentre demeure l'épisode des camps nazis et de l'holocauste. La déchéance du cinéma lui apparaît, à ce titre, double : d'une part, le cinéma, dans son ensemble, industrie comme art ou mystère, n'a pas participé, généralement, à ce qu'il a souvent appelé une « *rédemption du réel* », ce par quoi les peuples auraient pu assumer plus dignement les événements historiques (par contraste, il évoque exemplairement le cas italien dans ses *Histoire(s) du cinéma* et pense qu'« *avec Rome, ville ouverte, l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face...*⁶⁵»), d'autre part, l'art du cinéma, parce qu'il a abandonné cette mission envers le réel, a saccagé sa force d'historicité intrinsèque, et le réel, immanquablement, s'est vengé⁶⁶. Cette position selon laquelle « *l'image, c'est comme une preuve dans un procès*⁶⁷ », lui valut un certain nombre de reproches, dont celui, tenace, de l'antisémitisme (voire du négationnisme⁶⁸), mais ce qui nous intéresse le plus dans cette proposition et ses prolongements ne réside pas tant dans la part polémique que dans l'idée d'une vision nécessaire qui n'aurait rien de surrogatoire pour faire l'histoire. Les propos issus de *Trafic* ajoutent une nuance inédite à ces considérations puisque, si Godard rappelle que l'on n'a pas « *voulu voir le monde dans l'état où l'avaient mis les camps* », il précise décisivement que le cinéma a défailli

64 Propos prononcés dans l'émission *A voix nue* sur la radio France Culture, le 1er décembre 1989. Godard est revenu sur ce diagnostic, comme nous le verrons au début du chapitre 2.

65 2A, 21'48.

66 « *Et si la mort de Puig et du Négus, la mort du capitaine de Boïeldieu, la mort du petit lapin ont été inaudibles, c'est que la vie n'a jamais redonné aux films ce qu'elle leur avait volé. Et que l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination. Voilà presque cinquante ans que, dans le noir, le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer du réel. Maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang. Mais de Vienne à Madrid, de Siodmak à Capra, de Paris à Los Angeles et Moscou, de Renoir à Malraux et Dovjenko, les grands réalisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène* » (*Histoire(s) du cinéma*, 1A).

67 Se reporter à la querelle Godard-Lanzmann, notamment à propos du film *Schindler's List* de Steven Spielberg. Voir : Claude Lanzmann, « *Holocauste, la représentation impossible* », *Le Monde*, 3 mars 1994. et : F. Bonnaud, A. Vivian, « *Jean-Luc Godard – Histoire(s) du cinéma* », *Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998.

68 Voir à ce propos : Gérard Wacjman, « *«Saint Paul» Godard contre «Moïse» Lanzmann ?* », *Le Monde*, 3 décembre 1998.

parce qu'il « *devenait dangereux, non pas de raconter des histoires, mais de voir l'histoire*⁶⁹ ». Cette intuition d'une vision de l'histoire nous ramène loin en arrière, au moins au tournage de *Pierrot le fou*, lorsque Godard, déjà, pensait : « *il faut voir l'histoire, pas la raconter*⁷⁰ ». Alain Bergala décrit la genèse d'une articulation entre l'histoire et la vision dans son cinéma, dès les films des années 1960, grâce à des indices trouvés dans des documents de travail d'époque et des témoignages :

« Il a besoin, comme tout cinéaste, d'une histoire, et cette histoire doit être logique et cohérente. Elle est généralement écrite, sous forme de séquenceur plus ou moins développé, avant le tournage. C'est au tournage qu'entre en jeu le découragement de Godard devant l'obligation de tourner des plans qui ne seraient que narratifs ou conjonctifs et qui, littéralement, lui tombent des yeux. Dans la plupart des films, il y a les plans désirés par le cinéaste et les plans dont le film comme narration a besoin, que le cinéaste tourne « pour le film », même s'ils ne l'inspirent pas. Ces plans dont l'histoire a besoin pour être racontée, Godard ne les tourne que si un autre désir se fait jour au moment du tournage, un désir de filmage, un désir de plan.⁷¹ »

D'une certaine conduite artiste, propre à un jeune auteur en proie à la création sur le mode du présent, jusqu'au souci méditatif, non moins urgent, de l'histoire, un même sentiment traverse et transcende l'abîme qui sépare les différents avatars d'une pensée en mouvement : le cinéma, fondamentalement, ne raconte pas des histoires, mais il peut les voir, et c'est seulement parce qu'il les voit qu'un récit « du cinéma » (double génitif compris) apparaît possible. D'où la question de l'image et de la régression de la prééminence de la modalité du « raconter » propre au souci de l'image.

Au début, de l'épisode 2A des *Histoire(s) du cinéma*, Godard s'entretient avec le critique Serge Daney. Voici un extrait non-retenu du dialogue, retranscrit par Pauline Le Diset et Alain Bergala⁷² :

Serge Daney : « Tu fais l'histoire du cinéma au moment où il est clair pour toi que cette recherche n'a pas abouti, ou qu'elle est finie, et que les enseignements qu'elle aurait pu avoir sur la vie des gens, des peuples, des cultures n'ont pas été tirés. Quand tu étais plus didactique, quand tu croyais davantage à la transmission des choses, de manière plus militante, je me disais que tu essayais toujours de remettre l'acquis qu'on peut avoir à travers un film dans la vie des gens, et même que tu l'imposais de façon très dure. Maintenant, tu dirais qu'il est impossible d'en faire quelque chose même si le cinéma a essayé de le faire. Donc, est-ce seulement l'histoire d'un échec, ou est-ce un échec tellement grandiose que ça vaut encore le coup de le raconter ? »

69 Jean-Luc Godard, « Histoire(s) du cinéma : à propos de cinéma et d'histoire », *Trafic*, n°18, mai 1996, p.28-33.

70 Alain Bergala, *Godard au travail : les années 60*, Cahiers du cinéma, Beaux livres, 2006, p.270-271.

71 *Ibid.*

72 Albert Gauvin, « Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma : Il y a des fantômes plein l'écran... », dans *pileface.com*, [En ligne] <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031#section3> (page consultée le 13 septembre 2020).

Jean-Luc Godard : « *Le bonheur n'a pas d'histoire...* »

À la fin des mêmes *Histoire(s)*, Godard énonce après Blanchot :

« L'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. (...) L'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère et il est immensément lourd. Elle brille et il est cette épaisseur diffuse où rien ne se montre⁷³. »

De Balzac (le bonheur sans histoire) à Blanchot (le bonheur et le néant), de sa jeunesse à sa maturité, à travers son œuvre et ses entretiens, Godard tisse manifestement un lien complexe entre l'histoire et l'image, et il doit nous apparaître que ce lien incarne le lieu privilégié du régressif comme mode d'action godardien autant que comme complexe. Puisque, pour Godard, le cinéma est le dépositaire infini d'un échec, qu'il en échoit comme d'un « *pouvoir de révélation, une « mission sacrée* », *qui ne lui est apparue, paradoxalement, qu'une fois niée⁷⁴* », et que l'image cinématographique ne trouve sa force qu'avec le néant, il convient de s'interroger sur l'articulation faite entre image et histoire dans son propre cinéma qui, seule, lui permet d'affirmer sa puissance régressive, l'idée qu'à l'origine, origine qui persiste, toujours présente à l'image, dans toute son inchoativité, « *le cinéma projetait, et les hommes ont vu que le monde était là, un monde encore presque sans histoire, mais un monde qui raconte⁷⁵* ».

A) « Acta est fabula »⁷⁶: de la régression du récit.

À l'orée de *Hélas pour Moi*, Abraham Klimt, éditeur de livres qui, nous l'apprendrons plus tard dans le film, est venu dans un petit village à la recherche de pages manquantes d'une histoire, prononce ces mots en off :

« 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

73 4B, 34'26.

74 André Habib, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s)* du cinéma, de Jean-Luc Godard », *Cinémas*, Volume 13, n°3, Printemps 2003, p.17.

75 1B, 4'52.

76 Locution latine signifiant « la pièce est jouée ». Elle annonçait, dans les théâtres romains antiques, la fin de la représentation et le moment pour le public de se retirer. Godard utilise cette locution comme intertitre dans le long-métrage *Nouvelle Vague*.

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 prière mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt où cela se passait et cela doit suffire ». Et ce fut suffisant (...) Mais quand, à mon tour, j'eus 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'histoire. »

Dans cette profération sibylline et parabolique, une annonce sourd : s'affirme la perte progressive, accentuée par la forme approximative de la symploque, des puissances performatives du langage, de la possibilité même d'incarner le mythe et la légende, de faire monde avec. Pour Godard, le cinéma semble hériter de cette déperdition, se fonder sur les vestiges d'une évidence que le monde contemporain, à présent, ignore : régressivité subie, atavique. Plus secrètement, un mystère et un gouffre, cultivés et amplifiés tout au long de ce film qui a sans doute valeur de paradigme, se déclarent jusqu'à devenir envahissants et incarner l'unique point à partir duquel opérer. En effet, le spectateur, qui croit, peut-être, de prime abord, assister à une reconquête graduelle de la possibilité de raconter une histoire, menée triomphalement par l'auteur de la Nouvelle Vague en 1993⁷⁷, au sein du marasme moderne (cinéma gouverné par l'argent et la télévision, reflet de plus en plus criard d'une société aliénée par le capitalisme ayant failli à son rôle historique, échoué à rédimier le sujet de l'histoire avant, pendant et après la césure de la seconde guerre mondiale et surnageant à peine avec la puissance de feu quantitative du cinéma américain), à adhérer à une énième réinterprétation de mythes, grecs et hassidiques, attendue comme le nouvel espoir d'un cinéma mourant, ce spectateur qui s'attend à voir le metteur en scène puiser positivement dans le passé pour faire vivre le présent, ce spectateur là se retrouve bien vite contrarié (ou sidéré) par la propension de Godard à court-circuiter le récit, allant jusqu'à nier sa venue aux yeux des personnages (« *Il n'est rien arrivé* » soutient Simon Donnadiou à la lisière finale de la fable), à échouer son film au bord de l'inévènement. L'évènement rendu à sa virtualité et à son caractère hypothétique, c'est d'abord le mythe, l'histoire d'Amphytrion et de Alcmène visités par Jupiter que Godard adapte à travers le prisme du *Amphitryon* 38 de Giraudoux et de la poésie de Giacomo Leopardi. Raconter l'histoire et remotiver le mythe, ça ne serait donc pas ignorer toute la matière de la pensée syncrétisée depuis des siècles à leur propos, ou bien encore excaver une matière

⁷⁷ *Hélas pour Moi* sort dans les salles françaises le 8 septembre 1993.

originelle supposément épargnée de toute impureté, ça serait, suivant les préceptes de Pasolini créant son *Évangile selon saint Matthieu* (le cinéaste déclarait souvent en entretien prendre en considération les 2000 ans d'histoire qui séparent son film du mythe originel), souligner l'appartenance aussi bien du commentaire sur le mythe que de la distance réflexive prise avec le mythe au mythe lui-même, puisque le mythe est toujours ouvert et se définit précisément à partir de la parole, de la promesse d'un événement nouveau⁷⁸. L'histoire, chez Godard, ne doit donc nullement se comprendre uniquement comme construction linéaire et signifiante influencée par des hypotextes mais comme compendium et actualité vive d'une sédimentation diachronique mythique, scientifique et herméneutique fondés régressivement : littéralement, il s'agit de faire marche arrière, de distinguer la sédimentation du passé, de l'habiter, suivant l'étymon latin du mot « régression », *regredior, re-gradior, gradior* (marcher, avancer) avec le préfixe « re- » qui marque la répétition. La régression s'illustre d'abord comme la manifestation, l'effort positif d'une pensée qui revient sur (ou « à », ou « vers »), qui traverse une deuxième fois comme pour la première fois car le sens, la visée de la progression change l'objet et la finalité du cheminement. Pour le réalisateur, il s'agit bien de revenir sur tout (« *il me semble que sur tous les problèmes nous avons tout à redécouvrir*⁷⁹»). Le cinéma est le moyen de voir les éléments du savoir humain sédimenté non plus comme un empilement de significations disponibles mais comme des objets de pensée et autant d'occasions nouvelles de faire sujet à partir de ces objets, statut nouveau qui fait s'écrier Godard, dès les années 1960 : « *peintre en lettres, j'ai envie de tout restituer, de tout mêler, de tout dire*⁸⁰ ». La régressivité du cinéma godardien se reconnaît dans ce premier niveau sémantique, à savoir en tant que trace englobante d'un passé textuel et imagé, appréhension d'une forme d'*arkhè* (fondement, commencement, commandement, selon la lettre grecque) qui se diffuse perpétuellement dans l'œuvre à travers toutes ses figures et ses formes. Une étude plus approfondie du cas de *Hélas pour moi* nous indique que ce premier niveau n'est pas suffisant pour pleinement appréhender ce que le régressif a de fondamental et d'architectonique dans la constitution de l'esthétique godardienne.

Décrivons succinctement ce qu'il reste d'intrigue et de « décorum » dans le film : nous savons que Simon Donnadiéu, manifestement garagiste, et sa femme, Rachel, vivent ensemble dans un petit

78 Le mot « mythe » est issu du grec *mûthos*, c'est-à-dire le récit fabuleux, le conte, la fable. Plus important encore, la notion de *mûthos* désigne la parole délivrée elle-même, en tant qu'événement et actualité d'une pensée, surgissement irréductible à l'élément structurel du mythème que les structuralistes comme Claude Lévi-Strauss ont élaboré.

79 Propos recueillis par Sylvain Regard pour Le Nouvel Observateur en octobre 1966. Autre citation relevant du même souci d'un « retour sur » global : « *L'éducation, comme le cinéma, est une somme immense de techniques à reprendre et corriger. Tout est à reprendre* » (Jean-Luc Godard, « Lutter sur deux fronts », *Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967, p.70).

80 *Ibid.*

village (que l'on suppose situé au bord du lac Léman) où transite une galerie de personnages habitués à se rencontrer quotidiennement (un pasteur, un médecin, un libraire, un prof de lettres, un gérant dans une boutique de vidéo, etc...). Alain Bergala dépeint le reste, c'est-à-dire une esquisse d'action dramatique, de la manière suivante :

« Le 23 juillet, Simon, pressé par son ami et homme d'affaires Paul, a annoncé à Rachel qu'il partait en Italie pour quelques heures visiter un hôtel en vente, une affaire à saisir. Il doit revenir le lendemain matin à cinq heures. Plusieurs personnes ont assisté à ses adieux à Rachel, à leur première séparation. Un peu plus tard, dans la soirée, un homme ayant l'apparence de Simon est revenu. Il a retrouvé sa femme, mais elle a eu du mal à reconnaître en lui son mari. C'était à la fois lui et pas lui, ils ont fini par monter dans leur chambre où elle s'est évanouie⁸¹. »

S'ensuivent le mystère de l'amour entre le Dieu trompeur et Rachel (c'est-à-dire le mystère de la reconnaissance de Simon par Rachel), la scène centrale du film où Rachel s'abandonne subitement à Dieu (voir l'affiche du film) et le départ de Dieu. L'esquisse du récit se trouve comme enserrée par un récit-cadre présentant Abraham Klimt sur les traces de l'histoire, dialoguant notamment avec la poétesse Aude, au courant des événements. Nous voyons bien, en faisant ce résumé, que Godard procède à plusieurs réductions et régressions du mythe d'Amphitryon qui ont pour effet de rendre plus prégnant et immédiat le fond théorique du mythe *« que l'on pourrait considérer simplement comme l'un des topoï de la réflexion sur la mimesis⁸² »*, tout en procédant à sa théologisation en insistant sur la question de l'Incarnation divine. En réduisant le récit à sa portion congrue, Godard, comme il l'avait déjà fait avec *Je vous salue, Marie* notamment (transposition moderne de la Nativité), épure la perspective abstraite du mythe, la trivialisise, c'est-à-dire, littéralement, la rend à la place publique, auprès du vulgaire, hors du cercle de la noblesse antique où Amphytrion est un général et Alcmène fille d'un roi et descendante d'une illustre aïeule (Eurydice), poursuivant par cela le mélange langagier (parler antique soutenu/parler moderne courant) de la version de Giraudoux qui tirait la pièce vers la tragi-comédie. Néanmoins, trivialisiser n'est pas proprement vulgariser ou rétrécir chez Godard, il s'agirait même plutôt, comme toujours, de suivre à la lettre une conception particulière du personnage de cinéma qui ne peut se réduire au personnage de théâtre. Lors d'une rencontre avec René Vautier en 2002, Godard met la lumière sur cette conception en évoquant le rôle de la jeune terroriste de *Notre Musique*, figure alors en gestation dans son esprit : *« Surtout ne pas en faire un personnage, un*

81 Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma*, Les éditions Chromatika, 2011, p.25.

82 *Ibid.*, p.22.

*character, comme disent les Anglo-Saxons. C'était bon pour les romans du XIXème siècle... En faire une figure historique*⁸³.» À maints égards, la manière dont les personnages existent dans les films de Godard apparaît comme une image et une confirmation du processus régressif à l'œuvre : sans véritables passés reconstituables, sans identités psychologiques clairement affirmées, perdus dans leur propre corps au présent, et en même temps êtres pressés et dessinés par une espèce d'*arkhè* protéiforme qui se révèle avec la multitude de citations, d'aphorismes et de réactions non idiosyncrasiques qui les transcende, jusqu'avec leur nom⁸⁴. Les figures godardiennes transitent, de fait, entre la pauvreté de leur corps, c'est-à-dire vérité de leur condition humaine (« *je fais pitié* », trouve bien à répondre Roger Lennox/Alain Delon dans *Nouvelle Vague* quand on lui demande ce qu'il fait ; « *il n'a pas pu faire de nous des humbles, ou pas su, ou pas voulu, alors il a fait de nous des humiliés* » profère un protagoniste de *Adieu au Langage* en désignant Dieu), leur humble justesse documentaire si l'on peut dire, et grandeur d'une fiction qui les sublime tout en menaçant leur condition. Nous reviendrons sur cette existence particulière des personnages godardiens ; néanmoins, nous pouvons déjà pressentir avec ces premiers éléments que le manque de caractérisation si particulier de ces figures reflète un manque consubstantiel à l'image cinématographique que le régressif modèle.

Car, de quoi nous entretient finalement l'épilogue de *Hélas pour Moi* ? Après que l'échange entre Simon Donnadiou et Dieu a été consommé (« *l'échange est échangé* », « *consummatum est* », aurait indiqué *Nouvelle Vague*, précédent opus godardien à la structure très proche), et, plus profondément, que la relecture du mythe qui prévoyait l'arrivée de Jupiter sur Terre et le vol de l'identité ainsi que de l'apparence d'Amphitryon/Simon a été assumée, Godard ouvre une béance nouvelle alors que le récit semble se résorber dans son oubli même, dans l'aphasie de Simon et Rachel face aux demandes d'Abraham Klimt les ayant finalement retrouvés : « *il montre que, derrière l'image telle qu'elle est disposée pour satisfaire à une conception narrative du cinéma, il y a encore quelque chose à voir*⁸⁵ ». Puisque le récit aboutit à son propre oubli, le film, rétroactivement, met le doigt sur l'élément invisible qui a permis le contact, la résistance à sa propre disparition dans la narration :

83 Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images*, La Camera Verde, 2015, p.214.

84 Il est évident qu'« Abraham Klimt », par exemple, constitue littéralement un nom propre-valise renvoyant autant au patriarche des principaux monothéismes qu'au peintre symboliste moderne, dans une forme de télescopage transparent et joueur.

85 Vincent Berne, *op. cit.*, p.83.

l'image. Deux voix off, deux acousmètres⁸⁶ échangent alors des paroles énigmatiques issues pour l'essentiel d'*Au moment voulu* de Maurice Blanchot⁸⁷ :

Aude : « *La nuit, quand je me lève, je sais qu'il ne s'agit ni du proche ni du lointain, ni d'un événement m'appartenant, ni d'une vérité capable de parler. Ce n'est pas une scène, ni le commencement de quelque chose...* »

Abraham : « *Une image...* »

Aude : « *Oui, un instant, mais stérile. Quelqu'un pour qui je ne suis rien et qui ne m'est rien. Un point, et hors de ce point [Bernard : « une figure...»] rien dans le monde qui ne me soit étranger. Oui, mais privée de nom, sans biographie, qui refuse la mémoire, qui ne désire pas être racontée. Présente, mais elle n'est pas là. Absente, et cependant nullement ailleurs...* »

Abraham : « *Tout à fait en dehors du véritable, donc...* »

Aude : « *Si l'on dit : « Elle est liée à la nuit », je dis « Non, la nuit ne le connaît pas. »* »

Abraham : *Mais de quoi parlez-vous, mademoiselle ?*

Aude : *Si l'on me demande, je réponds : « Alors, il n'y a personne pour me le demander. »*

Le texte de Godard se départ de manière cruciale du poème de Blanchot. En effet, ce que l'on peut appeler « l'hypertexte » dédouble le *je* initial, décontextualise l'énonciation (dans le texte d'origine, l'énonciateur précise : « *La nuit, dans le Sud* ») et, par-dessus tout, réalise dans la forme du dialogue la question « *mais de quoi parlez-vous ?* » du monologue original. D'une certaine manière, Godard met l'accent sur cette question, directe, ignorée par Aude qui renvoie l'interrogation à une hypothèse, hypothèse contenant elle-même la négation de l'énonciation (« *il n'y a personne* »). Une singulière mise en abîme négative semble avoir lieu, de sorte que le film s'achève doublement : dans la négation de l'« advenue » (venue effective) du récit - donc des personnages en tant que « *characters* » (possiblement passés dans cette image « *privée de nom, sans biographie, qui refuse la mémoire, qui ne désire pas être racontée* ») - et par l'annulation de la question du mystère qui sous-tend la possibilité même de voir.

86 « *Cet être est un maître dont on n'entend que la voix, et qui donne la mesure (le mètre) de ce qu'il faut entendre* ». Voir : Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1984, p.37. Aude et Abraham sont à considérer comme des acousmètres relatifs puisque nous les reconnaissons *a posteriori*, après avoir suivi leur enquête menée sur un mode archéologique dans le récit-cadre.

87 Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, Gallimard, 1993, 168 p.

Mais, alors que ces indices closulaires aporétiques résonnent encore, Godard filme et montre quelque chose qui semble redoubler et, dans un même geste, nier l'aporie : le disque lunaire [Fig.6], peu à peu flouté, esquissant une percée lumineuse dans la nuit [Fig.7]. Vincent Berne décrit bien le statut de cette vision :

« La force poétique des textes de Blanchot convoqués par Godard est donc proportionnelle à leur ambiguïté conceptuelle apparente qui repose (...) sur un changement de point de vue, puisqu'ils ne visent plus un singulier (l'Être) comme chez Heidegger, mais la transaction de l'être et du néant telle qu'elle se phénoménalise dans le mouvement par quoi une chose se fait absence ou retrait. La focalisation sur le fait même de la disparition, neutralise ou paralyse la pensée, l'empêche de saisir une détermination ou une autre, d'où l'impossibilité, pour l'acousmètre principal de cette splendide méditation sur la nuit, d'affirmer quoi que ce soit : il est transporté en une vacance inassignable.⁸⁸ »

Le refus des figures (Simon, Rachel au premier plan) d'admettre ultimement leur statut de « *character* », avec l'oubli comme raison ou comme prétexte, fait passer le film dans l'envers de l'enquête où l'enveloppe corporelle, visible, des enquêteurs (au premier plan, et chacun à leur manière, Abraham et Aude) régresse et disparaît. Godard filme littéralement, dans un dernier mouvement dérisoire, la manière dont le récit et le conteur, face à l'impossibilité de raconter l'Incarnation divine⁸⁹, refusionnent en une entité abstraite et passent du côté de l'image (désincarnation, hypothèque de l'image). Abraham et Aude faits acousmètres ne nous apparaissent plus à proprement parler comme des esquisses de personnages au même titre que les figures rencontrées sur le chemin de leur propre récit, mais comme la puissance de leur propre parole : puissance oraculaire d'apparition et de disparition des phénomènes contés, virtualité éthérée du coryphée que nos deux protagonistes incarnaient en fait depuis le départ. La kénose en jeu dans la réinterprétation du mythe d'Amphytrion⁹⁰ se trouve donc redoublée du côté de l'énonciation, mais ce deuxième évidemment ne peut plus être simple annihilation de l'existence du

88 Vincent Berne, *op. cit.*, p.87.

89 Jacques Aumont lie justement la régression de la religion chrétienne – et donc de la problématique de l'Incarnation – dans notre civilisation et l'absence de fondement de ses récits à partir du cas d'*Hélas pour moi* : « *La religion chrétienne, surtout catholique, est un immense réservoir de fictions, un florilège de belles histoires, qu'on raconte et se raconte. D'origine hassidique en l'occurrence, et d'ailleurs là encore déjudaisée par Godard, l'histoire d'Abraham Klimt, en ouverture d'Hélas pour moi – histoire d'une histoire dont il ne reste progressivement plus rien, sauf l'intention de la raconter – est un bel apologue de cette fêlure de tout le régime fictionnel (...) du moment que la littérature est faite de faits vrais, le christianisme n'a plus qu'à en disparaître. Un récit qui n'est plus fondé dans le mythe est-il encore le même récit ?* » (Jacques Aumont, 2x2 : *Hélas pour moi*, Nouvelle Vague, 202 éditions, 2018, p.124).

90 La kénose désigne une notion de théologie chrétienne tirée du grec *kénoô* signifiant « vider », « se dépouiller de soi-même » qui exprime les différentes manières par lesquelles Dieu se dépouille de ses attributs divins. Dans *Hélas pour Moi*, Dieu se dépouille littéralement de son manteau et Simon, tout comme la Marie de *Je vous salue, Marie*, est renvoyé à son existence triviale.

contenu du récit puisqu'il touche le statut de l'énonciation lui-même : il menace la possibilité mystérieuse de la parole. L'enquête et le commentaire sur le récit principal, en d'autres termes, le métarécit souligné comme tel tout au long du film (fonction d'Aude et d'Abraham) se mue en parabole en-dessous du mythe, il s'abstrait jusqu'à disparaître : le « poème du poème » que nous évoquions en introduction, surexposé dans son dispositif ici, se mue en poème sous le poème, en un fondement mystérieux qui échappe au sens, pas loin du berceau de toute image - cinéma sous le cinéma. La régression de l'énonciation, le retour au mystère fondamental de l'image, accompagnent une dégradation (au sens, assez neutre, d'une résorption) du statut des personnages « narrés », renvoyés à leur humble condition, éjectés de la face visible de la fiction : « *Lorsque sur le quai de la gare, Abraham Klimt estime que le reste de la vie de Simon et Rachel se situe « au-delà des images et des histoires », il se fait reprendre par un représentant de commerce qui affirme : « En deçà ». En effet, le refus de Dieu par Rachel se traduit par un amour terrestre⁹¹ » - régression incarnée au second degré, à travers ce que l'avènement de l'image renvoie à l'existence libre, hors de portée de notre vision ou de notre entendement (les narrateurs régressent dans un hors-champ infini, l'objet de la narration aussi). En outre, le texte partagé par les deux voix, intrinsèquement, « *décrit rigoureusement la neutralisation de l'être et du néant telle qu'elle apparut dans la description du mouvement de transcendance enveloppé par la logique de représentation contenue dans l'image⁹² »*, et laisse ultimement ladite image advenir à travers la percée de la forme lunaire dans le noir, c'est-à-dire, l'engendrement, à la fois métaphorique et littéral, d'une vision dans la nuit primordiale de l'image. Vincent Berne cite, dans le même ouvrage que celui évoqué ci-dessus, une réflexion de Le Clézio qui articule la méditation sur la nuit en œuvre, la figure de la lune et l'origine du cinéma :*

« Vingt-cinq siècles après le poème du grec Parménide, le cinématographe réinvente la question. Cette lumière d'ailleurs qui éclaire l'écran, comme celle que reflète la lune, a besoin de la nuit ; l'astre est semblable à un disque, à un miroir ou plutôt à une lentille, n'est-ce pas lui qui a inventé le projecteur, ou la camera obscura, en projetant sa propre image à travers les interstices des feuilles et des arbres ? Le faisceau de lumière qui s'inscrit sur l'écran ne devait-il pas avoir la forme d'un cercle, si l'on n'avait décidé (...) de le rectifier au moyen d'un cache ?⁹³ »

Ainsi, *Hélas pour moi*, exemplairement, décrit le glissement progressif du mystère antique de l'être (ontologie) et de l'incarnation divine (problématiques grecques et catholiques, voire byzantines) à

91 Bamchade Pourvali, *Godard Neuf Zéro*, Séguier, 2006, p.48-49.

92 Vincent Berne, *op. cit.*, p.83.

93 J.M.G. Le Clézio, *Ballaciner*, Gallimard, 2007, p.21.

un mystère moderne proprement méontologique (Blanchot, Heidegger) et fait de cette mutation régressive, de l'Être classique à toute une philosophie du non-être ou de ce qui n'est pas immédiatement l'Être, le propre du statut de l'image cinématographique, en désignant les conditions de possibilité de son émergence en deçà du récit au moment où « *l'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit*⁹⁴ ». En gardant à l'esprit la métaphore de la lune et de la nuit, il nous incombe à présent de décrire comment Godard met l'accent sur l'émergence de l'image elle-même, au présent, à la fois être et absence d'être, et de saisir le caractère régressif de cette attention.

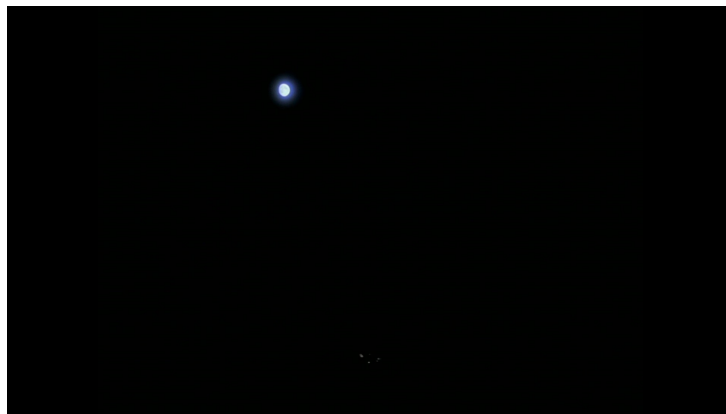


Fig.6 : Disque lunaire (Hélas pour Moi, 1993).

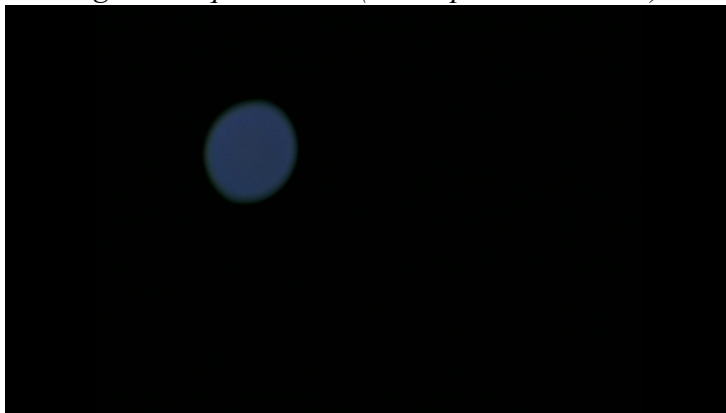


Fig.7 : Disque lunaire abstrait, trou dans la nuit (Hélas pour Moi, 1993).

94 Maurice Blanchot, « L'inspiration », *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio, 1988, p.213.

B) Présent et présence de l'image.

1. Éternité de l'image: l'iconoclastie godardienne comme geste iconophile régressif.

« En douze films, Godard n'a jamais fait allusion au passé, même pas dans le dialogue. Réfléchissez à cela : pas une fois un personnage de Godard n'a parlé de ses parents ou de son enfance, c'est extraordinaire. Il ne filme que ce qui est moderne », déclarait François Truffaut auprès des Cahiers du cinéma en 1966⁹⁵. Assurément, une connaissance rétrospective de l'œuvre de Godard rend le constat d'une absence d'allusion au passé louche, sinon aberrant, que l'on considère ce qui échappait nécessairement à Truffaut, l'œuvre à venir, ou précisément les films compris dans son bilan, au premier chef *Le Mépris* et sa conscience aiguë des ruines du cinéma. Pourtant, une vérité paradoxale exsude de ce contresens retors, et il nous semble qu'elle trouve justement son critérium dans la nature de l'image cinématographique telle qu'elle est appréhendée par Godard et inventée dans ses films. Une citation de Faulkner entêtante, littéralement revenante (nous l'avons déjà rencontrée), se fraye un chemin à de maintes reprises dans le réseau de citations et d'aphorismes godardiens et éclaire très bien le rapport au présent qui s'y joue, sans toutefois réduire un lien inaliénable avec le passé : « *Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé*⁹⁶ », entend-on notamment dans les *Histoire(s) du cinéma* et *Hélas pour moi*. Si la pensée de Truffaut résiste, garde une actualité, c'est parce que le présent perpétuel des films de Godard, qu'il s'agisse des travaux de jeunesse évidemment plongés dans la vie moderne parisienne ou des essais historiques plus récents, correspond à une régression des modalités du temps dans l'image, à partir de sa constitution intrinsèque. Dans son article *Gester avec Godard*, sur la dimension tactile des images chez Proust et Godard, Thomas Carrier-Lafleur donne une expression précise de la relation nécessaire entre présent et image :

« Pour faire l'histoire de sa propre vie, ou pour faire l'histoire du cinéma – ce qui, pour Godard, est par nature la même chose –, il s'agit d'actualiser le temps dans le corps compris comme espace-milieu où se jouent les différentes vies de l'image (...) c'est que pour matérialiser et rendre sensible le temps dans toutes ses dimensions, l'image, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, n'a d'autre choix que de se donner à nous dans un présent tactile : un bloc de virtuel où s'entremêlent les temporalités. Le passé immémorial, celui dont on n'a aucun souvenir; donc aucune image préconçue, n'est possible que dans la pointe même du présent en ce qu'il est un espace-temps stratigraphique et plurimodal. C'est pourquoi il est nécessaire de « lire sur plusieurs plans à la fois », comme le pensait Proust.

95 Anne Gillain, François Truffaut, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, p.239.

96 Phrase tirée de *Requiem pour une nonne*.

*Le temps s'actualise dans cette cime du présent qui, pour sa part, s'incarne à même le corps virtuel, véritable mosaïque des années.*⁹⁷ »

Chez Godard, le présent de l'image, sa présence, la « *cime du présent* », ne se donne évidemment pas comme négation du passé mais incorporation (au sens double d'un « donner corps » et d'une assimilation) des différents mode du temps dans l'image qui ne peut pas se manifester autrement qu'en une présence active, et qui n'a en même temps plus rien d'ontologique *a priori*, n'est plus en rien une dimension donnée sans travail de la matière-temps⁹⁸. Cette présence, négative et régressive puisqu'elle unifie le temps, puisqu'elle commence par nier la disparité des modalités de temps (sans toutefois annuler leur pluralité) en le concentrant, se fonde elle-même sur un oubli nécessaire. Godard l'a déclaré plusieurs fois et de plusieurs manières tout au long de sa vie, le cinéma, loin d'être une simple reproduction de la réalité, « *est un oubli de la réalité* », avant d'ajouter (au moins une fois) que « *si on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel*⁹⁹ » en appelant à nouveau à une méontologie blanchotienne, c'est-à-dire oxymorique (« *Ce beau souvenir qu'est l'oubli*¹⁰⁰ »). La présence de l'image n'incarne donc nullement une transparence au réel, une conquête immédiate et, pour tout dire, facile de la réalité, Godard ne s'en remet pas à la part documentaire du cinéma comme à un révélateur magique *a priori* qui dispenserait de penser l'image dans sa présence même, de la diriger. Si Godard cherche au-delà et en deçà du récit, comme nous l'avons vu avec *Hélas pour Moi*, ce n'est pas pour trouver une quelconque aisance sur le terrain de l'icône. Au contraire, l'image donne plutôt à voir sa différence et sa distance avec le monde et indique la nature de son effort au réalisateur, à savoir la difficulté de se rappeler (et donc de se projeter) à partir de cette matière à la fois purement présente et impalpable partie, en pensée, de la « *ruine d'un monde réel*¹⁰¹ » ; elle figure un contre-monde qui résiste au concept et au dicible, elle n'a « *rien à voir avec la signification, le sens, tel que*

97 Thomas Carrier-Lafleur, « *Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image* », dans *Entrelacs*, 10, mis en ligne le 02 août 2013, [En ligne] <http://journals.openedition.org/entrelacs/428> (page consultée le 13 septembre 2020).

98 « *Dans le cinéma auquel il travaille aujourd'hui, l'image ne doit plus attester d'aucun présent, de ce fameux présent que l'on croyait ontologique à tout plan de film en train de se dérouler (...) C'est à la matière-temps dans le plan que Godard s'attaque aujourd'hui. Il s'agit de faire surgir l'image comme quelque chose qui n'est plus du présent ni du passé. « Peu à peu, inscrit Godard dans Hélas pour moi, le passé revient au présent » : le présent des plans n'y est plus dialectiquement articulé au passé, dans une conception encore linéaire du temps, mais il est ontologiquement constitué d'un passé qui reviendrait entièrement comme présent intemporel, présent blanc (comme la voix de récitation d'Alain Delon dans Nouvelle Vague ou la voix détimbrée de Gérard Depardieu dans le rôle du dieu d'Hélas pour moi), exsangue, aplati. Pour cela, il importe que le plan ne soit plus l'empreinte ni l'attestation de ce qui aurait pu être un présent vécu, linéaire* » (Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op.cit.*, p.208).

99 Propos recueillis par Philippe Dagen et Franck Nouchi pour *Le Monde* en juin 2014.

100 *Ibid.*

101 « *Par l'intercession de Hegel et sa Raison dans l'histoire, dont un des personnages du film [Allemagne année 90 neuf zéro] traduit des passages, Godard signale dans une séquence vertigineuse du film, que : « La philosophie commence par la ruine d'un monde réel. »* (André Habib, *op.cit.*, p. 61).

l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour », de sorte que « *l'image d'un objet, non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler*¹⁰² ». Opacité radicale de la représentation et de la fiction¹⁰³. C'est en ce sens blanchotien que l'on peut comprendre l'image comme « *bloc de virtuel où s'entremêlent les virtualités* » : lieu d'une régression du sens et figuration d'un autre monde qui suspend les objets réels dans la nuit de la représentation. La présence de l'image godardienne prend au pied de la lettre cette conception d'une suprême ambiguïté et répond sans cesse pratiquement à son éternité théorique. Bien qu'il semble vain d'excaver toutes les occurrences discursives ramenant à cette pratique radicale et sans concession de l'image, depuis l'injonction de *La Chinoise* (« *il faut confronter les idées vagues avec des images claires* ») jusqu'à l'acquiescement et la réappropriation par Godard de la célèbre formule de Manoel de Oliveira (« *ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication*¹⁰⁴ ») dans *Notre Musique* (« *Le principe du cinéma : aller à la lumière et la diriger sur notre nuit. Notre musique* »), nous pouvons au moins en chercher une origine probable en invoquant ce que Nicole Brenez regroupe sous le nom des « philosophies byzantines » de l'image, du côté de la partition iconoclasme-iconodulie. Comme l'indique Brenez, « *il s'agit d'une rencontre spéculative, très limitée, mais qui pourrait aider à mettre en perspective l'invention godardienne sur l'image*¹⁰⁵ » ; il nous incombera donc de montrer que le geste godardien ne s'origine pas dans cette dichotomie historique unique, mais dans sa transformation (de l'ordre du saut qualitatif) au contact de la contemporanéité des pensées modernes de l'image, à l'aune de ses multiples avatars et dégénérescences.

102 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (« *Les deux versions de l'imaginaire* »), Folio, Gallimard, p. 341-355.

103 « « *Opacité* », dans le pluriel de son sens désignerait tout ce qui, dans l'art du visible, joue au-delà ou **en-deçà** [nous soulignons] de la représentation, ou plutôt ce qui dans la représentation l'ouvre sur son en-deçà ou son au-delà : opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard, comme aux intentions explicites et délibérées de son sujet. Opacités : présence d'une matière, d'une chair, d'un corps de peinture dans le pur mouvement de signifiante de l'image du visible (...) Toute représentation se présente, même lorsqu'elle représente quelque chose (...) il y a toujours un résidu. Dans l'œuvre de peinture et son regard, il reste toujours à voir. Le résidu de la transformation du réel en représentation est plus qu'un simple reste. C'est une dimension fondamentale de la représentation, je veux dire qui lui donne son fondement et son fond, ses conditions a priori de possibilité et le Grund sur lequel elle s'enlève en l'articulant. « *La vue arrache au réel un savoir, elle le maîtrise par son savoir ; il reste un noyau invisible, immaîtrisé par le savoir* », la part opaque du signe (...) Toute représentation se présente représentant quelque chose. » (Louis Marin, *De l'entretien*, Les Éditions de Minuit, 1997, p.66-72).

104 Propos prononcés lors d'une rencontre entre Godard et le réalisateur Manoel de Oliveira, et recueillis dans *Libération* en septembre 1993. Godard a repris cette phrase dans les *Histoire(s) du cinéma*, 4B, 17'50.

105 Nicole Brenez, *op. cit.* (« *Le film 'abyémé'. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image* »), p.21.

Bref rappel historique : alors que la querelle des images bat son plein dans l'empire byzantin du VIIIème et du début du IXème siècle, entraînant l'interdiction du culte des icônes et la destruction systématique des images représentant le Christ ou les saints, une grande réflexion quant au statut de l'image iconique se développe et oppose défenseurs des images (iconodules, souvent anathémisés) et destructeurs (iconoclastes). Deux conceptions diamétralement opposées s'affrontent alors et remettent sur la table des questions fondamentales de la figurativité : « *légitimités, usages et circulation des images, ordonnancement culturel, collectif et privé, codification de l'iconographie, remploi des schèmes plastiques et surtout, à propos de l'icône (...) définitions contradictoires de la mimesis*¹⁰⁶ ». Par-delà l'existence de ce terrain de réflexion commun, Brenez pose le caractère performatif de l'image, à Byzance comme chez Godard, qui « *représente d'abord un acte de guerre (...) parfois indistinctement militaire, politique et religieux*¹⁰⁷ », précisément parce que la guerre, au fond, se fait avec, contre et par des images, par leur dilacération, leur mutilation ou au contraire leur préservation. Le caractère performatif des gestes iconoclastes et iconodules nous semble majeur dans le cadre de notre réflexion car il détermine d'autres gestes effectués à un niveau plus abstrait. On peut dire que l'iconodulie conçoit l'image « *comme une médiation* » (entre le circonscriptible humain et l'incirconscriptible divin) et l'iconoclasme « *comme une limite et une pensée de l'absence*¹⁰⁸ ». Brenez poursuit sa réflexion à l'aide d'écrits de Jean Damascène (saint, défenseur des images au VIIIème siècle) et tire de ses méditations un renversement herméneutique primordial pour notre étude puisqu'il ouvre directement un gouffre habité par les pensées modernes de l'image :

« Alors que l'Incarnation, traditionnellement, apparaît comme le schème qui légitime l'icône, chez Damascène l'icône vient servir de gage à l'Incarnation. Non seulement la vérité de l'archétype fait trace dans la réplique, mais l'image atteste l'opération d'Incarnation, de sorte qu'il deviendra par exemple possible pour Nicéphore de formuler ceci (...) : « L'icône sera donc un Evangile ». Une telle conception contribue à transformer l'instrument (du culte) en cause (théorique), l'image fascine non seulement parce qu'elle est vraie (...) mais parce qu'elle devient vraiment une image, elle commence chez Damascène à devenir cette capacité affirmative qu'elle finira d'être chez les modernes et que Godard ne cessera d'interroger, de critiquer, de déplacer et surtout de transformer.¹⁰⁹ »

106 *Ibid.*, p.23.

107 *Ibid.*, p.22.

108 *Ibid.*, p.24.

109 *Ibid.*, p.25.

Godard, conscient des puissances figuratives et affirmatives de l'image (mises au jour notamment par les iconophiles), travaille donc de façon paradoxale, et Vincent Berne n'hésite pas à désigner son cinéma comme un iconoclasme moderne « *oxymorique puisque servi par l'image* ». Il souligne :

« Loin de renoncer aux pouvoirs de l'image comme le préconiserait l'aniconisme disjonctif, le montage organise des plans qui « montrent » réellement, font signe vers un absent, tout comme la kénose le fait : ce que je vois fait signe vers l'absent divin et ce que je ne vois pas se rend visible non sous quelque forme ou figure, mais en creusant le visible, en cassant l'icône. Les polarités mimétiques - le modèle et l'image - s'articulent autour d'un vide.¹¹⁰ »

Nous ne pouvons affirmer unilatéralement que Godard travaille en tant qu'iconoclaste ou en tant qu'iconodule (il n'adhère pas positivement à une posture particulière, et il faut rappeler que le rapprochement avec la querelle des images est d'abord spéculative), mais, en explorant les puissances du montage, nous pouvons au moins dire qu'il découvre en quoi le geste iconoclaste, qui prend forme chez lui dans sa manière de fragmenter les figures, précisément parce qu'il est un geste, a quelque chose à voir avec l'iconophilie. Car « *l'iconoclastie est aussi énoncée contre le concept d'iconoclastie lui-même¹¹¹* ». Nous le disions, l'image chez Godard travaille à un contre-monde qui résiste au concept, et il est tout à fait signifiant qu'une pensée *a priori* exogène à ces considérations vienne souligner précisément la méthode par laquelle cette résistance de l'image se rend visible. Le réalisateur partage avec les iconoclastes une manière de « hacher les figures » et, tout comme ceux-ci, le geste ne consiste pas en une pantoclastie (une propension à tout casser) mais en une « *régénération de l'imagéité au cœur d'une attitude critique¹¹²* ». Le metteur en scène et scénographe italien Romeo Castelluci décrit avec une grande précision, dans son ouvrage *Les Pèlerins de la matière*, ce paradoxe à l'œuvre dans tout geste iconoclaste :

« Même si l'iconoclastie aborde la diminution des images, le mot n'est pas du tout négatif, il est positif. Il ne possède pas d'« a » privatif qui nierait la manifestation d'un phénomène : « iconoclastie » ne signifie pas « an-icône », ni « sans-icône », mais « je casse l'icône ». C'est-à-dire qu'il faut faire quelque chose qui reste visible. C'est pourquoi l'iconoclastie est toujours figurative (...) L'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance,

110 Vincent Berne, *op. cit.*, p.105.

111 *Ibid.*, p.109.

112 *Ibid.*, p.110.

avec celle d' « avant ». Ce qu'il y avait avant n'est plus là : voilà ce que dit l'iconoclastie.¹¹³ »

Fondamentalement, ce qui tient du geste iconoclaste semble faire image en soi, la « diminution des images », c'est-à-dire leur régression, participe toujours d'une imagéité d'une manière ou d'une autre. C'est précisément parce que Godard réinvente constamment ce geste en pensée, et le porte à la dimension d'une véritable *praxis*, au sens marxiste d'un dépassement de la pensée par elle-même (à savoir, sa mue en une véritable force critique transformatrice du monde), que « *l'iconoclasme godardien est d'abord une iconographie passionnée*¹¹⁴ ». C'est à ce point d'ambivalence que le souci de l'image rejoint des considérations modernes que nous désignons plus haut comme mé-ontologiques à propos de *Hélas pour Moi*, et que la présence de l'image godardienne que nous tentons de cerner pour l'instant comme conception anhistorique (puisqu'elle pointe vers un fond conceptuel éternel qui n'a rien de circonstanciel – c'est aussi le propre de la querelle des images byzantine malgré la pression de l'histoire qui la détermine nécessairement) se fonde et s'invente. Pour Godard, « *l'art devient relation existentielle à la présence d'un vide* », d'abord parce que « *l'évacuation du divin par lui-même est le modèle de l'icône* » (il faudra consacrer plus de temps à ces rapports entre iconicité et puissance du montage), c'est-à-dire que la présence matérielle de l'icône charrie sa part d'absence, phénomène que le geste iconoclaste vient marquer et renverser : comme le souligne Vincent Berne, c'est à ce moment que « *la référence à Blanchot devient opératoire (...) c'est ici que la pensée de l'iconicité se fait méontologie*¹¹⁵ ». L'absence de la chair du christ dans l'icône trouve une résonance forte avec l'idée blanchotienne de l'image comme lieu de l'échange entre absence et présence suspendu à un vide constitutif qui est celui du néant. La présence de l'image au sens métaphysique se déclare donc comme présence d'une absence et défaillance « *à être présent à la présence même de l'Être*¹¹⁶ ». D'où la manœuvre godardienne qui consiste à court-circuiter le narratif en introduisant une fragmentation et une discontinuité entre les images et les sons, à la fois comme compensation de la fiction qui, dans ses expressions positives, croit pouvoir imposer une continuité sur la discontinuité fondamentale du réel en subsumant les images sous un devenir proprement vectoriel (au sens d'une suprématie de la compréhension d'actions orientées¹¹⁷), et comme confirmation de l'évidement essentiel de l'image, ou,

113 Claudia et Romeo Castelluci, *Les Pèlerins de la matière*, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p.23-25.

114 Vincent Berne, *op. cit.*, p.111.

115 *Ibid.*, p.114-115.

116 *Ibid.*

117 « *La modernité cinématographique, selon Deleuze, aura consisté à réimporter dans l'image ce qui excède la justification narrative, à nous libérer du caractère vectoriel du mouvement, de son caractère orienté* ». (*Ibid.*, p.51).

en termes chrétiens, « *du refus de réduire le Christ à sa seule historicité, en promouvant la dimension intérieure et spirituelle de son exinanition*¹¹⁸ ». Dans les deux cas (compensation et confirmation, positivité et négativité de l'image), il s'agit pour Godard de dévoiler le caractère régressif de l'image, sa capacité intacte et radicale d'opérer le passage entre une reconstruction intellectuelle du monde et une présentation concrète et transformatrice, en cela véritablement spirituelle, via un rétrécissement figural de la première modalité. Il ne faut pas entendre autrement l'invocation fréquente de Denis de Rougemont, penseur suisse à l'influence décisive sur le travail de Godard qui lui emprunte la tournure de cette phrase devenue fameuse, « *l'esprit n'est vrai que lorsqu'il manifeste sa présence, et dans « manifeste » il y a main* », et son corollaire définitif : « *la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains*¹¹⁹ ». Qu'est-ce qui, littéralement, se manifeste ici ? L'appel d'une pensée active, performative, transformatrice en ce qu'elle renoue phénoménologiquement avec « *un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence*¹²⁰ ». Vincent Berne, à nouveau, analyse avec justesse les présupposés d'une telle proposition :

« La volonté de représenter le réel « sans y mettre les mains » si l'on peut dire, est un leurre, une philosophie du montage erronée. Deleuze ne dira-t-il pas dans Cinéma I que le montage classique n'attrape que la face visible du mouvement et que la perception y est guidée par le souci que notre intelligence a de comprendre l'action ?¹²¹ »

« Gester » demeure donc une manière pour Godard (la seule possible au cinéma ?) de contrecarrer le piège de l'intellectualisme qui réduit, dans ses expressions contemporaines dominantes, le mouvement à une planification qui n'a rien à voir avec le présent du mouvement. Casser, désintégrer, détruire l'image : autant de gestes primordiaux effectués pour rendre présent le mouvement, pour

118 *Ibid.*, p.116.

119 Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Albin Michel, 1936, p.147.

120 Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Folio, 2009, p.20. La citation, remise dans son contexte, paraît hors de propos. Cependant, il existe un lien fort entre la conception phénoménologique de Merleau-Ponty, qui refuse de voir dans la perception une sorte de science commençante et « *un premier exercice de l'intelligence* » (*Ibid.*) et l'intuition de Denis de Rougemont qui récuse la partition entre la pensée et l'agir (« *Les uns pensent, dit-on, les autres agissent !* ») : dans les deux cas, une invitation à être au monde intégralement se fait jour, régressive puisqu'elle consiste à se placer en deçà de l'intelligible et des conceptions qui ont placé l'intelligence au-dessus de tout, et dont le mot d'ordre pourrait être : « *Il est grand temps que la pensée redevienne ce qu'elle est en réalité : dangereuse pour le penseur, et transformatrice du réel* » (Denis de Rougemont, *op.cit.*, p.146), autre citation souvent utilisée par Godard par ailleurs. Le cinéaste n'est donc pas à proprement parler « anti-intellectuel », mais il cherche activement un « anté-intellectualisme » avec l'image, régressif en ce que son commerce avec l'image entend déboulonner le totalitarisme textuel du monde contemporain et son intellectualisme forcené à partir de la simplicité de l'icône, telle que dénotée par exemple par Epstein, non pour nier l'intelligibilité, mais pour y revenir véritablement. Toujours, oublier (avec l'opacité de l'image) pour pouvoir penser un « revenir à ».

121 Vincent Berne, *op. cit.*, p.48.

travailler sur le mode du présent et, ultimement, pour *faire voir* (*gero*, dont le substantif *gestus* est tiré, signifiant à la fois porter et porter devant soi, montrer, faire voir). Ces modalités d'action, multiples, cohérentes néanmoins, répondent comme nous l'avons vu à une conception éternelle de l'image ; mais, puisqu'un geste est toujours une actualité qui surgit dans un espace et un temps donnés, il convient de poser que l'image godardienne répond aussi à une nécessité circonstancielle et contextuelle qui, graduellement, a transformé son cinéma. Ce dernier se révèle doublement régressif : essentiellement (négativité fondamentale de l'image), événementiellement (figurativité incarnée de l'image). La régressivité essentielle de l'image inventée par Godard est un moyen, non une fin : sa pensée est, comme nous l'avons vu, une préparation à l'épreuve du monde, à sa discontinuité essentielle et aux contradictions internes du réel qui se déclarent de manière contingente au sein même des fausses images du monde, images texturées, ou textualisées, jusqu'à décrire un empire du contingent menaçant la part d'éternité de toute représentation.

2. Image du monde et monde des fausses images : contemporanéité et régression de l'image.

« *C'est vrai que le cinéma tue la vie ?* » : « *Oui, aujourd'hui, c'est assez vrai* ». C'est en ces termes que Gaspard Bazin, réalisateur esseulé de *Grandeur et décadence d'un petit commerce* de cinéma, répond à l'interrogation crédule, bien trop crédule, d'Eurydice. Une réponse qui n'en est pas une, ou plutôt, qui déplace et crée de nouveaux problèmes, puisque l'adverbe « aujourd'hui », en donnant une actualité au cinéma, ne recouvre pas nécessairement le cinéma comme objet d'étude intemporel. Modaliser ainsi un état présent du cinéma vient à dire le lien intime entre la vie, un certain état du monde, et le monde des images : le cinéma n'est pas clos sur lui-même, espace figural absolu, malgré l'opacité de sa fiction. La régression du monde contemporain, qui se déclare, entre autres, dans le constat introductif de *Hélas pour moi* relatif à la possibilité de raconter une histoire, apparaît consubstantielle à la régression du monde des images à tel point qu'il devient difficile de dire si c'est l'image du monde qui atteint un certain monde des images dans sa texture propre ou si l'image du monde est façonnée monstrueusement par un monde des images, *a priori*. En tout cas, cette nouvelle aporie nous permet de penser le passage d'une certaine éternité de l'image à son rapport actuel et contingent avec le monde dans l'œuvre de Godard.

Dans la plupart de ses films, cela a souvent été dit, le cinéaste en vient à décrire les formes d'aliénation de notre temps, pris dans les rets des vestiges de la seconde guerre mondiale. Il épingle ce que l'on est en mesure d'appeler le système « analytico-communicationnel » moderne, depuis ses premières œuvres : système analytico-communicationnel, c'est-à-dire réseau informationnel constitué à partir d'un mode analytique d'appréhension du réel en vue d'une bonne communication, ou encore, victoire du texte sur l'image, victoire de la règle sur l'exception, de la loi sur la justice, victoire de l'oppression capitaliste organisée en mode de vie¹²². Le système analytico-communicationnel peut être perçu comme une application et une propagation du paradigme scientifique occidental dans le monde médiatique qui fait de la méthode analytique son maître mot, c'est-à-dire non pas la communication en général, mais un style de communication bien particulier comme fin en soi¹²³. Le réductionnisme inhérent à l'analyse procède d'une « pensée mutilante » au sens développé par Edgar Morin, à savoir une pensée de la disjonction héritée de Descartes : « *Descartes a formulé ce paradigme maître d'Occident, en disjoignant le sujet pensant (ego cogitans) et la chose étendue (res extensa), c'est-à-dire philosophie et science, et en posant comme principe de vérité les idées « claires et distinctes », c'est-à-dire la pensée disjonctive elle-même.*¹²⁴ » Dans *La Chinoise*, une fameuse instruction affichée sur le mur d'un appartement bourgeois, théâtre d'une initiation au marxisme-léninisme et au matérialisme dialectique menée conjointement par les jeunes parisiens protagonistes du film, répond directement à ce mode d'appréhension du réel : « *Il faut confronter les idées vagues avec des images claires* ». Le problème du système analytico-communicationnel, auquel Godard se confronte sans cesse, est qu'il n'appelle que du texte, c'est-à-dire, par excellence, les idées claires, bien trop claires, qui morcellent le réel et donnent l'illusion d'une maîtrise intellectuelle du monde. Son réductionnisme inhérent s'apparente, de fait, à une négation de l'image : « *Une telle connaissance fondait nécessairement sa rigueur et son opérationnalité sur la mesure et le calcul ; mais, de plus en plus, la*

122 Coutumier du fait, Godard considère littéralement et étymologiquement le mot *analyse* : -ana, le haut, -lyse, la coupe. L'analyse consiste à couper, critiquer, passer au crible les choses afin de les décomposer en éléments simples, puis à remonter vers une certaine essence des dites choses à partir de l'étude de ses éléments déterminés artificiellement.

123 « *Effectivement, la désillusion d'aujourd'hui c'est celle qu'ont connue les peintres ou les musiciens modernes qui se sont arrêtés très vite. On est entré dans une autre époque, qui appartient plus aux militaires, à la science. On doit retrouver dans sa vie individuelle d'autres façons de faire, comme une vraie naissance, mais où, en gros, les images ne servent à rien. On a cru plus que les autres que les images servaient à quelque chose, mais on parle de plus en plus, les livres marchent bien, c'est comme si le pouvoir était pris par la sœur cadette. Ce pouvoir n'est pas fait pour communiquer, seulement pour installer un style de communication qui fonctionne comme une règle mais qui n'est pas faite pour voir des choses* » (entretien avec Godard par Alain Bergala (Rolle, 1985), dans *Jean-Luc Godard, Les années cahiers*, Flammarion, 2007, p.21). En 1980, Godard déclarait déjà : « *Il n'y a que des moyens de communication, mais il n'y a plus de communication. J'ai eu beaucoup de mal à faire passer le cinéma et la télévision comme des moyens de communication* » (propos recueillis par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 30 mars 1980).

124 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (« L'intelligence aveugle »), Points essais, 2014, p.18.

*mathématisation et la formalisation ont désintégré les êtres et les existants pour ne considérer comme seules réalités que les formules et équations gouvernant les entités quantifiées*¹²⁵ ». Godard l'a déclaré à plusieurs reprises dans les années 2000¹²⁶, la lecture d'un livre de Léon Brunschvig, *Descartes et Pascal: lecteurs de Montaigne*, est venue étayer sa pensée des rapports entre texte et image, son observation selon laquelle nous vivons dans un monde de texte qui a vaincu l'image, qui reléguerait l'image à un rôle de légende, de commentaire du réel, voire au commentaire du texte du réel. Pour Léon Brunschvig, la pensée cartésienne a mené à une forme de suprématie de l'algèbre sur la géométrie, et cette suprématie, pour sa part, a mené indirectement le monde occidental à penser « en texte » (en équations, sous la forme scientifique tout à fait architectonique en ce qui concerne notre rapport au texte) et à détruire un rapport général, politique, à l'image. Godard postule que le cinéma est le lieu privilégié de la résistance de la géométrie et du domaine du voir, de son mystère que le monde moderne abolit sous le coup du paradigme médiatique et scientifique. Dans *Week-end*, film du chaos, de l'accident perpétuel du monde moderne face à ses propres contradictions, Godard vise directement l'analyse sous toutes ses facettes (scientifique, médiatique, psychanalytique) en mobilisant les armes du système : il décompose le mot malproprement, découplant ses éléments étymologiques de toute réalité et arrive au fameux carton « anal-yse » qui surgit lors des confessions batailliennes du personnage de Corinne devant son psy au début du film. L'humour - évidemment scatologique - de l'opération fait du régressif (on parle volontiers d'humour régressif) la possibilité même d'habiter le système analytico-communicationnel en procédant, d'une part, à une véritable « analyse de l'analyse », une supra-analyse qui nie son réductionnisme inhérent en faisant du texte (« anal-yse ») une image à part entière, et de l'autre, une sous-analyse, sans sérieux philologique, un gag « hénaurme » qui frappe par son idiotie et coupe court à toute possibilité de penser une quelconque herméneutique : saccage en acte, pulsion d'anéantissement anarchique (littéralement, niant l'*arkhè* - en l'occurrence, la stratification temporelle qui commande la morphologie du mot) figurée, et en même temps bredouillement, mise en infirmité comme expérience de langage¹²⁷, émergence propre à ce devenir « expérimental ». La régression

125 *Ibid*, p.19.

126 Voir notamment l'entretien avec Jean-Claude Conesa dans la série de documents *Ensemble et séparés : Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard*.

127 « Il est possible de rattacher à ce bredouillement, les effets de redoublement syllabiques ou les répétitions vocaliques (*A bout de souffle*, *Vivre sa vie*), le piétinement tautologique (*Une femme est une femme*) et sans doute certaines décompositions ou certains démembrements de mots... » (Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, *op.cit.*, p.93). De même, Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat rapprochent ces expériences de langage, ces « démembrements » à une *praxis* mallarméenne de la poésie, en comparant les « jets de singularité » godardiens à des coups de dés : « il instaure une « marge intérieure à la ligne » dans la démarche du poète du Coup de dés. Il n'hésite pas à démembrer les unités linguistiques (dans les films de 1966, le résultat le plus explicite est la découpe de l'expression « visa de contrôle cinématographique » en trois lignes qui permet d'isoler un petit fragment

s'apparente donc à une méthode pour contrecarrer la réduction inhérente au système, en dévoilant son caractère grotesque et mortifère, et réouvrir le « voir » à ses puissances abolies, le monde à son propre mystère à travers une image absolument opaque et cinglante, car il s'agit bien, comme nous l'évoquions plus haut, de se confronter à la contingence d'un monde des images.

Manifestement, ces pseudo-images, omniprésentes et dévorantes, du clip à la publicité, de l'affichage public à l'espace privé, n'en sont pas moins creuses et oubliées de leur indétermination fondamentale, de la négativité mystérieuse qui les anime. Dans le numéro d'août 1963 des Cahiers du Cinéma, Jean-Luc Godard rendait compte du tournage de son prochain film en ces termes :

« Le Mépris m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, de rescapés du naufrage de la modernité qui abordent un jour, à l'image des héros de Jules Verne et Robert Louis Stevenson sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l'absence de mystère, c'est-à-dire la vérité.¹²⁸ »

Mystère du monde comme absence de mystère. C'est sans doute avec *Alphaville* que cette équation régressive et lucide prend forme de la manière la plus frontale chez le Godard des années 1960. La régression vers le présent de l'image, du point de vue de l'éternité que nous nous sommes efforcés de décrire, répond ici à l'aliénation avérée du présent. La constitution de l'image du monde rejoint ici un monde de fausses images contingentes qui tentent de cacher un grand texte totalitaire (des « noms déguisés sous forme d'image » ainsi que le cinéaste les a appelés - voir *Brève rencontre avec Jean-Luc Godard ou Le cinéma comme métaphore* de Ghassan Salhab), totalitaire au sens strict en ce qu'il a pour ambition de diriger la totalité du monde, de se faire image de la totalité, spatiale et temporelle. Temporelle car Alpha60, le super ordinateur qui dirige Alphaville, se fait figure absolue de l'*arkhè* : origine, fondement, commencement, et commandement du monde depuis cette origine qui

« visadecon ») et à les reconstituer suivant d'autres agencements (l'épellation des lettres dans l'ordre alphabétique pour Pierrot le fou). Comme si était refusé le discontinu de la langue en tant qu'« espace discret et transparent où les signifiants se forment par écartement réglé » (...) Sa fascination pour l'émergence s'exerce à partir de la culture alphabétique du mot mais à rebours de son académisme et de ses conventions. Il s'agit de soustraire la figuration à l'autorité du discours, de ne pas réduire la vision à la simple reconnaissance, de déjouer la relation sémantique qui va du perçu au nommé. « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image » (...) Il résulte du jeu avec la lettre et de celui avec l'espace de l'intervalle ou du support (reformulé par la lecture du texte sur Velasquez) que Godard contrevient aux découpes ordinaires de la langue, aux unités discrètes que constituent les mots et qui classiquement permettent la lecture des images » (Ibid., p.95-96). D'où, finalement, l'impossibilité de lire l'image en même temps que le texte (lecture alors comprise comme décodage, déchiffrement voire comme interprétation) car « l'opposition entre lire et voir se résout dans la possibilité d'un passage du texte à l'image grâce à l'introduction dans la lecture orale d'une modalité, d'un temps et d'une intellection qui n'est plus la simple succession linéaire. La dimension sensible du texte dit prend le pas sur la signification linguistique » (Ibid., p.99).

128 Jean-Luc Godard, « Cinq à la zéro », *Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963, p.31.

irrigue et maintient dans un état de docilité tout être de par son immuabilité oblitérante¹²⁹. Lors de la fameuse parodie de cours de sémiologie qui intervient au milieu du film (il est connu que Godard pensait donner le rôle du concepteur de la machine au sémiologue Roland Barthes), Alpha60 déclare à des apprentis médusés : « *Avant nous, il n'y avait rien ici, ni personne. Nous y sommes totalement seuls. Nous y sommes uniques, épouvantablement uniques. La signification des mots et des expressions n'est plus perçue* ». Le plus curieux, c'est que l'ordinateur qui contrôle le monde, en s'exprimant, ne cache même pas la nature de son contrôle qui se nourrit de l'oubli de la perception du langage. L'absence de mystère du monde est assumée jusqu'au point où le totalitarisme du texte se dévoile dans la transparence lugubre de son propre langage régressif, fruit d'une structure préexistante : le mystère, c'est le mal sans le mal, c'est-à-dire la vérité – Jean-François Lyotard parlera bien, au même titre, de la transparence lugubre du réseau communicationnel (post)moderne dans sa *Condition postmoderne*, état entretenu à des fins d'achèvement d'une performativité optimale du système calquée sur un modèle cybernétique (modèle d'ailleurs reproduit pour imaginer Alpha60), et donc d'une puissance quantitative opérante maximisée. En un mot : « *Aujourd'hui, les salauds sont sincères*¹³⁰ ».

129 L'*arkhè* auto-engendrée du monde d'Alphaville participe fondamentalement du totalitarisme du texte tel que dénoté par Léon Brunschvig. Ce n'est pas un hasard si l'une de ses manifestations principales dans le film passe par la fameuse formule einsteinienne d'équivalence entre la masse et l'énergie $E=mc^2$ et la relation de Planck $E=hf$, sous la forme de néons lumineux et clignotants. Les équations, extrêmes épurations et régressions du langage, expriment les fondements mathématiques du système, tout autant que ses fondements historiques (le paradigme scientifique relativiste moderne du XXème siècle) ; de même, elles se doublent d'un renvoi à l'*arkhè* du cinématographe puisque la relation de Planck et d'Einstein décrivent l'énergie (E) du photon, quantum d'énergie associé aux ondes électromagnétiques, véhicule de l'émission lumineuse qui seule permet la projection du cinématographe : l'alternance rapide entre l'apparition et la disparition des équations (clignotement lumineux des néons) modélise l'alternance entre le positif et le négatif à l'origine du cinématographe, c'est-à-dire, dans un même geste, son lien inaltérable et originel avec le texte et la destruction de ce texte dans le battement des images. Godard procède donc à une double régression qui se diffracte : double retour et double postulation entre la nature textuelle et phénoménologique du cinéma menant ultimement à l'impossibilité de savoir si l'image régresse en texte ou si le texte, abolissant l'image, ne deviendrait pas image de cette destruction première. La régression godardienne apparaît comme un mode de cohabitation, c'est-à-dire de communication entre des éléments que le monde moderne tient pour contraire et impossibles par excellence : texte et image. C'est l'abolition du totalitarisme du texte dans la découverte de son envers imagé qui ne se laisse jamais réduire complètement à sa dimension de textualité et qui, de manière peut-être encore plus importante herméneutiquement, brise l'identité et l'autonomie dudit texte ; ultime subversion aux yeux de la société, pleinement au monde puisque dans le cas de figure qui nous intéresse, les néons ne sont rien de moins que les emblèmes physiques de la société moderne : Godard ne découple jamais ses réflexions sur le texte et l'image d'une artefactualité incarnée du monde présente en autant de lieux-reliques de la régression (objets, emblèmes, symboles).

130 Phrase prononcée dans *Film Socialisme*. Godard a donné corps à cette assertion cinglante de nombreuses fois. Ainsi, à la fin du film *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, commandé par TF1 et diffusé à la télévision en mai 1986 (à nouveau, Godard mobilise les armes du système en son cœur), une telle monstruosité transparente se déclare lorsque la mort du producteur Jean Almercyda, protagoniste du film, vestige d'un ancien système glorieux et décadent, est annoncée à la télévision, benoîtement, alors même qu'elle est l'origine secrète de la violente tragédie : « *Les trompettes ridicules des actualités retentissent et un speaker annonce la mort du producteur assassiné par ses créanciers. Sa biographie est lue, la coupable désignée l'air de rien : Jean Almercyda a dû baisser les bras face à la télévision commerciale.* » (Simon Lefebvre, « Au travail ! », dans *débordements.fr*; mis en ligne le 2 octobre 2017, [En ligne] <http://debordements.fr/Grandeur-et-decadence-d-un-petit-commerce-de-cinema-Jean-Luc-Godard> (page consultée le 13 septembre 2020)). Le mal du système analytico-communicationnel, qui s'infiltré notamment via les canaux

Godard, dans son journal intitulé *Trois mille heures de cinéma* publié dans les Cahiers du cinéma, raconte une anecdote éclairante quant à son rapport aux problématiques modernes du langage et du texte au moment de la montée du structuralisme :

« Je raconte à Gilberte, qui rit, à Pesaro, devant Barthes qui faisait en pire le Berthomieux, la sublime envolée de Moullet, courtelinesque et brechtien, lançant à la figure du structuraliste : « Le langage, monsieur, c'est le vol ». Moullet a raison. Nous sommes les enfants du langage cinématographique. Nos parents, ce sont Griffith, Hawks, Dreyer, et Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs les structures, sans images, et sans sons, comment pouvez-vous en parler ?¹³¹ »

Les personnages d'*Alphaville* se retrouvent dans l'état précis de ne pas pouvoir parler des structures qui gouvernent leur vie, non seulement parce que les structures sont partiellement cachées (cliché de la société totalitaire) mais, surtout, parce qu'ils ont oublié en quoi le langage peut s'apparenter à un vol poétique qui ne serait pas un pillage permanent du sensible mais bien une régression (re)créatrice des structures sous-jacentes du langage.

« Caractérisés par la destruction de leur langue, qui, peu à peu se désarticule et s'appauvrit, tandis que se mécanisent leurs gestes, que se dépersonnalisent leurs voix, les habitants d'Alphaville deviennent porteurs de cela même qu'ils persécutent ou ignorent : car lorsque certains mots disparaissent et que la syntaxe se brise, ces mêmes mots émergent en liberté du dictionnaire censuré, et, purifiés, appris à nouveau, ils se trouvent restitués à l'état poétique.¹³² »

Le vol poétique du langage correspond à ce moment régressif où le mot retrouve un usage en deçà de l'emploi courant et fonctionnel, c'est-à-dire, littéralement en deçà de son actualité immédiate, en décalage avec elle, soudain en sympathie avec la « cime du présent » dénotée plus haut quant à l'image, cime qui nie le présent unilatéralement donné comme dimension temporelle *a priori*, et donc, au contraire, permet le retour d'une latence du passé dans le présent, et traduirait, à son tour, la prise en compte de l'histoire du mot et l'application d'un travail archéologique, propre à l'image, au texte, à la

indifférents du tube cathodique, s'apparente de fait à une systématique du mal pérenne, auto-engendrée, perpétuation d'un cycle de violence (sociale, existentielle), « l'air de rien ». L'impunité du système n'est que le corollaire du voile des fausses images textualisées médusant qui le protège dans sa diffusion constante : la communication incessante qui fonde le système, en faisant de l'information une fin en soi dans son flux incommensurable, cache également l'*arkhé* et les choses présentes, elle oblitère en même temps la possibilité de toute vision, la réalité de ses propres voies communicantes, ainsi que son artefactualité essentielle (au sens derridien d'une actualité performativement fabriquée).

131 Jean-Luc Godard, « *Trois mille heures de cinéma* », Cahiers du cinéma, n°184, novembre 1966, p.48.

132 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « La forme et le fond ou les avatars du récit », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.25.

chair du mot, en somme, le retour d'un usage poétique oublié qui figure concrètement une habitation particulière du monde. Alpha60 l'admet lui-même, les êtres d'Alphaville sont terriblement solitaires, et ce parce que le langage n'est plus une manière pour eux d'habiter le monde : coupés de toute tradition¹³³, le perpétuel présent qui s'impose à eux n'admet aucune projection et les mots qu'ils reçoivent, ruine de leur âme, n'admet qu'une science - le cours de sémiologie comme trace du monde du savoir et de l'expertise que Godard épingle - sans conscience.

Loin de simplement dénoncer un tel système, Godard trouve avec cette intrigue (puisque nous n'avons fait jusqu'ici que décrire un scénario, un univers, sans rendre compte d'un véritable enregistrement d'une réalité) un terreau fécond pour inventer le rapport au présent de l'image. Nous avons compris que la régression vers le présent (au sens d'une modalité du temps) répond à l'aliénation actuelle du présent tout autant qu'à l'éternité de la nature de l'image, mais nous avons mal vu que la réponse consiste en une réhabitation plutôt qu'en une réplique qui serait elle-même prise dans le processus d'aliénation du texte - s'opposer serait faire la même chose à l'envers, créer un faux négatif. La réhabilitation du système analytico-communicationnel passe par les moyens techniques du cinéma et figure une lutte technologique. Dans le cas d'*Alphaville*, Nicole Brenez a bien montré les implications de l'influence du GRAV¹³⁴ sur la genèse du film, et a tiré les applications plastiques d'une telle démarche :

« Le monde du clignotement noir et blanc en quoi consiste Alphaville, qui transforme les phénomènes et toute l'expérience humaine en signal, en agression optique, en réduction binaire [autre phénomène de régression à habiter, nous soulignons], se fonde en actualité dans l'envahissement du discours et de l'espace publics par l'informatique, l'électronique, la cybernétique, la sémiotique. Alpha60 personnifie le lien inventé par Godard entre les disciplines du contrôle et l'art cinétique offre à la fois un symptôme et une banque iconographique à ce monde du signal vécu comme déshumanisation : l'abstraction, le flash, la sérialité, les structures modulaires, le calcul, la programmation, le labyrinthe.¹³⁵ »

133 Vincent Berne a bien résumé, dans *Identité et Invisibilité du cinéma*, le rôle de la tradition comme forme de discontinuité dans l'histoire : « Il en va de la nomination. La mémoire des noms constitue un procédé de transmission collective qui crée un effet de contraction du temps, et la condensation du temps historique en un point unique (le nom) n'est pas autre chose que l'irruption de l'éternel (...) la recherche active de notre responsabilité permet d'opposer au temps continu et irréversible postulé par la causalité historique le temps discontinu et réversible de la tradition – un temps qui condense deux directions d'ajustement entre les générations : de l'aïeul au petit fils et du petit-fils à l'aïeul. (...) La tradition, par nature discontinue produit ainsi la contemporanéité absolue du passé, du présent et du futur ». (p.37-38). Ces réflexions sont développées dans : Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, Folio, 2006, 400 p., à partir des pensées de Franz Rosenzweig, Gershom Scholem et Walter Benjamin.

134 GRAV : Groupe de Recherche d'Art Visuel fondé en 1960 ; regroupe un certain nombre d'artistes cinétiques (tels Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet ou encore Francisco Sobrino).

135 Nicole Brenez, *op. cit.* (« L'art de l'anticipation. Alphaville et le GRAV »), p. 123-124.

La réhabilitation du système apparaît possible principalement parce que le cinéma, en tant qu'industrie et art technicien, entretient un rapport privilégié avec la logique analytique (proprement, son *logos*) et « *la technologie totalitaire (à laquelle participe le cinéma explicitement ramené ici à sa binarité positif/négatif)*¹³⁶ ». Si, comme le pense Saint Exupéry, la logique tue la vie¹³⁷, le cinéma, lui, ne peut faire de même¹³⁸ que logiquement. C'est précisément ce que Walter Benjamin montra au début du XXème siècle. Il considérait alors le cinéma comme l'un des moyens ultimes de la dissipation de l'aura propre à la valeur culturelle des œuvres d'art avant les révolutions industrielles du XVIIIème et du XIXème siècle, et la mise en avant de la valeur d'exposition par un phénomène de glissement quantitatif, phénomène qui se concrétisa dans la reproduction technique des œuvres. Benjamin indique que « *dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive*¹³⁹ ». Le cinéma participerait à un phénomène de confortation d'un pouvoir du type de celui d'Alpha60, ou plutôt, une confirmation de sa puissance de suggestion sur les masses en rendant une image d'un monde technocratique et fondé totalitairement sur la logique parfaitement habitable. Le propre de l'aliénation moderne ne résiderait pas tant dans la puissance de frappe propre au pouvoir capitaliste que dans sa manière à se recréer, à pénétrer toutes les

136 *Ibid.*

137 « *Car une fois de plus il me fut enseigné que la logique tue la vie. Et elle ne contient rien par elle-même. Mais il se sont trompés sur l'homme les faiseurs de formules. Et ils ont confondu la formule qui est ombre plate du cèdre avec le cèdre dans son volume, son poids, sa couleur, sa charge d'oiseaux et son feuillage, lesquels ne sauraient s'exprimer et tenir dans le faible vent des paroles* » (Antoine de Saint-Exupéry, *Citadelle*, Gallimard, Folio, 2000, Chapitre XXII).

138 Voir plus haut : « *C'est vrai que le cinéma tue la vie ?* » (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*).

139 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 1936, p. 54. Benjamin fait, par ailleurs, un parallèle remarquable entre la valeur du test dans la société mécanisée et au sein du cinéma. Il écrit d'abord : « *le processus du travail, surtout depuis sa normalisation par le travail de la chaîne, soumet tous les jours d'innombrables ouvriers à d'innombrables tests mécanisés (...) est éliminé qui ne peut les soutenir* » (p.52), puis, plus loin, « *Le film rend l'exécution d'un test susceptible d'être exposée en faisant de cette exposabilité même un test. Car l'interprète de l'écran ne joue pas devant un public, mais devant un appareil enregistreur* » (p.52), avant de conclure que s'acquitter du test, « *c'est pour l'acteur garder toute son humanité devant l'appareil enregistreur* » (p.52). Benjamin remarque ici un continuum dans la société mécanisée capitaliste qui s'auto-génère et permet, *in fine*, sa survie grâce à l'image : « *Pareille performance présente un immense intérêt. Car c'est sous le contrôle d'appareils que le plus grand nombre des habitants des villes, dans les comptoirs comme dans les fabriques, doivent durant la journée de travail abdiquer leur humanité. Le soir venu, ces mêmes masses remplissent les salles de cinéma pour assister à la revanche que prend pour elles l'interprète de l'écran, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui en tient lieu) face à l'appareil, mais en mettant ce dernier au service de son propre triomphe* » (p.52). Ces mots de Benjamin rejoignent notre souci de la question du régressif puisqu'ils entrent directement en écho avec les propos d'Epstein cité en préambule selon lesquels les films « *préparent la fantasmagorie sur de grands types moyens, capables d'amorcer brutalement l'adhésion du plus grand nombre* », c'est-à-dire des masses, sans annuler la naïveté fondamentale du monde de l'écran en amont de cette préfabrication industrielle et rationalisée, son caractère proprement régressif. Ainsi, les deux penseurs constatent tous deux une disjonction entre l'expérience radicale de la vue, expérience simple et universelle, et la manipulation rationnelle d'une telle expérience, un paradoxe mécanisé et vivant tout à la fois puisque le cinéma semble alors organiser la résistance de l'humanité (processus au fond régressif, minant de l'intérieur la visée du test) au cœur même de la planification rationnelle qui la nie : cohabitation inouïe du corps et de la machine, du corps comme machine humaine, de la machine comme corps mécanisé régressif.

sphères de la vie par l'image, à se faire image et, *in fine*, à se rendre transparent. De son côté, le propre du geste godardien réside dans sa manière de pénétrer les sphères de ce monde des images, tel un virus, geste dont le mot d'ordre serait précisément : « *La bourgeoisie a créé un monde à son image, camarades, commençons par détruire cette image*¹⁴⁰ ». Face à un monde qui se dit habitable, qui se déclare comme tel, non pas en affirmant positivement son habitabilité (en en apportant la preuve nécessairement factice) mais en organisant l'oubli de son inhabitabilité fondamentale (oubli qui va jusqu'au retournement pervers du discours d'Alpha60 figurant un mal sans le mal), Godard travaille dans le sens d'une régression de ce qui s'affiche comme l'habitable pour tenter de retrouver une signification au verbe « habiter ». D'une certaine manière, il s'agit pour lui, en œuvrant, de rendre inhabitable l'habitable, et d'« inhabiter » la demeure de l'oubli. Plus simplement, il s'agit d'être tout à fait contemporain du monde (des images) tout en lui résistant, à partir de la réalité (opaque) de l'image du monde donnée par le cinéma.

Curieusement, un certain nombre de discours portés sur l'œuvre de Godard voit en elle l'émanation d'une nostalgie personnelle¹⁴¹ et le péché d'une acontemporanéité rédhitoire, comme si le cinéaste trouvait une réponse au marasme moderne dans un passéisme morbide, triste appareil du régressif. Toute une doxa critique lie, depuis les années 1960, l'importance de l'héritage cinéphilique pour la génération de la Nouvelle Vague et une certaine impossibilité d'œuvrer sous l'épée de Damoclès de figures du passé surplombantes et, à vrai dire, tétanisantes. Barthélémy Amengual évoque et interroge cette forme de nostalgie pétrifiante, non loin des eaux de la psychologie, dans son article « *Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image* » :

« Une nostalgie avouée (Stroheim, Clair, Ophuls, Bergman, Fellini) n'empêche certes pas la nouveauté, elle l'alimente même. Une nostalgie tenue secrète prend facilement la forme d'un état d'infériorité qui se surcompense dans le ressentiment et l'agressivité. Elle peut aussi apparaître à la fois comme une grille - mais distordue - à travers laquelle on ne saurait s'empêcher de voir le monde, et comme la hantise d'un héritage trop lourd que, dans l'impossibilité de l'assumer, on préfère dynamiter. Il est des jeunesses qui ne savent être jeunes qu'en récriminant contre les pères, qu'en réclamant des comptes, qu'en se posant en victimes. Il y a celles qui mettent des moustaches à la Joconde parce qu'elles ne savent plus qu'en faire (de la Joconde

140 Traduction de : « *In a word, the bourgeoisie creates a world in its image. Comrades ! We must destroy that image !* ». Il s'agit des premiers commandement de *British Sounds*.

141 Par exemple, dans sa critique du *Livre d'image*, Serge Kaganski affirme que « *Godard regrette non seulement la façon dont le monde arabo-musulman a été mal traité par l'Occident et mal regardé par les médias (pétrole, islamisme, terrorisme...)* mais il semble plus globalement nostalgique du paradis perdu d'un monde apaisé et tranquille, attentif aux beautés disponibles (et gratuites) de la nature plutôt qu'à la conquête d'argent, de gloire ou de pouvoir. » (les Inrockuptibles, 12 mai 2018).

comme des moustaches) mais surtout parce qu'elles ne savent comment échapper à ce regard castrateur que la dite Joconde pose toujours sur eux. Il me semble que la jeunesse de Godard tiennent de ces deux bords, mais surtout du second. De là, je crois qu'on rencontre si constamment chez lui une nasarde qui se nourrit moins de dérision que de destruction et qui se veut neuve davantage dans ses refus que dans ses adhésions.¹⁴² »

Un tel rapport négatif à l'héritage, apparemment loin de l'invention constructive du négatif de l'image cinématographique, crée, *de facto*, une régression paradoxale vers le présent qui n'est plus que compulsion et réaction face au passé : ainsi en est-il de bon nombre de personnages godardiens emblématiques des années 1960, de Michel Poiccard (*A bout de souffle*) à Ferdinand-Pierrot (*Pierrot le fou*), qui s'illustrent tous par une forme d'autisme, de caractère à la fois borné et instable qui colle au présent de l'action, propension qui les pousse de plus en plus vite jusqu'à leur mort. Bien que Godard présente toujours l'alternative à une manière irréfléchie de coller à l'instant à travers certaines figures, la fatalité s'impose, « *dans le cas de Michel comme dans celui de Patricia, que l'on coure tête baissée vers l'issue finale, ou que l'on essaie en vain de s'arrêter pour réfléchir, on n'est pas plus avancé : la mort est au bout seule certitude¹⁴³* ». Toutefois, le destin paralysé des protagonistes godardiens et la liberté trompeuse du présent à partir duquel ils se muent, bien que significatifs (les erreurs personnelles de chaque figure sont autant de cailloux semés sur le chemin de la vérité, le contenu de la fiction a toujours une valeur maïeutique et dialectique qui reflète jusqu'à un certain point les doutes et les pensées de son auteur), n'abolissent, ni ne réduisent, la nécessité profonde de la régression vers la présence de l'image et de la recherche du négatif qui fondent tout un cinéma. Habiter réellement le présent de l'image n'est possible qu'en trouvant une manière constructive de créer le négatif appelé techniquement et spirituellement par le cinéma en s'éloignant de la morbidité du régressif propre au « réactionnarisme » des personnages de la fiction godardienne. Il semble que cette propension à habiter le présent de l'image (précisément lieu de l'absence de réponse au marasme moderne dans lequel la

142 Barthélemy Amengual, « Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Etudes cinématographiques, 1983, p.114. Il faudra bien se garder d'appliquer naïvement de telles propositions, sans transformations, à l'existence propre de la génération de la nouvelle vague sans quoi notre étude tomberait aisément dans les pires travers psychologiques. Néanmoins, nous ne pouvons nier totalement le thème de la filiation douloureuse puisqu'elle trace quelques analogies avec ce que Geneviève Sellier décrit, encore très grossièrement, comme un procès régressif, à savoir « *le non-dit du cinéma de la Nouvelle Vague, une révolte impossible à assumer des fils contre les pères parce que minée par un désir régressif d'être aimé et reconnu par des figures paternelles, ce que le culte des cinéastes-critiques des Cahiers pour toute une galerie de pères spirituels (Renoir, Guitry, Bresson, Melville, Hitchcock, Hawks, etc...) tendrait à confirmer* » (Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, 2005, p.101).

143 Mireille Latil-Le Dantec, « Jean-Luc Godard ou l'innocence perdue », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Etudes cinématographiques, 1983, p.60.

plupart des personnages godardiens sont plongés) éloigne le cinéaste de la possible morbidité du régressif, et lui permette justement de tirer de cette complexion ce qui fait de lui le plus grand des contemporains, du moins en un sens très précis.

Revenons plus précisément sur la notion de contemporanéité, assistés par les propos d'un de ses plus grands théoriciens. Le philosophe Giorgio Agamben définit le contemporain de la manière suivante : il est très précisément « *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*¹⁴⁴ ». Agamben postule qu'adhérer trop pleinement et immédiatement à l'époque, coïncider avec le regard de son prochain et l'ornière de la doxa sans détour, empêche les hommes d'être contemporains car leur regard n'arrive pas à embrasser l'époque : « *ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle* ». Si ce simple postulat nous intéresse en soi puisqu'il fait pressentir avec cette logique du déphasage et de l'asynchronisme certains traits godardiens, précoces ou tardifs, biographiques ou non (la nécessité de la fiction comprise comme un détour, le semi-ermitage suisse, ...), c'est au moment où la proposition est menée à son point d'incandescence métaphorique par Agamben qu'un écho très fort commencer à exister avec l'invention godardienne de l'image. Le philosophe module sa définition ainsi : « *le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité*¹⁴⁵ ». Laissons de côté pour l'instant les parallèles neurophysiologiques, les notions d'*arkhè* ainsi que de « *vertèbres du temps* » développées par Agamben ; elles nous serviront grandement dans la suite de notre étude et, pour tout dire, viendront renverser les explications que nous développons actuellement. Concentrons-nous dans l'immédiat sur la dernière supposition majeure qu'Agamben avance en lien strict avec le présent, dans la continuité des deux précédentes :

« Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité (...) le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. »¹⁴⁶

Ainsi, une manière d'être contemporain au suprême degré reviendrait à trouver une responsabilité dans le sentiment que la face visible du monde comporte son envers, qu'il existe

144 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot & Rivages, 2008, p.11.

145 *Ibid*, p.19.

146 *Ibid*, p.22-23.

proprement une masse manquante de l'univers qui reste à être dévoilée¹⁴⁷, ou revisitée précisément en tant qu'elle manque (processus qui rappelle la négativité de l'image) puisqu'elle peut être assimilée à un non-vécu (« *ce non-vécu est la vie du contemporain* »). À nouveau, un contraste cruel mais nécessaire apparaît entre la régressivité féconde de l'invention de l'image godardienne (possibilité critique au fond de l'opacité de la fiction) et l'expérience propre des sujets godardiens figurés (être-au-monde aveugle) : dans *A bout de souffle* le montage *cut* mis au point par Godard, presque par dépit¹⁴⁸, soulignant littéralement un non-vécu, une béance du temps, un ajointement par la négative (régression de la force constructive du liant) de deux réalités hétérogènes, niant comme nous l'avons vu l'illusion du continuum subjectif, désigne tragiquement l'impossibilité pour Michel de vivre l'instant présent malgré ses velléités dans ce sens. Le régressif, mode d'être de Michel vers la non-pensée du présent, échoue, car « *pour Michel le présent n'est même pas vécu comme tel*¹⁴⁹ ». « Vivre sa vie » est l'impossibilité qui éclate au grand jour lorsque Michel, rattrapé par un policier dans sa course, décide d'abattre froidement l'agent au revolver : l'événement n'est pas vu, le rapport conjonctif de la main et de l'esprit, du sentiment à la décision, n'est pas senti, Godard préfère cutter directement sur l'arme, en gros plan, puis sur le policier touché et enfin sur la fuite de Poiccard, en un éclair. « *L'extraordinaire scène du meurtre du policier fait penser à la façon dont Faulkner, dans Sanctuaire, évoque le meurtre de Tommy : « Popeye retira sa main de sa poche [...] Pour Temple, assise parmi les cosses et les épis de maïs cela ne fit pas plus de bruit qu'un craquement d'allumette, un claquement bref, étouffé, se refermant sur la scène jouée, sur l'instant révolu, l'isolant définitivement, irrévocablement du reste de la durée*¹⁵⁰ ». Nous retrouvons ici une articulation forte entre présent et « présence de l'absence » propre à l'image (articulation byzantine et blanchotienne) puisque, être contemporain, cela signifie ultimement « *revenir*

147 Ce qui lie Godard à la théorie bazinienne du réalisme, qui prévoit une révélation du réel par la caméra, une « épiphanie » matérielle et spirituelle, tout autant qu'à la théorie physique de la matière noire, la masse manquante hypothétique de l'univers, qui est aussi, métaphoriquement mais toujours sensiblement, la masse manquante du cinéma : « *le vrai cinéma est celui qui ne peut se voir (...) un soir, nous nous rendîmes chez Henri Langlois et la lumière fut* » (*Histoire(s) du cinéma*, 3B, 14'02 et 15'06).

148 Bergala note : « *La plupart des innovations esthétiques d'*À bout de souffle* sont en quelque sorte nées de ces contraintes dictées par l'économique, mais assumées de façons cohérente et inventive par Godard (...) Pour *À bout de souffle* (...) il s'aperçoit au premier bout à bout qu'il a fait un film trop long* » (Alain Bergala, *Godard au travail : les années 60*, Cahiers du cinéma, Beaux livres, 2006, p.42-51). Par contrat, Godard devait couper et arriver à la durée d'une heure et demi alors que son premier montage faisait plus de deux heures : « *C'est ainsi que Godard découvre pour son compte ce que l'on appellera que bien plus tard le jump cut* ». La régression vers le présent répond donc à la nécessité structurelle et globale d'une régression de la durée du film, qui deviendra d'ailleurs une constante dans l'œuvre de Godard par la suite (l'inquiétude du cinéaste devenant de faire trop court), au contraire de cette première expérience du long-métrage.

149 Mireille Latil-Le Dantec, « Jean-Luc Godard ou l'innocence perdue », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.60.

150 *Ibid.*

à un présent où nous n'avons jamais été¹⁵¹ », de la même manière que l'icône christique figure la nécessité de la croyance dans l'absence de la chair, et l'image du monde événementielle incarne le vide constitutif de l'image dans le monde moderne. En ce sens seulement, Godard invente, avec le présent de l'image, une forme critique qui « spécifie la réalité¹⁵² », une « forme qui pense » active puisque toujours en recherche du négatif, de tout ce qui n'est pas donné positivement à la vue comme ressource disponible *a priori*, sans travail de pensée et de vision ; ce en quoi la question du négatif peut incarner la véritable clé de voûte du problème posé par le régressif, puisqu'elle apparaît comme la pièce manquante entre l'anarchie des sujets figurés (caractère destructif du régressif) et la nécessaire archéologie approfondie de toute image (latence du passé dans le présent, retour constructif sur les choses latentes, à travers l'opacité de la fiction).

« Le positif nous est donné dès la naissance, le négatif, c'est à nous de le faire¹⁵³ », voilà une citation de Kafka, issue de son fameux *Journal*, qui revient souvent à la bouche de Godard, lequel a souvent fait le négatif, littéralement. C'est le cas dans *Alphaville*, au moment de la désintégration d'Alpha60 qui fait régresser l'image à sa source technique et matérielle (un film est d'abord fait du positif et du négatif), instant où, si l'on veut, la fiction technologique est révélée : l'*arkhè* se donne à voir dans sa fragilité d'image, la machine est démontable parce que visible à même la surface du plan [Fig.8].

151 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.38.

152 Jean-Luc Godard (Hans Lucas), « *Les bizarreries de la pudeur* », Cahiers du cinéma, n°8, Janvier 1952, p.69.

Il est intéressant de noter que le mot « critique » dérive du grec « *krinein* » qui signifie littéralement « séparer » ou « choisir ». Quelques lignes plus haut, Godard écrit dans le même article « *La jalousie, le mépris, tous les haut-faits du cœur doivent s'observer sur des gestes brusques et nonchalants, passionnés et lents* ». Se fait jour un double parallèle, à nouveau avec la théorie bazinienne du réalisme, mais aussi, une fois encore, avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty. Ce dernier indique que le cinéma capte des conduites et non des réalités psychologique cachées : « *Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites.* » (*Le cinéma et la nouvelle psychologie*). Ainsi s'opère une régression du cinéma godardien vers la pure visibilité des gestes, qui amène elle-même d'autres types de régression que l'on peut observer notamment dans des films comme *Sauve qui peut (la vie)* et ses tentatives de ralentis critiques décomposant les gestes. Cependant, si l'on peut voir dans ces effets une tentative pour mieux « voir » le réel (le « séparer » propre à la critique deviendrait en ce cas un nouveau discernement) grâce au caractère mécanique et analytique du cinématographe (renvoi à son origine – voir les chronophotographies d'Etienne Jules Marey), il semble que la régression, chez Godard, soit plus profonde et renvoie au contraire les gestes à leur profond mystère, à leur absence de sens ou à leur profonde ambivalence. En décrivant une scène fameuse de *Sauve qui peut (la vie)* sur le plateau de Dick Cavett en 1980, Godard énonce : « *There is something different to be seen (...) slow it down to have the time to look (...) these movements, it can be wether a jab or wether a caress* » (lien de la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=xsfAnCwxYFA>). Au cinéma, « spécifier la réalité » ne reviendrait donc pas à expliquer la réalité mais à la critiquer, c'est-à-dire à la rendre à son caractère non-évident, à en souligner les contradictions internes possiblement insolubles.

153 Franz Kafka, *Journal*, Le Livre de poche, 2002, 674 p.



Fig.8 : *Alphaville et l'invention du négatif* (*Alphaville*, 1965).

Mais faire le négatif ne se résume pas à rendre sensible l'*arkhè*, qui commande et détermine l'image cinématographique, à la surface du film photographique, à la découvrir. Il s'agit d'abord d'une invention spirituelle qu'autorise cette découverte et sur laquelle elle se fonde. La fin d'*Alphaville* est un exemple paradigmatique de cette invention qui tient, si l'on veut, tout le cinéma de Godard en une phrase. Alors que Lemmy Caution et Natacha Von Braun s'échappent d'Alphaville en voiture, la jeune femme reçoit le pressentiment qu'elle doit dire quelque chose au détective. Elle doit arriver à cette diction toute seule, sans quoi elle sera perdue « *comme les morts d'Alphaville* ». Hésitante, elle tente d'abord « *Je... vous... aime* », et recompose la phrase d'un trait « *Je vous aime* ». Suit alors un plan figurant un défilé de lumières au-dessus d'une autoroute aux confins des pays extérieurs, puis, la recomposition du mot « FIN », blanc sur un fond noir, d'une manière analogue à la reconquête langagière de Natacha. La prise de conscience finale du langage « *comme vol* », extraction miraculeuse depuis l'oubli, coïncide avec la découverte, cette fois-ci hors du cadre technologique, c'est-à-dire hors de la constitution interne du plan et de l'image, de l'existence du positif et du négatif dans le monde et, littéralement « au monde ». La naissance du langage est captée, au mot, comme un adieu au langage, puisque l'irruption d'une image du monde vient taire une quelconque réponse à la phrase prononcée. Demeure la recomposition du mot « FIN », une positivité qui s'inscrit sur une forme négative, une présence qui indique l'absent au fond de chaque image.

Tant de détours auront été nécessaires pour montrer en quoi ce noir, qui renvoie à la fin de *Hélas pour moi* et le surgissement de l'astre lunaire dans la nuit, peut être considéré comme fertile au creux de la négativité qu'il pointe. C'est Nicole Brenez qui, dans un article, inaugure l'expression du « noir fertile » des films de Godard en s'appuyant sur le cas de *Numéro Deux*. Elle y tente une typologie de cette inscription littérale du négatif :

« Violente et polysémique, chez Godard l'image noire simultanément ou tour à tour :
-symbolise la façon dont l'idéologie obscurcit le monde ;
-rompt la chaîne des représentations ;
-dresse un barrage contre les images usuelles ;
-atteste l'impossibilité de produire une image révolutionnaire dans un monde capitaliste ;
-ménage un temps pour la réflexion ;
-soutient l'écoute du son ;
-réserve une place pour les images que l'on ne sait pas encore réaliser.¹⁵⁴ »

La liste dressée par Brenez est intéressante à deux niveaux. D'une part, elle atteste à nouveau la présence du positif dans l'image godardienne, cette fois-ci au sens abstrait de puissance affirmative et performative, voire de pouvoir contre l'idée d'une impotence de l'image en tant qu'événement. Par ailleurs, elle permet de raccorder nos dernières réflexions avec l'idée de Le Clézio et l'indétermination finale de *Hélas pour Moi*, puisque, si l'image noire « réserve une place pour les images que l'on ne sait pas encore réaliser », il apparaît que le négatif n'est pas seulement un instant critique par excellence, mais bien la manifestation d'un doute fondamental vis-à-vis de cette puissance critique. Rappelons les mots de Vincent Berne concernant la fin de *Hélas pour Moi* : « La focalisation sur le fait même de la disparition, neutralise ou paralyse la pensée, l'empêche de saisir une détermination ou une autre, d'où l'impossibilité, pour l'acousmètre principal de cette splendide méditation sur la nuit, d'affirmer quoi que ce soit : il est transporté en une vacance inassignable. » Comme nous l'avancions au début de notre étude, la naissance de l'image chez Godard n'est jamais une reconquête du langage, encore moins une reconquête des puissances figuratives de l'icône. Il nous faut maintenant poser que la captation du présent de l'image, en ce qu'elle découle, comme nous l'avons vu, d'une double régression (régression éternelle et méontologique, et régression circonstancielle d'une image d'un monde des images), n'ouvre jamais les films de Godard sur une image définitive, mais bien plutôt sur une image qui n'est pas encore

154 Nicole Brenez, « En reconstruction. Numéro Deux de Jean-Luc Godard », dans Pascal Beausse et Pascale Cassagneau (dir.), *Numéro Trois: Variations sur Numéro Deux de Jean-Luc Godard*, CNAP/Après Editions, 2012, p. La typologie en question a été établie (quasi intégralement) dans le film *Vladimir et Rosa* réalisé par Godard et Jean-Pierre Gorin avec le groupe Dziga Vertov en 1970.

faite, qui pourrait l'être, ou justement pas : sur la contingence de l'image. Le choix que nous avons fait d'étudier succinctement les fins respectives de *Hélas pour Moi* et d'*Alphaville* n'était pas innocent, puisqu'il nous semble voir en elles la naissance d'une première image, ou plutôt, l'image d'une première naissance, celle de la contingence de toute image. Rappelons les mots de Blanchot rapportés par Aude dans *Hélas pour moi*, concernant l'image à venir, ou à penser : « *Ce n'est pas une scène, ni le commencement de quelque chose...* ». L'image godardienne ne constitue peut-être pas le commencement de quelque chose. Il nous faudra alors, au contraire, penser l'image elle-même comme commencement, et en tant que retour perpétuel à ce commencement, inchoativité maintenue, émergence dynamique¹⁵⁵. Au fond, nous voudrions maintenant montrer en quoi, comme l'indique Le Clézio, la lune a véritablement « *besoin de la nuit* », puits d'indéfinition, pour réfléchir la lumière et métaphoriquement constituer l'image (constitution comme destitution, engloutissement régressif dans la nuit primordiale). Ce que nous nous proposons d'exposer, à présent, relève de l'ordre d'une négativité qui ne se résorberait pas complètement en une positivité : l'avènement de cette non-réciprocité du positif et du négatif nous permettra de comprendre comment la régression a lieu et s'impose comme principe architectonique dans le cinéma de Godard, au-delà du jeu oxymorique blanchotien (rappelons le « *beau souvenir qu'est l'oubli* », véritable matrice godardienne du négatif) et de toute dialectique. De ce fait, l'étude d'une fin « au conditionnel » (pourrait être/pourrait ne pas être) du corpus godardien, à savoir celle du *Mépris*, puisqu'elle incarne l'aboutissement d'une non-événementialité, une pointe d'indétermination loin d'un certain volontarisme totalitaire propre à la manipulation de l'image, nous permettra de mieux saisir la portée et la complexité de telles hypothèses.

C) Naissance et contingence de l'image : étude de cas.

« *Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit.
Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière.* »

Elie Faure, *Histoire de l'art*.

155 « *Suivant la logique verbale (allant du jeu de mots au coq-à-l'âne) de Godard, on peut avancer que, pour lui, le générique génère. Ce qui se traduit d'abord par une réflexion constante sur le « par où commencer ? » hors de tout a priori narratif et qui tend à devenir une expression de l'émergence en soi, une pensée de l'origine. Dans cet ensemble de génériques, on découvre que cette pensée est ramenée à la lettre comme l'initiale, et à la page entendue comme espace premier. Plus tard, dans les années quatre-vingts et jusqu'à aujourd'hui, on verra Godard revenir toujours à l'image de la plage avec son flot, équivalent de la page. Bégaiement godardien oblige (plage-page blanche) qui se double d'un bredouillement créateur (souligné par Gilles Deleuze) d'où émerge peu à peu le film » (Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.37).*

« *La nuit permet de découvrir le jour* » : Gaspard Bazin, en bon Gaspard de la nuit, informe à nouveau notre parcours. Il nous indique, du fond de sa propre ruine, le chemin à emprunter. Il nous exhorte, comme bien d'autres figures godardiennes, à embrasser la catastrophe du cinéma qu'il vit car il sait, suivant Rilke, qu'une catastrophe n'est que la première strophe d'un poème d'amour. La catastrophe du cinéma, Godard n'aura cessé de la prophétiser, de l'annoncer et de la provoquer dans un rapport d'attraction-répulsion singulier, en fait très lié aux mots de Rilke que le cinéaste cite à foison. C'est que, comme nous l'avons déjà vu, le mot « catastrophe », évocateur, terrible, finaliste, contient secrètement une ambiguïté : la particule *-kata*, grecque, préfixe et préposition, signifie à la fois l'origine, le point de départ, et, curieusement, le point d'arrivée, « l'en vue de » et la fin. Les catastrophes à répétition qui closent les films de Godard, de la mort de Michel Poiccard jusqu'à la chute du vieillard affublé d'un masque de jeune homme à la fin du *Livre d'image* dans une scène issue du *Plaisir* de Max Ophüls, terribles et sublimes, n'en sont pas moins ouvertes : « *Les films en question appellent la comparaison avec les sirènes d'alarme qui annoncent un possible bombardement. Et nous pensons que Godard ne nous donne que des vertus négatives : « Il faut tout ou rien », disait Michel Poiccard ; il aura l'un et l'autre*¹⁵⁶ ». Les fins des films de Godard, si elles font miroiter une forme d'absolu, dans la brutale bataille qui oppose le tout et le néant, n'incarnent une acmé dramatique et métaphysique, une dernière pointe englobante qu'illusoirement et tout se joue, à chaque fois, dans une manière d'annihiler le caractère définitif de l'image qui se donne à voir à l'état naissant. Un certain caractère génétique de l'image godardienne se révèle en rapport avec les images qu'elle nie ou qu'elle autorise au moment de la catastrophe, instant ou moment qui, au suprême degré, montre qu'une image, chez Godard, est « *un organisme fécond et jamais un plan ultime pas plus qu'un processus d'épuisement ou d'exhaustion*¹⁵⁷ ». Le catastrophisme godardien ne porte, *in fine*, que la régression des

156 Jacques Belmans, « L'éthique et l'esthétique du chaos », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.94-95.

157 Nicole Brenez, *op. cit.* (« Le film 'abymé'. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image »), p.21. D'où la spécificité de la conception godardienne de l'image comme indétermination et ouverture par rapport à l'invention byzantine : « *chez Godard, l'image se trouve aussi au centre de l'économie du monde, mais à la différence des Byzantins, elle ne cesse de s'ouvrir dans ses modes et dans ses propriétés parce qu'elle n'a pas encore rapport à un modèle dont l'existence même n'est pas assurée : s'il y a un prototype, c'est au sens modèle et industriel d'essai et esquisse* » (*Ibid.*). Le prototype godardien est pleinement présent car figuré dans l'invention plastique de l'actualité de l'image cinématographique qui rend contingentes les autres images : l'*arkhè* est présentifiée dans ce rapport particulier du cinéma à l'apparition incertaine et indéfinie d'un avenir de l'image. En somme, l'origine de chaque image par rapport à une autre devient l'enjeu ineffable du présent cinématographique car ce présent est contingent, l'indéfinition de l'avenir devient son moteur, puissance et principe dont Godard est tout à fait conscient : la régression féconde menace sans cesse de se retourner en régression engloutissante, oblitérante. Encore et toujours, « *l'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. (...) L'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous* ».

forces totalisantes et totalitaires qui sommeillent en l'image, en embuscade, prêtes à cristalliser ce qui n'est qu'un commencement, une esquisse : « *le cinéma finaliste avec ses conflits traditionnels, sa logique à fleur de peau et son scénario solidement construit, voilà l'ennemi à abattre !*¹⁵⁸ ». La négativité anarchique (c'est-à-dire, littéralement, niant l'*arkhé*, comme nous l'avons vu plus haut) des personnages godardiens, image partielle d'une pulsion de la table rase prêtée à la nouvelle vague¹⁵⁹, si elle ne débouche sur rien, si elle ne construit rien, si elle peut être conçue comme nihiliste et basement régressive, a au moins pour elle une beauté sans compromission :

« La manière dont se révèlent les personnages nous renvoie à la définition de Jean-Paul Sartre : « Un homme, c'est juste la somme des gestes qui le caractérisent » mais ils possèdent toujours plusieurs visages et ceux, par exemple, d'un Pierrot-Ferdinand comme d'une Nana, nous demeurent énigmatiques. Ils sont morts sans se livrer : telle est leur victoire. Comment savoir quels sont les gestes qui « caractérisent » ? Comment en faire la somme pour aboutir à la vérité d'un être ? Plus simplement, il se fait qu'au milieu du désordre général, ces figures reflètent des âmes qui vivent à feu et à sang.¹⁶⁰ »

Vivre à feu et à sang pour vivre sa vie. Voilà une définition existentialiste négative, qui prend effectivement à rebours Sartre et la visée totalisante de sa philosophie. Godard observe des faits et gestes, mais refuse d'en faire une somme¹⁶¹, et ce refus atteint son amplitude maximum à la fin des films, puisque l'horizon de la fin est, inconsciemment, la finalité. L'absence de finalité de la fin,

158 *Ibid.* Pierre Billard, critique et historien du cinéma, a décrit la structure récurrente présumée par une telle remise en cause : « *Au départ, un événement susceptible de développements dramatiques divers ; à la fin, un événement tragique (mort) amené brutalement, sans préparation, ni conclusion. Entre ces deux secousses, rien ne bouge ni n'évolue : une certaine donnée psychologique est sans cesse présentée et représentée sous des éclairages divers, sans aucune progression* » (Guy Braucourt, « Pierrot le fou ou les héros de Jean-Luc Godard », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.105). Malgré l'usage douteux du terme « donnée psychologique » vis-à-vis du cinéma de Godard, il apparaît que la régression du tissu conjonctif du récit mène inévitablement à un sentiment de rudesse et d'impolitesse, voire de brutalité, souvent appréhendé négativement comme une provocation ou une facilité : « *La conclusion de plusieurs films de Godard paraît certes se rallier à une solution de facilité : on y meurt à l'épilogue, bêtement, stupidement et sans grandeur. Et les détracteurs pressés de souligner... la nécessité pour Godard de terminer son film ! A notre avis, cette manière d'interpréter Godard témoigne d'une réelle paresse intellectuelle...* » (Jacques Belmans, « L'éthique et l'esthétique du chaos », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.84). La progression imposée par le régime du régressif n'est pas inexistante, elle est simplement d'un ordre plus subtile, au cœur de l'image et reste à être décrite à partir de la notion de négativité.

159 « *Les cinéastes de la Nouvelle Vague ont fondé leur arrivée dans le cinéma sur une amnésie nécessaire. Il leur a fallu tourner résolument le dos au passé, c'est-à-dire à la guerre, pour pouvoir être les représentants de la première génération de l'« après-après guerre », synchrone avec une jeunesse qui regardait vers les sixties pour se démarquer de leurs parents. Ce que l'on éprouve immédiatement, à voir À bout de souffle pour la première ou la trentième fois, c'est à quel point Michel Poiccard-Belmondo tourne le dos, à chaque seconde, à son passé le plus immédiat, et traverse le film à la pointe d'un présent qui le porte comme une vague, leurre de sa liberté. Le film brûle un présent sans romanque sur lequel ni le scénario, ni le personnage, ni le cinéaste, ne semblent avoir la moindre avance ni le moindre retard* » (Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, op.cit., p.224-225).

160 *Ibid.*

l'absence de définition, en somme, nous ramène inexorablement à la découverte de *La Chinoise*. Les idées vagues, confrontées aux images claires, ne restent vagues que dans la mesure où les images claires ne trouvent pas d'aboutissement exclusivement logique dans la dernière image. D'une certaine manière, la mort, qui est un refuge nihiliste, un confort pour les personnages, est rédimée, c'est-à-dire considérée comme non vaine, au contact de l'image. Godard rend au sujet de la fiction une dignité en faisant de l'image le lieu de la négativité qui rédime la régressivité destructive et la transforme en régressivité constructive. Seulement, la négativité godardienne, qui s'exalte toujours dans l'invention de l'image, n'est pleinement critique que dans la mesure où elle se confronte réellement avec le caractère destructif de la régression : pour que le négatif devienne ferment de quelque chose, il faut que le positif soit oublié, au moins un temps, que l'image devienne véritable chambre d'écho du désespoir de ses personnages et de la catastrophe telle que nous l'avons décrite, que le désir de mort, désir régressif par excellence (d'abord au sens d'une corruption, du passage de l'Être au Non-Être selon la conception aristotélicienne classique), devienne émanation de l'image, destruction du film. Le cinéma est un « *oubli du réel* » d'abord en ce sens d'un oubli du positif, fondé sur ses bases techniques : le film, en tant qu'objet physique, est d'abord conservé comme négatif avant d'être projeté avec le positif. Godard voit l'histoire car il habite la puissance métaphorique du négatif du cinéma, envers de son pouvoir de projection qui est toujours supposé, et ce depuis la chambre noire de la caméra¹⁶². Voir l'histoire suppose de faire l'épreuve réelle d'une indéfinition fondamentale de l'image, en deçà de la modalité du « raconter », et il nous semble que les fins de Godard sont les lieux privilégiés de cette épreuve étant donné qu'elles ne répondent pas obséquieusement au finalisme du récit : l'édifice refuse de se résorber, l'architecture godardienne demeure éternellement ouverte et la fin du film apparaît comme la clé de voûte négative de l'indéfinition de l'œuvre, à la hauteur d'une vie à

161 « *Le propos de Godard est précisément de regarder vivre ses personnages, non de les expliquer ou de les justifier, encore moins de tirer de leurs actes et de leurs réactions des lois psychologiques ou sociales* » (Guy Braucourt, « Pierrot le fou ou les héros de Jean-Luc Godard », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.104-105).

162 « *Les jeunes ne se rendent plus compte qu'une caméra a un objectif, que cet objectif est fait pour recevoir quelque chose, que derrière, c'est déjà l'amorce du projecteur. Il me semble que les trois quarts des films que je vois, que je n'aime pas beaucoup, j'ai l'impression que le réalisateur n'est que derrière, il ne reçoit pas, il prend tout de suite (...) il prend avant de recevoir, c'est peut-être le monde dans lequel on arrive qui est le monde de la télévision, effectivement, où il n'y a plus ça puisque les caméras de télévision ne font que transmettre* » (propos prononcés en juin 2001 par Godard sur le plateau de Fauxculture, émission de la RTS, à l'occasion de la sortie d'*Eloge de l'amour* – le cinéaste était interrogé par des étudiants du département audiovisuel de l'école d'art de Lausanne : <https://www.rts.ch/archives/tv/divers/3447827-eloge-de-l-amour.html>).

feu et à sang. Modernité extrême de Godard pour qui l'indéfinition de l'image rejoint la captation de l'histoire de sa formation dans toute son inchoativité inaliénable¹⁶³.

Étudions alors une de ces fins non finalistes dans l'œuvre de Godard, suspendue à la naissance de la contingence de l'image. Nous choisissons d'analyser la fin du *Mépris* car il nous semble y voir la tentative la plus évidente à ce jour d'un basculement dans l'esthétique godardienne, basculement radical dans la modernité qui nous permettra de passer un cap dans le cours de notre réflexion sur le régressif en lien avec la modernité.

Les derniers instants du *Mépris* ont acquis une valeur monumentale, c'est-à-dire, au premier degré, celle de pierre de touche de la mémoire cinéphilique. Tout concourt, en son sein, à créer un *monumentum* puisqu'apparemment, Godard échappe pour la première fois au pouvoir « discrétant » de la modernité et arrive enfin à concilier scénario et montage par des moyens parfaitement harmonieux et ce en plusieurs temps : la mort accidentelle de Camille, filmée avec un ample travelling, est redoublée explicitement grâce à la figure du montage parallèle qui instaure le sens de lecture, de gauche à droite, de la lettre d'adieu écrite par la défunte ; au contraire, le retour de Paul Javal, mari et scénariste méprisé par Camille, en haut du monument de Capri, est capté une ultime fois de droite à gauche ; enfin, Javal assiste au tournage de la scène de l'*Odyssée* correspondant au premier regard d'Ulysse vers sa patrie d'Ithaque, le travelling continue vers la gauche jusqu'à une parfaite adéquation entre le film dans le film en train de se faire et *Le Mépris* (au travelling latéral de la machine de Fritz Lang répond le travelling avant de la caméra du *Mépris*, œil mystérieux, vers la mer [Fig.9]) ; « *Silence, Silenzio* », tout a été consommé. Une puissance classique semble atteinte ici¹⁶⁴, faisant du long-métrage un cas à

163 Godard rejoint ici, de nouveau, la pensée de Paul Klee pour qui la formation de l'œuvre, dans toute modernité, prime sur l'aboutissement de la forme : « *Tout d'abord le phénomène de la formation, de la formation dans sa double relation au déclenchement initial et aux conditions de vie, de la formation comme déploiement de l'impulsion mystérieuse à l'adéquation au but visé. Le phénomène était déjà perceptible dans l'activité opérante à son début le plus rudimentaire, lorsque la forme commençait à se constituer en tout petit (structure). Ce rapport fondamental de la formation à la forme, une fois observé à l'échelon structural (« cellulaire », « tissulaire »), garde toute sa signification aux stades ultérieurs, précisément parce qu'on y a reconnu un principe. Cette signification peut s'énoncer ainsi : la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme. Bonne donc la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action. Mauvaise la forme comme inertie close comme arrêt terminal. Mauvaise la forme dont on s'acquitte comme d'un devoir accompli. La forme est fin, mort. La formation est Vie. Ceci se révéla à l'occasion de la croissance d'une œuvre encore très primitive... » (Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio Essais, p.60). D'où la formule paradigmatique pour toute modernité, au premier chef pour celle de Godard : « *l'œuvre est son histoire* » (*Ibid.*, p.61).*

164« *Par la beauté de ses formes (rythme lent d'une musique profonde, chromatisme recherché et travail sculptural sur les corps noyés de lumière de Méditerranée), par l'intelligence de son dispositif énonciatif et la richesse de ses problématiques, Le Mépris fait date dans la carrière de Jean-Luc Godard et apparaît à bien des égards comme un chef-d'œuvre dans la maîtrise déviante de son film le plus classique qui n'est pas, tant s'en faut, un film classique* » (Sylvie

part, un *hapax*. Pourtant, un certain nombre de signes, résidant au cœur du tissu narratif et formel que nous venons de décrire, indiquent que le récit classique qui émerge alors singulièrement dans l'œuvre godardienne, sa fermeture, sa perfection, est déjà habitée par une négativité oblitérante, une part d'oubli en creux du souvenir allant jusqu'à fragiliser la majesté ostentatoire de l'édifice ou, du moins, permettre la critique de la mémoire du *monumentum* de l'intérieur. Le virus régressif attaque le tissu conjonctif de l'intérieur, il ne le laisse jamais en paix, il ne peut se résoudre au positif sans quoi la mémoire serait un oubli plus profond que l'oubli. Dans *Le dinosaure et le bébé*, documentaire d'André S. Labarthe présentant une rencontre entre Godard et Fritz Lang, figure de l'immuabilité classique dans *Le Mépris*¹⁶⁵, Lang déclare, tout à fait à propos, qu'il n'aurait pas tourné les séquences finales du film comme Godard :

« La conformité de la mimesis constitue pour Lang le point différentiel, voire d'achoppement avec Jean-Luc Godard. Dans le dinosaure et le bébé, malgré l'immense admiration qu'il avoue pour son cadet, il ne peut s'empêcher de revenir sur la scène de l'accident que décidément il n'aurait pas représenté de cette façon ; il aurait montré la progression dramatique, l'arrivée du camion, le choc, bref très classiquement les causes auraient été aussi importantes que les effets. Le privilège accordé à la fiction (par rapport au documentaire) peut aisément entrer dans cet ordre de conformité mimétique.¹⁶⁶ »



Fig.9 : Fritz Lang tourne *l'Odyssée* (*Le Mépris*, 1963).

Ayme, « Répète un peu pour voir. Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1993, p.77).

165 « En fait, Lang ne représente pas le classicisme tout simplement parce qu'il faut un cinéaste allemand pour « adapter » Homère, mais bien plutôt parce que, selon des critères du goût-Cahiers du cinéma, il accumule les traits distinctifs du classique » (Marc Cerisuelo, « L'instauration du cinéma », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1993, p.57-58).

166 *Ibid.*, p.58.

Les mots de Marc Cerisuelo nous apparaissent éminemment paradoxaux puisque l'ordre de conformité mimétique appelé par la fiction va plutôt à l'économie propre du récit, et la *mimèsis* peut tout à fait, dans ce cas, s'abroger d'une description égalitaire des causes et des effets pour constituer des effets dramatiques adéquats à une recherche particulière. La question qui s'ouvre ici nous semble appartenir à un domaine en deçà de celui de la *mimèsis* puisqu'elle ouvre directement sur la question du régressif, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, de la possibilité de l'apparition l'image elle-même. Lang n'aurait pas tourné la scène de l'accident ainsi car, précisément, le souci classique du récit aurait été mis à égalité avec le souci de l'apparition et de la disparition de l'image, tandis que Godard se situe déjà du côté de la dissymétrie, de la menace mutuelle qu'incarnent le texte et l'image de sorte que la lettre d'adieu de Camille apparaît comme la première étape non pas d'une affirmation de la co-présence et d'une collaboration victorieuse du texte et de l'image, mais plutôt, dans la mort, de leur responsabilité commune face à la catastrophe : l'événement de la mort, c'est-à-dire son instantanéité, n'est pas vu car il a déjà régressé dans l'image, de sorte que le déroulement temporel de l'événement, concrètement, régresse par rapport à ce qu'un Lang aurait pu penser par exemple ; il n'y a plus prééminence de l'illusion de continuité au sens deleuzien¹⁶⁷, celle-ci est comprise mais n'apparaît pas. Le facteur commun (le sens du mouvement du travelling et de la lecture de la lettre) n'est que la communication tragique des contraires face au néant de l'image : la mort de Camille n'est plus ressentie, le travelling qui s'approche d'elle la réifie, elle n'est déjà plus représentée, tandis que la lettre, écrite pendant l'assoupissement de Paul et la fuite de Camille avec le producteur américain Prokosch, rattrape le temps perdu sans rapport avec l'accident. *Le Mépris*, film de l'interprétation impossible, c'est-à-dire de la répétition impossible¹⁶⁸, s'achève donc en une coordination des temps qui s'excluent mutuellement : Paul croit rejoindre Camille à Rome pour finir son scénario alors que celle-ci est déjà morte, le passé et le futur sont déjà des images inaccessibles, sans aucun sens, sans contenu¹⁶⁹.

167 Voir note 117.

168 « *Au niveau éthique du mariage donc, comme au niveau esthétique de l'œuvre d'art, la répétition extérieure du sens échoue : impossible et incapable, elle est une répétition de mort. Ce double conflit des interprétations est le ressort tragique du film. « Voilà pourquoi Le Mépris est une tragédie » : la répétition est la condition négative de la tragédie : et la tragédie, c'est que la tragédie n'est plus possible.* » (Sylvie Ayme, « Répète un peu pour voir. Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1993, p.88).

169 Cette exclusion mutuelle de l'accident et de la lecture de la lettre, de la mort et de la naissance d'une première image sur le tournage de *l'Odyssée* n'est qu'une manifestation ultime de toute la structure du film constituée de regards impossibles, d'anomalies de montage, de télescopages proleptiques et analeptiques insolites. Un certain nombre de plans semble « *trouer le tissu narratif* » comme, par exemple, les plans de « *Camille nue à l'époque de l'insouciance, Camille courant dans la forêt ainsi que des scènes du film, antérieures (et notamment le plan 40 de la voiture de Prokosch) ou postérieures (Camille et Paul sur la terrasse de la villa de Capri)*. Certes, le film nous fait voir ces regards intérieurs, ces images « *privées* » que sont les souvenirs et montre que revoir, c'est voir encore, mais la prolepse qui nous mène à Capri est plus troublante. Se constitue une mémoire inverse du film faite d'images insolites. (...) En mêlant des plans qui

Ne demeure, *in fine*, que la ruine du temps, la simplicité de l'instant présent qui aura échappé à Paul pendant tout le film (*Le Mépris* est l'histoire d'une méprise, c'est-à-dire d'une mésentente entre Camille, qui ne peut-être que dans l'instant, et de Paul, qui tourne autour de l'instant présent tout en étant expulsé par son désir incessant de savoir¹⁷⁰) fait lieu de la régression, de la vision impossible, de la contingence. « *Le Mépris se prolongera de ce conflit entre l'interprétation et celle qui, non seulement, donne à interpréter, mais encore donne seulement cela, la vacance du sens*¹⁷¹ ». De fait, le présent de l'image n'est pas un refuge où les personnages périssent et perdent leur idéal, il est au contraire le lieu du lâcher prise, de la négativité, de l'arrêt de mort de l'intelligence qui n'est plus tourné vers la fabrication d'une image juste (et, en cela, totale, circonscrivant le monde à un sens donné), mais, déjà, bien avant *Vent d'Est*, vers la possibilité d'une première image, de « juste une image ». De la figure de Lang dans *Le Mépris*, Godard dira qu'elle est la « conscience morale du film » car il délivre « juste des images¹⁷² » : conscience classique comme nous l'avons vu, mais d'abord conscience de l'originalité de l'image. « *Classique = moderne*¹⁷³ », précisément car l'image s'aperçoit uniquement lorsqu'elle se départ du récit tout en le comprenant :

« *Si le cinéma est moderne, c'est moins parce qu'il réutilise des contenus que parce que sa répétition les fait voir, par-delà les noms, les mots et les explications. Ce qui vaut pour L'Odyssée de Fritz Lang vaut pour Le Mépris de Jean-Luc Godard : « Ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original ». C'est cet écart entre l'image et le nom qui ouvre l'espace exégétique : « L'image, elle, ne nomme pas ».*¹⁷⁴ »

En quelque sorte, le dernier plan du film, découverte totale sur la mer, décrit l'ouverture de cet espace exégétique original, sans nom [Fig.10]. Une certaine congruence entre l'innocence immaculée et originelle de l'image et la mort finale (de Camille, crépuscule du film) se met à exister au dernier instant. L'illustre citation de Michel Mourlet ouvrant le film, attribuée à André Bazin, « *Le cinéma*

sont des souvenirs et des plans qui ne peuvent pas en être, Jean-Luc Godard confère une certaine autonomie au jeu des regards « hallucinés » qui double le récit » (Sylvie Ayme, *op. cit.*, p.89-90). La régression en jeu (faire « retour sur » via une pure image) se double donc d'une régression du récit, minée de l'intérieur par une concentration toute particulière sur la notion de visibilité elle-même, préparant en cela le dernier regard, d'une suprême ambivalence, du travelling final : le film ouvre son propre espace figural autonome en affaiblissant la définition et la linéarité de son récit, en comprenant l'histoire comme matière à voir.

170 « *Paul et Camille s'opposent comme la réflexion et l'instinct, comme l'intellectuel et la créature naturelle, comme la répétition de l'interprétation impossible et « la simplicité de l'instant présent ».* » (Sylvie Ayme, *op. cit.*, p.85).

171 *Ibid.*

172 *Ibid.*, p.86.

173 Note de cours d'un professeur de français dans *Bande à Part*. Anna Karina, pour justifier une telle hypothèse, cite l'écrivain T.S. Eliot dans la même scène : « *Tout ce qui est nouveau est de ce fait automatiquement traditionnel* ».

174 Sylvie Ayme, *op. cit.*, p.87-88.

substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs », est complètement retournée par cette vision car « *ce que Fritz Lang symbolise, c'est moins un autre monde qu'un autre regard sur le monde, un regard délibérément innocent, de cette innocence qui est perdue*¹⁷⁵ » dans le monde de l'interprétation permanente. Fritz Lang est l'élément classique immuable, le bloc de bonté et de générosité simple qui exsude du présent de l'image pour indiquer sa profonde modernité, c'est-à-dire, en fin de compte, l'évidence de son indéfinition. La mer bleue est « juste une image », un contenu vide, un lieu néantisé, où tout peut apparaître et disparaître indifféremment, où l'on peut mettre Ithaque ou tout à fait autre chose, l'histoire ou la négation de l'histoire. Le travelling de Godard fait disparaître l'appareil de la caméra mis en abîme pour concentrer le regard non pas sur ce qui est vu, mais sur la vision elle-même, sur le rapprochement du regard et de l'objet de la vision en une correspondance méontologique de l'ordre de celle que développe Blanchot à propos du néant de l'image¹⁷⁶ : l'origine du regard n'est pas définie car la vision se mire elle-même en recherche d'origine ; y voir quelque chose, c'est détruire cette vision dont les caractères d'immanence ou de transcendance apparaissent indécidables¹⁷⁷. Certes, le ciel de la Méditerranée, dans la révélation de sa plénitude par la caméra, se présente en soi comme manifestation des dieux, mais, selon les fameux mots de Heidegger à son sujet,

175 *Ibid.*, p.87.

176 L'espace abstrait de la mer qui s'ouvre – ce commentaire vaut également (peut-être encore plus directement) pour la fin nocturne de *Hélas pour Moi* - rappelle très exactement la nuit noire que Blanchot décrit dans *Thomas l'Obscur* où le caractère amorphe et indéfini des ténèbres se mue en la possibilité de l'aperception d'un œil : « *Il ne voyait rien, et loin d'être accablé, il faisait de son absence de vision le point culminant de son regard. Son œil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour se créer un iris. Par ce vide c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme un objet, ce qui faisait qu'il ne voyait pas. En lui son propre regard entrait sous la forme d'une image au moment tragique où ce regard était considéré comme la mort de toute image* ». Même horizon, même régression de l'œil en lui-même, vers lui-même. « *L'image se donne à voir en ressemblant à un voir, le visible se présente en voyant (...) Rien n'empêche de dire désormais que j'ai vu la vue elle-même, qu'en me glissant jusqu'à l'arrière du voir j'ai gagné un aspect du dedans de l'œil, autrement dit que j'ai fait venir l'invisible à la surface, vu ce que c'était que voir ; ce qu'est proprement la nuit (...) Pour Blanchot, la vue du voir est l'expérience du néant, qui est un point d'arrêt, une neutralisation de toute détermination.* » (Vincent Berne, *op. cit.*, p.76-77).

177 Une part des études critiques sur *Le Mépris* n'a vu dans cette reprise finale du regard qu'une identification avec le regard des dieux grecs qui se déclareraient soudainement par-delà la fiction. Pourtant, identifier le mobile à l'origine du regard reviendrait à annihiler le rapport nouveau que cette fin institue avec l'invisible en relation même avec la divinité : « *Rendre la visibilité visible, telle serait la beauté cinématographique, mais cette exhibition du visible n'est possible qu'en tant que cette apparition est aussi celle de l'invisible. C'est en partant des regards et de leur répétition sous le regard des dieux que nous accéderons à cet invisible (...) Ce que Fritz Lang commente ainsi (selon le poème d'Hölderlin interprété dans le film) : « Ce n'est plus la présence mais l'absence de dieux qui rassure l'homme. » Ce que nous comprenons ainsi : c'est l'invisibilité des dieux qui garantit la visibilité du monde. Cette invisibilité est la texture même du visible, comme le montre, non sans poésie, ce plan où les dieux peuplent les bosquets. La visibilité doit être fondée sur l'invisible qui, afin de porter le visible à la présence, doit être du côté de ce qu'il nie pourtant. C'est le retrait des dieux qui donne à voir* » (Sylvie Ayme, *op. cit.*, p.89-91). La régression, pour Godard, est donc une chance de prendre à bras le corps la possibilité d'une visibilité du monde puisque ce qui a régressé hors de ce monde fonde négativement le visible et sa conscience.

une manifestation « *qui ne tente pas d'arracher à son occultation ce qui est caché, mais seulement, en veillant sur lui dans cette occultation même*¹⁷⁸ ». La mort touche du doigt l'innocence, le caractère vierge de la vision, d'abord car la régression de ce qui se voit répond à la régression des personnages, dans leur rêve :

« Nous voyons des personnages qui traversent l'écran au hasard, enfants perdus trop faibles ou trop lâches et qui rêvent comme Rimbaud :

*« Elle est retrouvée.
Quoi ? - L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil. »*

*C'est sur le spectacle de la mer étale et éternelle (et indifférente, ô combien !) que se terminent, en effet, Le Mépris et Pierrot le fou quand les misérables passions humaines s'enfoncent dans un silence définitif.*¹⁷⁹ »



Fig.10 : La Méditerranée, espace figural abstrait (Le Mépris, 1963).

La mer allée avec le soleil, prototype et cliché de l'éternité (double horizon d'un paysage aux contours apparemment infinis), donne paradoxalement une apparence terrestre et humble au rêve. La mer, ce lieu vide, demeure pourtant le réflecteur absolu de la lumière solaire dans toute son étendue : les éléments se donnent à voir et se reflètent infiniment, parfaitement incarnés. L'éternité retrouvée

178 Martin Heidegger, *Essais et conférences* (« L'homme habite en poète »), Gallimard, Tel, 1989, p.237.
« *C'est parce que la caméra de Jean-Luc Godard sait rendre visible cette manifestation de l'invisible en tant que retrait, que son film donne à voir l'inconnu. La répétition du regard des dieux est la mesure de cet inconnu. Elle définit l'espace du visible.* » (Sylvie Ayme, *op. cit.*, p.92).

179 Jacques Belmans, « L'éthique et l'esthétique du chaos », dans Michel Estève (dir.), *Godard au-delà du récit*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1983, p.93-94.

s'illustre à travers la régression du paysage qui s'offre, l'expression minimaliste des éléments qui commencent à peine à se refléter sous la lumière douteuse de leur naissance. La mer, motif godardien par excellence, s'apparente alors à une soupe primordiale, un bain de jouvence pour l'image qui rejoint les éléments terrestres, car, dans la négation de tout sens, en ce plan déhiscent, détaché de toute figure achevée, porté vers l'horizon infini car invisible, l'image, suprêmement, rejoint la vie. L'épure de la mer, l'absence de limites du cadre, le silence des hommes, la mort de l'interprétation : autant de prérequis à un retour à une terre qui ne se montrera pas, à une patrie de cinéma chérie qui ne peut s'offrir. Sacrifice ultime de l'image. Si Godard nous porte naturellement au-delà du récit, il est bien évident que nous porter au-delà ou en deçà de l'image revient à la plus grande régression possible. Marc Cerisuelo, introduisant l'ouvrage collectif *Au-delà de l'image* dédié à Godard, l'a parfaitement indiqué :

« Au-delà de l'image, il n'y a rien, aucune représentation n'est possible et Jean-Luc Godard en est bien persuadé : au cinéma tout doit entrer dans un cadre, une découpe. Si le sous-titre de cette livraison - « Au-delà de l'image » - est revendiqué aujourd'hui, ce n'est pas pour renouer avec une théorie idéaliste ou pour situer, pieusement, Jean-Luc Godard hors concours, mais bien pour démontrer qu'à l'âge du « Tout Image » la résistance d'un grand artiste indubitablement ancré dans le monde des images peut et doit nous transporter ailleurs : dans le réel.¹⁸⁰ »

En vérité, Godard, en construisant un espace figural totalement négatif à la dernière extrémité du mythe (l'*Odyssée* primordiale), d'où aucune figure ne sort et dont aucune prophétie ne semble pouvoir décider ou mettre en branle la puissance d'apparition (« *Silence !* »), pointe, littéralement « par la négative », son autre. La fin du *Mépris* n'est que l'effacement de l'espace négatif de la contingence de toute image : la contingence absolue est celle qui, en tuant le sens, ouvre à l'existence elle-même, cette non-donnée suprême, l'être-au-monde que la pure vision réfléchit avec les éléments d'un monde au bord de la disparition. *In fine*, *Le Mépris*, au cœur de l'histoire du cinéma et avec beaucoup d'avance sur son temps, dit bien qu'à l'origine « *le cinéma projetait, et les hommes ont vu que le monde était là, un monde encore presque sans histoire, mais un monde qui raconte¹⁸¹* ». En une vision, la distance entre *Le Mépris* et l'*Odyssée* régresse : Godard invente une *odyssée, hic et nunc*, à la hauteur des enjeux de son ère, c'est-à-dire conscience de l'empêchement de sa propre histoire. *Odyssée*, histoire anachronique, comme a pu la décrire Marie-José Mondzain à propos des *Histoire(s) du cinéma* lors d'une intervention

180 Marc Cerisuelo, « avant-propos », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1993, p.4-5.

181 Voir note 75.

au festival de Locarno en 1995 en présence de Godard, une histoire en amont du visible : « *Je suis devant l'odyssée de l'image, cinéma qui n'est ni logos, ni muthos, mais epos, un poème épique, poème épique du retour (...) et vous plaidez votre innocence. Cette innocence c'est celle aussi du retour non pas seulement à l'origine, c'est celle du retour au berceau, à la nourrice, à la mère [mer ?], avant la parole, celle qui est restée dans la gorge* ».

Rien de conquérant dans l'accès à la visibilité. Godard ne refonde rien sous le sceau de la modernité. Au contraire, il s'agit plutôt pour lui, comme l'indique Marc Cerisuelo, de critiquer l'absence profonde de fondement de la modernité :

« Cependant, si Le Mépris peut apparaître comme un chant du cygne du cinéma classique, il est rien moins qu'un chœur victorieux entonné par le prince des modernes. Tout au contraire, il fait figure du constat le plus lucide et de la plus rigoureuse prise de conscience de l'absence de fondement sur lequel repose désormais le cinéma.¹⁸² »

Pour Godard, le cinéma s'invente comme lieu d'une régression sans fond, à l'infini, chaque niveau cachant un autre puits d'indétermination, d'où l'impossibilité de toucher un terrain assez solide pour y poser quelques axiomes définitifs. Finalement, la seule chose que Godard actualise profondément, c'est le sentiment originel des frères Lumière au début du cinématographe tel que nous le décrivions en préambule. Dans *Les Histoire(s) du cinéma*, le cinéaste rappelle :

« Un art sans avenir, avaient tout de suite averti gentiment les deux frères. D'abord, à peu près cent ans après, on voit qu'ils ont eu raison. Et si la télévision a réalisé le rêve de Léon Gaumont, – apporter les spectacles du monde entier dans la plus misérable des chambres à coucher –, c'est en réduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet.¹⁸³ »

Le cinéma, « *pas une technique donc, ni même un art* », mais un art sans avenir, c'est-à-dire, un mystère. Mystère sans nom, nom d'un rien : « *Qu'est-ce que le cinéma ? Rien. Que veut-il ? Tout. Que*

182 Marc Cerisuelo, « L'instauration du cinéma », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Études cinématographiques, 1993, p.57.

183 *Histoire(s) du cinéma*, 1B, 30'02.

peut-il ? *Quelque chose*.¹⁸⁴ ». Le cinéma, au contact d'un monde qui abolit le mystère¹⁸⁵, ne trouve, ni ne reconnaît, son antonyme, mais plutôt son même : le monde moderne, en « *réduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet* », en nous agonisant d'informations, nous force à reposer la question du mystère du cinéma, nous remet jusqu'à un certain point dans la condition de doute originelle du cinéma, aux prises avec la peur de son absence de futur, c'est-à-dire, en rapport profond avec son présent émergent, pour toujours contingence inchoative. La régression godardienne ne consiste pas tant à mettre le spectateur face au renouvellement proprement moderne du cinéma qui viendrait détruire et refonder positivement un compendium abstrait composé, grossièrement, de l'impotence, académique et anachronique, du cinéma d'un côté et du marasme d'un monde des fausses images de l'autre, mais bien plutôt à donner le sentiment d'un danger égal à celui du cinéma à ses débuts. Le régressif n'est que la répétition translucide du même, le nom du fardeau nécessaire du cinéma qui menace sans cesse d'être englouti par le même de l'information. Godard joue de la mêmeté contre la mêmeté car il se sent aussi orphelin que le mystère abandonné par le mystère : la fin du *Mépris* figure ce mystère abandonné, une Ithaque transparente, patrie perdue dans la conscience de la perte. La seule chance du cinéma n'est donc plus de contrecarrer le « *mal sans le mal* » de la modernité, mais bien de l'habiter, de s'y abandonner totalement, follement, au fond, d'assumer son fardeau pour retrouver, intacte, la condition de doute profonde de son ère. En quelque sorte, Godard fait siennes les belles paroles d'Hannah Arendt décrivant précisément la condition de l'homme moderne : « *La misère est parvenue à une dilatation des limites qui est le reflet de la plus rayonnante liberté d'esprit (...) Le fait est que la vitalité et la vivacité ne peuvent se garder que dans la mesure où les hommes acceptent de se charger du fardeau, des labeurs et des peines de la vie*¹⁸⁶ ». Assumer la modernité revient à prendre à bras-le-corps le fardeau du cinéma, c'est-à-dire, comme le soulignait Marc Cerisuelo, aller au-delà de l'image et accéder à la vie : faire du cinéma à la hauteur de la vie, à feu et à sang. D'où le sentiment d'une responsabilité profonde face au présent, espace de l'image doublement régressif comme nous l'avons vu (intemporellement, d'une part, et parfaitement historiquement de l'autre) et un renversement du propos : arriver à la vie en assumant le monde moderne, c'est-à-dire le fardeau même du cinéma.

184 « *Le cinéma n'est pas un accident dans l'histoire, c'est un destin. Les histoire(s) du cinéma, La monnaie de l'absolu, chapitre 3a, l'ont rappelé à leur manière, retournant d'une manière apparemment si désinvolte les questions révolutionnaires du chanoine de Chartres, l'abbé Emmanuel Joseph Sieyès, l'un des plus lucides théoriciens de la Révolution française* » (Luc Vancheri, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », *CINERGON*, 2003, p.105-115). Godard détourne les propos suivants : « *Qu'est-ce que le tiers état ? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? Rien. Que demande-t-il ? A y devenir quelque chose ?* ». Luc Vancheri note un point rugueux dans le détournement que Godard fait de ces interrogations : « *Le cinéma comme le Tiers État ? Pas tout à fait. Le cinéma n'est rien là où le Tiers État est tout dans l'ordre politique, même s'il n'a été rien encore jusqu'à présent. Mais tous deux aspirent à y devenir quelque chose (...) Or, l'écriture d'une puissance indéterminée du cinéma est inséparable d'un réenchantement de la pensée* » (*Ibid.*).

185 Voir note 128.

186 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p.136.

D'où une proposition tout à fait majeure dans notre étude puisqu'elle ouvre un nouveau chapitre de notre réflexion à propos du régressif : le cinéma de Godard doit nous apparaître comme un cinéma de l'ultra-modernité car une responsabilité incommensurable lie le cinéaste à l'attention de ce qui peut encore apparaître du cinéma (entendre : de son fardeau, de son doute originel) et du monde, dans un même élan. L'ultra-modernité du cinéma de Godard, qu'appelle nécessairement le régressif, sonde autant le futur du cinéma, la possibilité de sa continuation, que son passé car son présent pose la question de ce qui a été vu et qui, peut-être, ne l'a pas été, de ce qui pourrait être rendu à la présence dans le retrait de l'histoire. Considérer le monde des images moderne oblige Godard à s'ouvrir à la complexité de la modernité qui, tout en rendant possible le doute, participe de son oblitération pure et simple. Ainsi, l'enjeu de l'ultra-modernité du cinéma de Godard n'est autre que celui de l'harmonisation d'une complexité propre à l'appareil analytico-communicationnel moderne et de la simplicité fondamentale des images. Godard est à la recherche d'une simplicité « non-mutilante » du cinéma qui l'engage personnellement et qui ne cesse, de fait, de poser la question de sa propre présence comme figure au centre du cinéma, matière autant esthétique que morale puisque l'urgence de savoir ce qui doit être fait au présent, en assumant la modernité *via* le cinéma, rejoint ultimement la question du devoir si chère à celui que l'on est encore en droit d'appeler auteur. Devoir inconditionnel envers le réel, au présent, puisque, comme le dit Godard, la présence de l'image au cinéma n'est autre que le corollaire de son absence d'avenir originaire prophétisé par les frères Lumière : «...et ensuite on les a mal compris. Ils disaient « sans avenir » c'est-à-dire un art au présent, un art qui donne, et qui reçoit avant de donner, disons l'enfance de l'art. Ensuite il suffira d'une ou deux guerres mondiales pour pervertir cet état d'enfance¹⁸⁷ ». L'attention à ce qui peut être reçu, suprême souci du cinéma qui ne cesse de douter de sa propre puissance d'écoute, qui retarde et considère comme louche la manipulation¹⁸⁸, qui fait régresser la fiction pour la mettre à égalité avec la part documentaire, deuxième face d'une même pièce, ouvre - supposément - l'ère de l'ultra modernité du cinéma de Godard dans l'ombre de son échec historique, c'est-à-dire, de son innocence - apparemment – révolue.

187 *Histoire(s) du cinéma*, 1B, 31'30.

188 Rappelons les mots à double tranchant de Rossellini, paradigmatiques pour les gens de la nouvelle vague : « *Les choses sont là, pourquoi les manipuler ?* ».

Chapitre 2. L'ouverture d'une modernité sans fondement.

« Semblable à Homère, la modernité. De nombreuses villes se disputent sa naissance.
Et ses naissances sont nombreuses, et ne sont pas finies. »

Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*.

« Dans l'âge de la nuit du monde, l'abîme du monde doit être éprouvé et enduré. Or,
pour cela, il faut qu'il y ait certains qui atteignent l'abîme. »

Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*¹⁸⁹.

« Dans l'abîme déchaîné
Celui qui marque tout. »

Friedrich Hölderlin¹⁹⁰.

A) « Que faire ? » au cœur de l'abîme.

Il est indubitable que Godard a toujours exploré en avant, cherché la forme nouvelle à l'avant-garde du cinéma, qu'il est un de ces sujets « inventeurs de formes » (voir la citation de Daney en préambule) que l'après Seconde Guerre mondiale a portés sous le signe de la décomposition, de la fragmentation ou encore, nous l'évoquions plus haut, de la méontologie (Cage, Pollock, Blanchot...), un explorateur de l'inconnu, résolument moderne, selon le sens général donné au mot « modernité » par Henri Meschonnic : « *si le moderne est une fonction du sujet, son sens, son activité n'est pas de faire du nouveau, mais de faire de l'inconnu : l'aventure historique du sujet*¹⁹¹ ». N'oublions pas pour autant la précision décisive apportée par Daney : Godard avance (entendre : défriche, découvre) à reculons. Le paradoxe de la *praxis* godardienne de l'image repose dans le fait que le cinéaste, pour ainsi dire, marche à grands pas, tourné vers ce dont il s'éloigne, il est tiraillé entre deux mouvements contradictoires qui semblent pourtant participer d'un même régime invisible à la cohérence insoupçonnée, le paradoxe

189 Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris, 1986, p.249.

190 Vers de Friedrich Hölderlin cités par Heidegger : « *Im ungebundenen Abgrund/ Im allesmerkenden auf* » - traduits ainsi par Wolfgang Bokmeier dans : Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *op. cit.*, p.250.

191 Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Folio Essais, 1994, p.35.

même de toute modernité. L'inconnu, comme dimension à venir, inexorable, celle de l'inouï et de l'insu, prend bien souvent les traits de l'inconnue revenante si chère à Godard, aussi bien ce qui n'est pas encore que ce qui n'est plus, la synthèse de ces deux états apparemment antagonistes : le « ce qui n'est pas encore » au sein même du « ce qui n'est plus ». Nous l'avons assez montré, cette synthèse nous le rappelle, le présent n'existe pas chez Godard comme donnée dimensionnelle fixe, et, il faut bien dire que le cinéaste ne sait pas où le trouver en tant que tel et se met en position de détruire la finalité qu'incarnerait cette découverte : toujours, empêcher la fixation de l'axiome, sur le modèle de cette image contingente que nous décrivions dans le premier chapitre de notre étude, infiniment naissante, finalement voisine, dans son principe profond, de cette modernité à envisager comme un combat perpétuel : « *sans cesse recommençant. Parce qu'elle [la modernité] est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens*¹⁹² ». C'est la forme même de l'inconnue qui se dérobe, doute fondamental, originel du cinéma maintenu dans toute sa vive noirceur, dans son abîme, c'est-à-dire son absence de fondement¹⁹³. D'où le sentiment, à regarder les films de Godard, d'une modernité comme véritable « *fonction du sujet* », explorant l'inconnu(e) dans toute son actualité, sans assise ni but clairement défini, se dérochant à la présence, suivant un mouvement de vacance inassignable, image de l'indéfinition du sujet à venir. Godard aurait pu reprendre ces mots à son compte : « *Mais le sujet, qu'entendez-vous par le sujet ? Je le cherche, en cherchant ce qu'est la modernité*¹⁹⁴ », le verbe « être » en moins, sans doute. Reste à déterminer les formes prises par le combat du sujet moderne.

Puisque, chez Godard, comme chez tout moderne, la question de la recherche du sujet apparaît infinie, en tant qu'utopie d'un présent inaccessible¹⁹⁵, et puisque le problème de l'édification fictionnelle

192 *Ibid.*

193 Le mot abîme provient du grec *ábussos*, signifiant « sans fond » ou « insondable » (préfixe privatif *a-*, suivi de *bussós*, littéralement, le « fond de la mer » ou plus généralement, « le fond »). L'abîme a, depuis au moins le Moyen Âge, constitué une métaphore philosophique pour décrire l'absence de fondement, le « sans fond » pour reprendre les termes du penseur mystique allemand Jacob Böhme, et pour penser une méontologie, à savoir ce qui se tient derrière l'être (ou Dieu), ce qui préside à l'apparition depuis un néant abyssal. L'*Abgrund* heideggérien, que nous rencontrerons plus loin, se fonde relativement sur cette pensée ancienne d'un *Ungrund*, d'une substance pure sans détermination, néant purement apophatique (précativement et ontologiquement).

194 *Ibid.*, p.12.

195 « *Le contemporain ne cesse de courir après la modernité. Il ne la rejoint pas toujours. Elle n'est pas le contemporain. Semble tantôt en deçà, puis au-delà. Irrattrapable. (...) La modernité est la prévision de ce que c'est qu'être au présent. Le présent, pour la plupart, est tenu par le réseau des intérêts et des pouvoirs, le réseau des maintiens du passé. La modernité en est l'utopie : ce pour quoi il n'y a pas de place (...) Le lien entre modernité et utopie fait, par exemple, une sorte d'absence active, comme celle du projet éducatif des Idéologues, centré sur les lettres et les sciences humaines, barré par le modèle techno-scientifique napoléonien jusqu'aujourd'hui. Une politique et une poétique du sujet. Contre la rhétorique du temps court, une poétique du temps long. La modernité, avenir du présent* » (*Ibid.*, p.13). La dialectique temps court/temps long évoquée par Meschonnic rappelle la théorie des deux histoires élaborée par l'historien Fernand Braudel que « *Godard a fait sienne (...) l'Histoire qui s'approche de nous à pas précipités, la proche, et celle qui nous accompagne à pas lents. « Les pas précipités, c'est terminé, dit aujourd'hui Godard [aujourd'hui étant, approximativement, la fin des années 1990], je suis entré dans l'Histoire à pas lents. » Dans les années soixante il a*

régresse à l'infini face à la question grandissante posée par cette recherche au fond morale comme le pressentait Jean-Pierre Oudart, comment agir ? Comment commencer à agir ? Comment penser le commencement ? Comment penser le penser comme un commencement agissant ? Comment ne pas se retrouver paralysé, éjecté inexorablement par l'inconnu(e) ? Que faire ? Godard est à la recherche de la question la plus infime, la plus précaire possible (la plus régressive - régression vers la plus petite unité morale, recherche d'un atome – ou d'un champ de forces, d'énergies plastiques/éthiques - primordial) à se poser et à poser au monde, ainsi qu'au cinéma pour répondre à leur régression respective, c'est-à-dire commune, sans fixer le questionnement en une problématique fondamentale sous laquelle la forme des films, la formation présente de tous les problèmes futurs, se retrouverait soudain subsumée. Contre la loi du texte totalitaire moderne, Godard ne cesse d'exprimer la question sans imprimer la réponse, il « *essaie de dire quoi, de dire comment. Poser et même bafouiller les questions : ex-torquer, ex-pectorer, quand ils préfèrent re-torquer, re-pectorer, toujours re, et encore, du même, du même convulsivement (...)* Nous commençons à savoir que notre tâche est (dans) le déplacement, la motilité, le questionnement. Eux, ils tricotent le dogme en caressant l'agneau. Et nous, on tente de déplacer la réponse en question¹⁹⁶ ». Déplacer la réponse en question, cela revient à annihiler tout fondement, à devoir exercer du fond sans fond de cet abîme institué poétiquement, en temps de détresse (selon la lettre heidegérienne), et donc à déhiérarchiser les savoirs (régression de l'ordre établi du savoir, destruction active – la régression a toujours un objet, on régresse toujours par rapport à quelque chose, et l'on fait régresser activement la chose : devenir-sujet proprement moderne du régressif, contre l'objectivation du savoir), d'une manière proche du modèle du rhizome développé par Deleuze et Guattari (voir *Mille plateaux*) comme le soulignent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues :

« *Qu'est-ce qui distingue les films des années 1980 de ceux des années 1960, par exemple ? Développement aléatoire et rhizomatique, mise en résonance de séries,*

pourtant été par excellence celui qui a marché du même pas précipité que son époque » (Bergala, *op.cit.*, p.218). Nous reviendrons plus tard (chapitre 3) sur cette dichotomie temps court/temps long fondée sur le modèle braudélien pour montrer que la césure opérée par Bergala au cœur de l'œuvre godardienne ne tient pas parfaitement puisque la « *tyrannie du présent, de ce présent qui avance en effaçant le passé* » (*Ibid.*) (présent d'ailleurs comparé à un ogre par Godard : « *Il n'y a que les ogres qui vont en avant, et les tanks* » - voir scénario de *For Ever Mozart*), nous l'avons vu dans le chapitre 1, est déjà considérée par Godard dans ses expressions les plus infimes dès les années 1960.

196 Jean-Marie Touratier, Daniel Busto, *Jean-Luc Godard. Télévision/Ecritures*, *op.cit.*, p.15. Le « ils » désignant les intellectuels, « *éternels gloseurs* » (*Ibid.*, p.14), ceux qui « *essaient de larguer là où ça s'inscrit, là où ça travaille, là où ça s'inscrit que ça travaille. Ils se narcissient, heureux, dans la glose. Et surtout fermer, boucher et bien bloquer dans l'impensé. Ne pas penser, ne pas penser son temps, ne pas interroger ici et maintenant ce qui travaille et nous travaille. Ils roupillent repus. Au pire, quand ils parlent, c'est assurant la religieuse liste : le Père a dit ; donc ils disent vrai (...)* Oh ! bien sûr ils disent que « *ce siècle est le siècle de l'image* », et comme ils l'ont lu, ils répètent que « *mieux, c'est celui de l'écriture qui ancre l'image* ». Belle jambe ! Mais qui va y voir du côté de l'image ? Et du côté du texte ? Et du côté du texte ET de l'image ? (...) Tiens, voici que Godard y pointe l'oreille... » (*Ibid.*, p.14-15).

*telles paraissent être les caractéristiques des œuvres de la première période (chronologique) (...) Pendant un certain temps, l'incrustation, le renversement, la discontinuité semblent être affichés pour eux-mêmes comme l'étendard d'un cinéma de la modernité soucieux de se démarquer de l'idée de totalité (le mot « total » revient souvent, soit à travers la marque d'essence bien connue, qui arbore les trois couleurs, bleu, blanc et rouge, soit adverbialement, comme dans la formule : « Je t'aime totalement... »). De là, par exemple, la division de *Vivre sa vie en tableaux*, celle d'*Une Femme mariée en monologues* (...) et le sous-titre « *Fragments d'un film tourné en 1964* », ou encore la division de *Masculin-Féminin* en « quinze faits précis¹⁹⁷ ». »*

Modernité questionnante donc, comme modèle structurel d'organisation générale des films et d'un « entre les films ». Plus loin, Leutrat et Liandrat-Guigues, en partant d'une comparaison des poétiques de Victor Hugo et de Godard, précisent ce modèle :

*« Chez Godard, à la différence de Hugo, l'écart que crée la confrontation des contraires ou des antagonismes est toujours le plus ouvert, le plus discordant et le plus éclaté. La prolifération est sans doute l'ennemi de tout optimisme social. (...) L'éclatement et la dissémination triomphent de la prétention à l'univocité de l'action et du sens (...) comme à la fin de *Passion* où tous les personnages, toutes les questions se dispersent et se fondent dans un paysage blanc de neige. C'est l'aveu non pas d'une impuissance de l'action concertée (l'horizon révolutionnaire demeure toujours présent quoique inassignable) mais de la nécessité de penser la violence matérielle et conceptuelle propres à toute problématique révolutionnaire qu'une mise en perspective sous forme de flux multiples permet d'envisager pour le temps présent. Le chiasme comme levier mécanique d'une pensée politique hugolienne se transmue (sur le modèle de la scission de l'atome ? Sur le modèle rhizomatique cher à Deleuze et Guattari?) en puissance de désordre, de dispersion, de heurts et de projections. Pour Godard, comme il s'entête à le répéter, seul le cinéma peut réaliser cette capacité particulière à projeter en tout sens¹⁹⁸ »*

La dispersion des questions, et des formes problématiques, constituerait donc l'horizon de la recherche godardienne d'une modernité sans fondement. Alain Bergala note à propos de cette organisation particulière, en évoquant la genèse de *Vivre sa vie* :

« Pavese note dans son journal le 2 octobre 1943 – Godard a alors 13 ans – deux phrases que le futur cinéaste pourrait mettre en exergue dans la plupart de ses films : « Le récit ne doit pas procéder par développement naturaliste d'événements mais par brusques mutations, de construction platonicienne. Il faudrait avoir tout déjà prêt comme des blocs de granit taillés, à disposer à volonté, non comme une hauteur à gravir et à décrire à la façon d'un fait divers ». Godard emploiera lui aussi une

197 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.37.

198 *Ibid.*, p.120.

métaphore minérale pour parler de Vivre sa vie : « Ce qui m'étonne, en revoyant le film, c'est qu'il semble le plus composé de ceux que j'ai faits, alors qu'il ne l'était pas vraiment. J'ai pris un matériel brut, des galets parfaitement ronds que j'ai mis les uns à côté des autres, et ce matériel s'est organisé »¹⁹⁹ »

Bergala n'hésite pas, de même, à évoquer la valeur « parataxique » du cinéma de Godard à partir de l'exemple de *Vivre sa vie*, redoublant l'absence de subordination propre au rhizome, même s'il n'emploie pas lui-même ce mot : pratique paradoxale de l'asyndète. Régression de l'action orientée, conjonction des éléments qui se fait par ajointements simples, rapprochements indolents et lestes. Geste minimal, intervention infime sur la matière. Le « projeter en tout sens » du cinéma (n'oublions pas que Godard sépare la culture, et donc le savoir, qui se diffusent, et le cinéma, qui se projette) participe d'une mise à plat formelle, du refus catégorique de la prééminence d'une intervention intellectuelle ou spirituelle sur une autre, finalement, d'une opération régressive de neutralisation de la pensée comme volontarisme. Une fois que Godard a atteint cet état de latence (qu'il se doit de maintenir avec toute sa vigilance), la possibilité de la réponse univoque n'existe plus, la clé du moderne est congédiée, le projeter en tout sens devient possibilité de continuer à poser les problèmes, et la seule recherche possible demeure celle de la plus petite intervention restante sur la matière, celle du point précis de l'attaque du monde qui n'annihile pas la prolifération des problèmes. La question la plus indéterminée, la plus neutre, en vue d'une intervention demeure la question primordiale du faire poétique : que produire et comment (fondement de la *poïesis*), comment faire le poème pour lutter avec le monde de la diffusion qu'est la culture qui hiérarchise les savoirs et les institue en empire ?

« Que faire ? » : précisément ce que l'auteur de la nouvelle vague, en pleine crise politique post-mai 68, demandait le plus frontalement du monde avec le groupe Dziga Vertov dans un manifeste célèbre²⁰⁰. Godard posait alors politiquement le problème politique de l'ouverture d'une modernité impossible, prise à bras-le-corps. Se confronter à ce problème constituait déjà pour lui l'esquisse (infiniment ébauchée?) d'un projet politique dans un sens d'abord étroit (étroitesse qu'il avouera d'ailleurs volontiers bien plus tard²⁰¹) puisque la question de la modernité est toujours politique en soi, ne serait-ce que parce que « *l'art et la littérature, le poème particulièrement, auront mis à nu que la*

199 Alain Bergala, *Godard au travail : les années 60, op.cit.*, p.104.

200 Manifeste écrit à la demande de Simon Feld et Peter Sainsbury, publié en anglais dans le premier numéro de la revue *Afterimage* en Avril 1970 sous le titre « What is to be done ? ».

201 « *J'avais écrit un article qui s'appelait « Pour un cinéma politique », que je ne fais qu'aujourd'hui, mais pas du tout comme je pensais qu'il fallait le faire (...) Un cinéma qui parle de politique, voilà ce que je pensais qu'il fallait faire mais c'était inconsciemment une idée – ça se combinait à autre chose – pour aller ailleurs, là où j'ai atterri il y a 5-6 ans seulement* » (propos recueillis par Olivia Gesbert pour « La Grande Table » de France Culture en avril 2019).

poétique du sujet est une politique du rythme. Ce qui s'y joue, dans le fonctionnement ostensible et imperceptible ensemble des pratiques et des notions, met à découvert ce qu'une société fait du sens, de l'histoire, et du sujet, à travers les concepts-masques de l'individu et du social. C'est pourquoi la théorie du langage a un si grand rôle. Elle est le lieu majeur où se fonde, et combat, l'historicité radicale du sens et de la société²⁰²», d'où vient que Godard ne sépare jamais « le présent [de l'apparition comme actualité et non comme dimension préexistante], le sens, le sujet – trois termes différents pour approcher une historicité qui laisse au passé le dualisme où les partenaires ne s'opposent que pour mieux maintenir la relation qui les soude l'un à l'autre, signifiant contre signifié, individu contre société²⁰³ ».

Retraçons succinctement, pour appréhender la valeur diachronique et globale d'un tel souci aux yeux de Godard, quelques étapes chronologiques des formes prises par la question et quelques comportements concrets adoptés pour l'assumer : d'abord, dans les années 1950, élaborer une position tactique pour la politique des auteurs naissante au sein des Cahiers du cinéma, amener certains sujets et thèmes politiques à la lumière dans le cinéma français : évoquer le cas de Danielle Casanova, la mort de Philippe Henriot...²⁰⁴. Puis participer activement à la politique des auteurs, en produisant soi-même de nombreux films à la forme dite moderne à partir des années 1960 (*À bout de souffle*, *Pierrot le Fou*). Ensuite, à la fin de cette décennie, échapper au circuit classique de distribution et commencer à faire politiquement des films politiques²⁰⁵ (*Week End*, *Vent d'Est*), quitte à perdre rapidement le prestige de son nom. Mettre la main sur l'outil vidéo dans les années 1970 pour considérer d'une nouvelle manière le cinéma (et continuer à faire politiquement des analyses concrètes de situations concrètes – *Ici et Ailleurs*, *Comment ça va*). Puis, apparemment, quitter le moule d'un cinéma militant à partir des années 1980 pour refaire des films « de cinéma » (*Passion*, *Soigne ta droite*, *Hélas pour moi* – films « de

202 Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.10. L'auteur ajoute : « La littérature, et particulièrement la poésie, a été la matière de transformations telles dans ce qu'on a fait dire au langage que le rapport du visuel à l'oral en a été transformé, modifiant chacun des termes mêmes. Le signe a éclaté, et est devenu rythme. La pensée du langage aussi a été radicalement changée. Les pratiques du visible ont inventé une historicité nouvelle. C'est parce que tout de la société passe dans et par le langage que la théorie du langage est le sens de son sens, l'histoire de son histoire. Ses drames, ses bluffs, ses trahisons. Du radicalement historique à la déshistoricisation. Son rapport au cosmique, son rapport au social. Parce que la littérature – la poésie – est dans le langage ce qu'il y a de plus sensible aux pressions de l'époque, aux tensions du connu et de l'inconnu, du subjectif et du collectif, elle est ce qu'il y a de plus révélateur du langage et du social. De leurs pratiques, de leurs théories. Et d'où on peut le mieux reconnaître les jeux qui se mènent dans la mode actuelle de la modernité. Parlant de la modernité, je parle de la poétique. La poétique du sujet, la poétique de la société » (*Ibid.*, p.18).

203 *Ibid.*, p.16.

204 « Cinéastes français qui manquez de scénarios, malheureux, comment n'avez-vous pas encore filmé la répartition des impôts, la mort de Philippe Henriot, la vie merveilleuse de Danielle Casanova ? » (Jean-Luc Godard, « Pour un cinéma politique », dans *Gazette du cinéma*, n°3, septembre 1950).

205 Formule-étendard du groupe Dziga Vertov présente, par exemple, dans le manifeste « Que faire ? » susmentionné.

cinéma » entrecoupés d'essais vidéo tels que *Le dernier mot*, *Le Rapport Darty*), jusqu'à en faire l'histoire plurielle dans les années 1990 (*Histoire(s) du cinéma*). Finalement, revenir frontalement, à partir des années 2000, à la nécessité d'une politique moderne, qui se fasse explosion plastique (*Éloge de l'amour*, *Film Socialisme*, *Adieu au langage*), jusqu'à assumer poétiquement l'injonction : « *Il doit y avoir une révolution* » (*Le Livre d'Image*). Nous voyons bien qu'au fond, le « beau souci » de Godard, à travers le montage désigné par cette formule employée très tôt par le cinéaste, n'a jamais été que la recherche de manières d'assumer le monde moderne, de trouver de nouvelles façons de l'appréhender, c'est-à-dire d'élaborer une politique en œuvrant, à travers des pratiques de montage, qui, de temps à autres, semblent avoir ombragé le projet dans son ensemble aux yeux du public (réfractaires comme émules) puisqu'il s'agit, toujours, d'assumer la part d'obscurité d'une telle entreprise (opacité de la fiction qui résonne avec l'inconnu proprement moderne).

Que faire ? Au fond, quoi qu'il arrive, faire sujet : « *Par le sujet, et en lui, il y a inséparablement du temps et de l'histoire, un présent qui n'est pas « la perte de la continuité », mais une réécriture permanente des rapports entre continuité et discontinuité, qui ne trouve sa place dans aucune des catégories du discontinu seul qui règne dans le signe. Comme écrivait en 1940 Walter Benjamin : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais celui qui est rempli du temps de maintenant. » Ce qui tient aussi à la proposition selon laquelle « c'est en reconnaissant bien plutôt la vie à tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend pleine justice à ce concept de vie*²⁰⁶ ». ». Faire sujet en se pensant politiquement, c'est-à-dire, en se pensant historiquement (voir la fin de *Tout va Bien* qui assène amplement cette nécessité). Mais « faire sujet » ce n'est pas, pour Godard, advenir comme individualité solipsiste dans un paysage préexistant (culturel, civilisationnel,...), brandir le bien-fondé de sa modernité singulière contre vents et marées, c'est d'abord, comme nous l'avons vu dans notre préambule, rentrer en contact des problèmes du monde sans y répondre uniment de sorte que l'énonciation, ou l'expression singulière considérée dans son mouvement actuel, « *reste énonciation*²⁰⁷ », un rapport au monde qui ne se conclut

206 Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.16.

207 « *Car la modernité n'est pas la propriété d'un objet. Une qualité. N'est pas un style. Ni le nouveau. Il passe plus vite qu'elle. Ni la rupture, qui l'objective encore. Les études que Benveniste a faites sur le fonctionnement du je dans le langage permettent pourtant très simplement de comprendre comment fonctionne la modernité. Celle-ci comporte une homologie remarquable avec ce que fait l'emploi du mot je : « « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » (...) C'est un « indicateur de subjectivité » (...) Il ne se réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle. Dans la lignée de Humboldt, Benveniste écrit : « C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme » (...). C'est bien ce qui rend peut-être le mieux compte de ce que fait le terme de moderne, ou de modernité. Ce terme n'a pas de référent. Fixe, objectif. Il a seulement un sujet. Dont il est plein. C'est le signifiant d'un sujet (...) au sens où, pour la poétique, il est un diffuseur de signifiante, qui déborde le signe et le sens lexical des mots, par ses effets d'association avec d'autres signifiants. Le sujet projette chaque fois les*

pas en une série d'objets, d'énoncés ou d'expressions cristallisées en impressions – rappelons que Klee, de manière analogue, parle de « formation », et non plus de forme, pour décrire l'art moderne. Faire sujet, ou bien encore, créer « *une suite d'images, de sons, dont la cohérence est celle d'un sujet (de sujets) qui se produit dans cette écriture, laissant place aux blancs, aux béances, mais pour les interroger à nouveau : questions à interroger* »²⁰⁸. Jusqu'ici, pourtant, en énumérant linéairement les attitudes adoptées par Godard, nous n'avons fait que décrire des phénomènes et apporter sagement des réponses, des réponses qui cristallisent les problèmes à la lumière d'un langage unilatéralement apophantique, régime par trop habituel au regard de la Loi du texte : nous avons fait de l'histoire de « professionnel », comme Godard la nomme ironiquement, du tri de faits, positivement, sans interroger ce qui n'existe pas encore dans ce qui se fait (le négatif) : nous n'avons pas résonné à l'unisson avec la régressivité godardienne qui indique une certaine manière d'assumer la modernité comme procès d'une pensée du sujet fondée historiquement, c'est-à-dire, de fait, jamais absolument fondée ou parachevée.

« Faire sujet », une certaine définition de la modernité, donc, nullement suffisante. Cette première détermination ne doit pas nous faire oublier que « modernité » désigne d'abord, et déjà, un mode, une manière d'être et de faire, dans l'abstrait, avant que la notion de sujet ne soit concernée : moderne vient effectivement du latin *modernus* qui dérive lui-même de *modus*, c'est-à-dire la mesure, mais aussi, par extension, le rythme, la loi, la fin, et, plus profondément, la manière, la façon, la méthode. La question de la modernité nous intéresse donc directement et doublement : d'une part, car nous avons commencé par décrire le régressif comme un substrat pulsionnel présidant à l'édification fictionnelle s'exprimant à la fois comme subissement et, c'est l'expression que nous avons employée, *modus operandi*. La modernité concerne donc immédiatement une des deux facettes primaires de notre étude sur le régressif. D'autre part, nous avons décrit ce substrat comme éthique. La modernité nous permet de retrouver l'éthique du cinéaste, le grossissement de la morale à travers la question sans fondement qui constitue le procès moderne : reposer le problème face aux problèmes du monde, faire l'épreuve du monde, voilà le fond sans fond de l'éthique. Retourner à l'origine des mots, suivant la méthode régressive godardienne (autant étymologico-analytique que strictement associative) nous permet encore de creuser le sens de constellations profondes qui informent la notion de régressif. La circularité de notre méthode répond au *modus* godardien et résonne avec son insolubilité assumée

valeurs qui le constituent sur un objet qui ne tient que de cette projection, le temps de cette projection, et qui varie quand change le sujet (...) Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet. Une énonciation qui reste énonciation. Toutes les autres, tôt ou tard, ne sont plus que des énoncés. » (Ibid., p.33-34).

208 Jean-Marie Touratier, Daniel Busto, *Jean-Luc Godard. Télévision/Ecritures*, op.cit., p.52.

précisément parce que la modernité pose la question de la modernité infiniment, à partir de la question « que faire ? » qui s'élève elle-même à chaque nouveau problème (rencontré ou construit, c'est la même chose du point de vue constructiviste²⁰⁹) : Godard assume que la question demeure éternelle, que cette part de la modernité selon laquelle « *la modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*²¹⁰ », demeure un point de fuite des problèmes, que faire sujet ne se réduit jamais à répondre unilatéralement au monde mais consiste bien plutôt à en assumer la forme toujours changeante, à embrasser le mouvement protéiforme de ses appels. Dire « la modernité sans fondement » et, en sus, « celle de Godard » consiste alors en un raisonnement circulaire, nous l'avons bien vu, et nous devons ajouter que celui-ci est carrément tautologique.

Nous n'avons pas invoqué si souvent Henri Meschonnic tout à fait fortuitement puisque le titre de son ouvrage *Modernité modernité* fait bien résonner à sa manière le caractère tautologique de l'aporie moderne. La modernité se recrée sans cesse, elle n'est jamais un énoncé clos sur lui-même, autodescriptif voire autologique (comble du modernisme), une forme parachevée. Elle est donc exploratrice, fondamentalement prospective puisqu'elle est « étrangement » à elle-même perpétuel. Paradoxalement, la modernité apparaît en cela et par cela même absolument régressive puisqu'elle consiste en un piétinement complet, un approfondissement sémantique qui ne peut s'incarner que par l'ouverture de béances où la notion perd pied elle-même en autant d'« images d'une pensée qui s'enterre » pour reprendre les mots de Jacques Sicard. Nous n'avons donc pas choisi le mot

209 Pour une approche du cinéma de Jean-Luc Godard comme tentative constructiviste, voir : Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« La théorie au risque des images »), *op.cit.*, p.7-18. À partir des thèses de Feyerabend, Nicole Brenez conclut qu'« *en matière de théorie, le fond historique sur lequel s'enlève l'invention godardienne correspond au constructivisme épistémologique et à ses variantes. Il ne s'agit pas ici d'observer des articulations factuelles ni de postuler des effets d'influence même souterrains mais de constater que, de façon congruente, pour le constructivisme comme pour Godard, il s'agit de repenser le rôle de la représentation dans la pensée : la représentation, « l'image », se délivre de son statut d'enregistrement des phénomènes et de reflet second, elle devient d'une part le seul rapport attestable aux phénomènes et, de l'autre, le terrain d'expérimentation de la théorie. C'est à ce titre, à partir de cette conception du rôle expérimental de la représentation dans l'élucidation voire dans l'élaboration des phénomènes, que le travail de Jean-Luc Godard sur l'image appartient de plein droit au champ théorique. Simultanément, sous l'influence cette fois explicite de Marx et d'Althusser, la théorie se légitime de devenir praxis : le foyer de la réflexion devient alors l'articulation entre image et action.* » (p.14). Il faut aussi noter qu'en épistémologie, le constructivisme, comme courant considérant la connaissance des phénomènes en tant qu'outil dans le domaine de l'expérience, et en tant qu'elle est issue d'une construction effectuée par le sujet, s'oppose, d'une part, à une certaine tradition du réalisme scientifique, et, d'autre part, au fondationnalisme, courant considérant que la connaissance n'est justifiée que si elle se fonde sur des croyances dites « non-inférentielles », c'est-à-dire qu'elles ne reposent sur rien d'autre que sur elles-mêmes et qu'elles constituent un fondement suffisant de la connaissance. Nous voyons que ces définitions épistémologiques constituent un rapport analogique avec notre description de l'absence de fondement moderne dans lequel le *gestus* godardien se déploie, fait véritable anti-fondationnalisme filmique.

210 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III*, Calman Lévy, 1885, p.69. Dans une série de publicités pour les jeans Closed, réalisée en 1987, Godard emprunte pareillement à Baudelaire cette phrase : « *Depuis des éternités la mode lutte contre l'éternité* ». La mode reste dans les parages de la notion de modernité à travers cet emploi.

« modernité » au hasard, parmi d'autres possibilités tout autant ajustées pour désigner le caractère régressif du cinéma de Godard, et nous devrions même parler de la « modernité modernité » de Godard puisqu'au fond cette appellation serait très représentative de la double postulation du régressif godardien, à savoir une indécision entre la progression d'une forme vers l'avenir, et le rapport affligé à la chose filmique, le piétinement moral, le retour à un substrat indéfini à l'encontre de toute notion. D'un côté, la modernité modernité désigne le fait que la modernité est déjà un écho d'elle-même, que la « fondamentale » moderne n'existe qu'à travers des harmoniques, des expressions vives : question, à nouveau, de rythme, de découverte infinie d'un rythme qui ne se donne jamais étant donné que sa fondation (la « fondamentale ») ne se donne jamais pour acquise, mais que la musique existe pourtant et se fait entendre mystérieusement malgré cette absence ; responsabilité godardienne d'un défrichage de ces harmoniques, d'une prospective de la poésie, active. De l'autre côté du spectre, la modernité modernité apparaît comme une répétition, une forme qui « se » répète, qui déborde sur elle-même et piétine. Donc, retour au mot modernité, autant que retour du mot : la modernité est bien régressive puisqu'elle suppose ce retour. Mais cet aspect de la modernité, à savoir son caractère tautologique, ne signe pas la mort absolue de tout travail de la matière (tout autant que, analogiquement, et plus particulièrement, la facette du régressif godardien ne signe pas la fin du sens ou du travail plastique de Godard), le piétinement demeure nécessairement créateur car il est porteur d'autre chose, cet autre étant, déjà, l'harmonique, ou « à l'harmonique », et car le retour constitutif du procès régressif tout autant que le phénomène de répétition corrélé au retour sont déjà des actes, des expressions en soi ; enfin, parce que le piétinement, l'affliction, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre étude, ouvrent une béance, et, de ce fait, appellent un approfondissement sémantique et figural, et, plus que de l'appeler, le provoquent, sont même le principe profond, le moteur dynamique du procès régressif en ce que, quasi mécaniquement, le sujet touché par la régression perd pied et doit retrouver un autre moyen de se mouvoir, s'attacher à aller, à nouveau, de question en question (« *notre tâche est (dans) le déplacement, la motilité, le questionnement* »).

Le fil de la modernité nous permet de dire tout cela, et plus, c'est-à-dire qu'au-delà de la chair du mot « modernité », des problématiques externes se mettent à exister si l'on prend le temps de considérer le mot en lui-même : des problématiques liées à l'existence du sujet, comme nous le pensions, du sujet dans toute son actualité, donc, quelque part, du sujet contemporain, du sujet qui se confronte aux problèmes posés par le monde moderne compris comme monde actuel. C'est ici que l'affaire de la modernité, et, au suprême degré, de la modernité godardienne, rejoint la responsabilité de faire

régresser les modernismes qui postulent des réponses pour la modernité, et pensent la modernité comme moyen de donner des réponses, de catégoriser des mouvements, de confondre histoire de l'art (au sens de l'histoire de professionnels que Godard épingle) et l'art²¹¹, d'imposer des solutions intellectuelles, c'est-à-dire, le système analytico-communicationnel que nous décrivions plus haut, sa complexité inhérente, complexité massivement apophantique d'un réseau de réponses, de prédications. Au contraire, Godard apparaît dans la complexion de l'absence de réponse, l'atermoiement, l'affliction, comme mode de résonance avec le monde. L'anté-intellectualisme godardien constitue comme une autre voie, celle-ci ne se met pas nécessairement contre le réseau des réponses ou ne vient pas forcément à l'encontre des réponses, elle indique principalement qu'une autre voie est possible. Rappelons les premiers indices de notre recherche : Godard considère qu'il n'a rien changé au cinéma, simplement montré qu'une autre voie est possible. Nous pouvons maintenant mieux voir pourquoi et en quoi : il s'ouvre seulement à l'altérité en prenant en considération le totalitarisme textuel, en se laissant gagner par ses expressions, en se laissant même abattre par celui-ci d'une certaine manière. Le régressif découle de cette rencontre particulière avec une altérité qu'il s'agit de combattre sur le terrain de la modernité. Nous retrouvons ici les mots d'Henri Meschonnic : la modernité est un combat. Mais pas n'importe quel combat :

« Que faut-il entendre par là ? D'abord, une attitude qui « s'inscrit en faux contre l'indifférence, l'arbitraire et le laisser-aller » (André Jacob) et où assez mystérieusement le politique et le poétique se rejoignent. Plus que de porter un jugement il s'agit d'entrer dans un combat, de créer pour ce combat grâce à l'œuvre la possibilité même d'exister. Il y a deux sortes de combats, comme l'explique Gilles Deleuze, le combat-contre et le combat-entre : « Il faut distinguer le combat contre l'Autre, et le combat entre Soi. Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force (...), mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne. Le combat-entre est le processus par lequel une force s'enrichit, en s'emparant d'autres forces et en s'y joignant dans un nouvel ensemble, dans un devenir. » L'éthique godardienne réside dans l'entremêlement de ces combats.²¹²»

Nous irons dans le sens de Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues pour dire que l'éthique godardienne est constituée de ces deux combats, à deux détails majeurs près. D'une part, le combat-contre (contre les modernismes en place, l'appareil analytico-communicationnel...),

211 « Précisément, la modernité n'est pas un mouvement, comme dada ou l'imagisme. Si l'histoire littéraire décide de dénommer modernisme tel mouvement, anglais ou espagnol, aussitôt le terme prend un sens technique. Il se fixe. Il ne participe plus que fragmentairement de la modernité » (Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.26).

212 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, *op.cit.*, p.48.

contrairement à ce qui se dit plus loin²¹³, ne passe pas que par une lutte idéologique : la destruction et la négativité, nous l'avons déjà vu, s'expriment de même comme formation (Klee), mouvement, geste, « *le contenu n'est rien en dehors des figures de sa manifestation*²¹⁴ ». Ensuite, et c'est peut-être le plus important, le combat-entre, même s'il apparaît comme un outil parfaitement *ad hoc* pour décrire la manière dont Godard s'ouvre à une forme d'altérité, est sans doute à remodeler au regard du régressif. Nous jugeons, précisément à partir des définitions données par le combat-entre, que la double postulation régressive, entre subissement moral et *modus operandi* conscient, indique non pas un phénomène de capture d'une autre force, ou en tout cas d'appropriation, « d'emparement », mais au contraire de « laisser aller », et de désemparement, voire de désœuvrement. Pour garder le terme de « combat-entre », puisqu'il ouvre, bien à propos, une espèce d'entre-image tel que nous le décrivions en préambule (prééminence du ET, rapprochements d'images, nécessité d'un rapport à une altérité), nous dirons que Godard mène un « combat-entre affligé », c'est-à-dire un combat-entre où la modalité principale deviendrait la propension à se laisser atteindre par l'autre (*ad-fligo*), voire de se laisser habiter, en faisant régresser sa propre force de préhension sur une matière donnée. Association dans un devenir, certes, mais sans préhension volontaire, enrichissement à partir du désœuvrement, de l'abnégation, de telle sorte que « sa propre force » (force du film ou force de l'artiste) n'existe plus *per se* et incarne déjà la force de l'autre dans un Soi protéiforme, désintriqué : naissance d'un sujet phénoménologique, au monde des problèmes, par la régression consciente du champ de l'exercice d'une volonté. Retour à un état natif de la perception proche de ce que Freud décrivait comme étant l'être-au-monde du nourrisson, qui ne fait pas encore la différence entre le Moi et le dehors pris comme objet, c'est-à-dire une description de l'appréhension phénoménologique des phénomènes à ceci près que cette appréhension est psychologique et qu'elle ouvre donc à une forme de la question du régressif, puisque la régression, en psychanalyse, introduit l'élément temporel, la possibilité d'un chemin à rebours, d'un retour à un stade antérieur vis-à-vis d'un développement psychique apparemment acquis :

213 « *Que le cinéma soit une manière de penser, qu'il exerce cette capacité est en soi la manifestation d'une éthique. Il est plusieurs façons pour lui d'exprimer son rapport avec le monde de la pensée, qui sont en gros les mêmes que pour la littérature et que Pierre Macherey a énumérées (il suffit de remplacer le mot littérature par celui de cinéma, et l'expression texte littéraire par film) : « Au niveau le plus élémentaire, le rapport de la littérature et de la philosophie est strictement documentaire : la philosophie affleure à la surface des œuvres de la littérature au titre d'une référence culturelle, plus ou moins travaillée, comme une simple citation, qui d'ailleurs, du fait de l'ignorance de leurs lecteurs et commentateurs, passe le plus souvent inaperçue. A un autre niveau, l'argument philosophique remplit à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel : c'est ce qui se passe lorsqu'il dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le mode de sa narration. Enfin le texte littéraire peut encore devenir le support d'un message spéculatif, dont le contenu philosophique est souvent ramené sur le plan d'une communication idéologique. » Le combat-contre renvoie plutôt à ce message spéculatif » (Ibid., p.51).*

214 Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature ?*, PUF, 1990, p.197.

« Une réflexion suivante dit : ce sentiment du Moi qu'a l'adulte ne peut pas avoir été dès le début tel qu'il est. Il faut qu'il ait connu une évolution, laquelle ne se laisse pas prouver conceptuellement mais peut être reconstituée avec une certaine vraisemblance. Le nourrisson ne sépare pas encore son Moi du monde extérieur en tant que source des sensations qui affluent sur lui. Il apprend cela peu à peu, à l'occasion d'incitations diverses. Il ne peut qu'être impressionné le plus fortement par le fait que certaines des sources d'excitation, dans lesquelles il reconnaîtra plus tard des parties de son corps, puissent lui communiquer à tout moment des sensations, alors que d'autres se soustraient par moments à lui - y compris ce qu'il désire le plus : le sein maternel - et ne peuvent être ramenées à lui que par des cris de réclamation. Ainsi s'oppose d'abord au Moi un « objet », à savoir quelque chose qui se trouve « au-dehors » et n'est forcé à apparaître que par une action particulière et pas avant. Une impulsion de plus qui pousse le Moi à se détacher de la masse des sensations, donc à reconnaître un « dehors », un monde extérieur, est donnée par les fréquentes, multiples et inévitables sensations de douleur et de déplaisir que, dans sa royauté absolue, le principe de plaisir enjoint de supprimer et d'éviter (...) C'est donc de cette façon que le Moi se détache du monde extérieur. Plus exactement : originellement, le Moi contient tout, par la suite il évacue un monde extérieur. Notre actuel sentiment du Moi n'est donc qu'un reste atrophié d'un sentiment du Moi beaucoup plus global, et même englobant tout, qui correspondait à un attachement plus intime du Moi au monde environnant. Si nous avons le droit de supposer que ce sentiment primaire du Moi s'est conservé dans la vie psychique de beaucoup de gens - dans une plus ou moins grande mesure -, il se juxtaposerait, comme une sorte de pendant, au sentiment du Moi de la maturité, plus étroit et plus aigu, et les contenus de représentation concordant avec lui seraient précisément ceux de l'illimité, d'être lié à tout l'univers, ceux-là mêmes par lesquels mon ami explique le sentiment « océanique ». Mais avons-nous le droit d'admettre que l'originnaire survit à côté de l'ultérieur qui est issu de lui ?²¹⁵ »

Godard atteint cet état ambigu, mêlé, où l'originnaire côtoie l'ultérieur dans un maelstrom de sensations paradoxales, d'interpénétrations sensibles et obscures, ou plutôt, il y retourne sans cesse, là où la membrane fixe du Moi se délite et où la disparition des barrières sensibles ouvre le régressif

215 Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, Points essais, 2010, p.47-49. Le modèle freudien rejoint des considérations plus mythologiques décrivant plus avant le rapport du cinéma de Godard à l'apparition des phénomènes dans son cinéma - pensé comme enfance de l'art - au sein du bain inchoatif de l'image à la valeur quasiment amniotique, anténatale et négative, à la mesure de l'opacité de la fiction : « *Tant que l'enfant demeure dans le corps de sa mère, il ne jouit pas encore d'une existence à part entière : son état est souvent traité dans la mythologie comme une « apparence de mort », une « ombre d'existence », comme par exemple au royaume de Proserpine, où l'on n'a qu'un reflet, une vague notion de l'existence, où tout n'est qu'ombre incertaine. Chez les « Mères », il n'y a ni clarté, ni obscurité, ni haut, ni bas, ni contraires, car l'on y est encore à l'état indifférencié, au sein de la matière originelle, de la mère originelle. Ce n'est qu'en échappant à cette indifférenciation, en se constituant en organisme indépendant, que l'on se voue à la vie et à la mort (laquelle n'est que le retour à l'état non différencié [autrement dit, en cette mort, « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », tout est encore, comme nous le verrons, « image « de » et « en » lutte »]) » (Sabina Spielrein, « La destruction comme cause du devenir », dans *Revue française de psychanalyse*, 2002/4 (Vol. 66), 2002, p.1305).*

comme l'opérateur d'un constructivisme chaotique. C'est en cela que le cinéaste nous apparaît comme tout sauf postmoderne dans le sens où son combat ne prend pas la forme d'un sage et linéaire « *post-scriptum de la modernité, de textes en prétextes et hypertextes, et son achèvement dans ce que Castoriadis appelait « le montée de l'insignifiance* »²¹⁶ [insignifiance du sujet, au sens dégagé par Meschonnic ?] ». Le rapport au monde godardien décrit par son combat-entre régressif ou affligé l'éloigne de la tentation de considérer l'Autre (l'autre œuvre, par exemple) comme une ressource disponible objectivée, c'est-à-dire un livre ouvert, hypertexte ou hypotexte, objet de jouissance dont la consommation annihilerait la critique (ou le combat-contre, qui n'est pensable qu'après avoir considéré « l'entre ») en opérant la suprématie du contenu sur la forme et la formation²¹⁷. Paradoxalement, l'affliction apparaît alors comme la résistance la plus active à cet état de fait montant, à cet empilement de culminations assertives, imprimées de mots d'ordres en *mash up*, précisément en décidant d'opérer un mouvement descendant, ou dégressif, une désescalade du texte.

Malgré tout, il serait injuste de nier la présence de telles culminations chez Godard, des mots d'ordre, des commandements, ce que George Didi-Huberman appelle, pour le moins abruptement, des « vois, là/voilà » qui couperaient court au dialogue, des *Witz*²¹⁸ : le manifeste « que faire ? », passé son

216 « *La rupture envers les temporalités passées, la modernité en premier lieu, précipite l'immanence du sujet dans une dissémination infinie du sens. Tout se perd et tout se vaut dans un univers de signes, de montages et de collages qui, le rapport mimétique au réel désormais aboli, font scintiller le strass des simulacres dans la confusion chaotique des valeurs. Anything goes : tout fait sens, et donc rien ne fait sens parce que le lien initial avec le monde, le hilum, a été neutralisé par le nihilisme, ne-hilum, de ce qui est susceptible de s'ouvrir sur un ciel supérieur. La postmodernité s'offre ainsi comme l'esthétisation du désespoir qui, après avoir abandonné toute croyance en une utopie rationnelle – No future ! – porte le sujet à l'état de simulacre en récapitulant virtuellement les signes d'un passé dont elle annule la distance – No past ! Vouée à la prolifération des signifiants aussitôt dissous dans l'actualité immédiate, la grande pellicule éphémère de Lyotard, la postmodernité n'est que le postscriptum de la modernité, de textes en prétextes et hypertextes, et son achèvement dans ce que Castoriadis appelait « la montée de l'insignifiance » (Jean-François Mattéi, « Conclusion. Le Désert des Barbares », dans *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, PUF, 2004, p.298).*

217 « *Ainsi le post-moderniste se propose de réécrire l'histoire de l'art « en termes de contenu », après ceux de la « forme », sans voir qu'il a maintenu la théorie traditionnelle. Car c'est elle qui le tenait. Séparer entre le temps et l'histoire présuppose le couple de l'individu et du social. Le psychologique et le sociologique. Rester dans l'individu, au lieu d'aller vers le sujet. Et l'individu d'autant plus coupé du social, et du politique, que le temps est coupé de l'histoire » (Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.15).*

218 « *Voilà peut-être à quoi sert d'abord le montage pour Jean-Luc Godard : convoquer toute l'exubérance des images et des langages possibles – écrits et parlés, peints et mimés, sémite 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 (sic), du No comment. C'est sa dialectique à lui : sa façon de dire vois, là (ce qui suppose un long travail d'orientation du regard, de mises en relation proposées) et voilà (ce qui suppose, en quelque sorte, le suspens de la séance, façon zen ou Lacan, ou bien l'abrupt marquage de la liberté artistique, façon de dire « point, barre, c'est à prendre ou à laisser »). Dans le dictionnaire godardien composé par Jean-Luc Douin, le mot montage (« c'est l'art de produire une forme qui pense, l'art de donner un sens dialectique à l'image ») fait constellation avec la teneur souvent ésotérique des associations (pourquoi et comment mettre ensemble Manet avec Goebbels, via Zola, etc. etc.?), voire avec le côté « je-m'en-foutiste » des faux raccords assumés » (Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op.cit.*, p.37). La dialectique « vois,là/voilà » remotiverait, toujours selon Georges Didi-Huberman, une opposition romantique entre l'essai et l'art de la saillie, du Witz, pratiqué par Godard : « *Dans l'éventail très large de ces jeux de langage, la modestie des « exercices préparatoires » promeut, à un bout, l'essai comme genre hypothétique et pédagogique (« vois, là ») : Schlegel en fait**

titre, est fait de cette matière cinglante et assertorique qui fraye son chemin dialectiquement, à force de propositions. Ces culminations apparaissent d'abord comme des stades terminaux, des terminaux de la pensée, finalement, des aphorismes (rappelons le goût de Godard pour l'aphorisme cioranien), c'est-à-dire des propositions régressives, les plus courtes possibles encore, dont la plus lapidaire, et la plus radicale, demeure toujours : « *il doit y avoir une révolution* ».

Qu'entendre dans cette culmination terminale du *Livre d'Image* mariant définitivement radicalité esthétique et politique et qui semble ouvrir, paradoxalement, sur une formule qui appelle un devenir indéfini, l'aboutissement d'un chemin de pensée ? Où déceler cette force du combat-entre qui régresse pour mieux faire apparaître, qui questionne pour mieux retrouver une « motilité » fondamentale ? Rien de moins que dans l'établissement du point de contact entre l'innocence perdue du cinéma, le sentiment d'une idée du cinéma absolument révolue posée à la fin de notre premier chapitre, et son devenir révolutionnaire. « Innocence révolue » du cinéma, disions-nous. Nous relançons la proposition : innocence révolu-tionnaire. Effectivement, l'adjectif « révolu » (qui a valeur de participe passé) et le substantif « révolution » ont la même origine : *revolvo*, c'est-à-dire, littéralement, refaire tourner, ramener en arrière, dérouler un manuscrit, consulter un livre (d'image?), rappeler, ou encore revenir par la pensée ou la parole, revenir sur ou revenir à quelque chose, remettre en mouvement (circulaire) un phénomène. Au creux de ce « double bind » de la re-volution, une pensée du régressif s'exacerbe. « *Le passé n'est pas passé* », comme l'écrit Faulkner, précisément parce que ce qui est censé être « révolu », dans un « passé passé » (« révolu » est formé sur le participé passé de *revolvo* qui donne indifféremment « révolution »), inaccessible, participe toujours quelque part d'un « passé présent », à envisager comme présence active, formation actuelle au sens de Klee : genèse et inchoativité visible, émergence infinie, ferment du devenir révolutionnaire en question que cherche Godard. Pour que le passé ne passe pas, il faut qu'il y ait une révolution, une remise en mouvement circulaire. Il faut que le

*l'éloge dans des aphorismes où il le considère comme « une œuvre d'art de la critique » et un visum repertum – c'est-à-dire une description rigoureuse des choses, telle qu'en ferait un médecin légiste devant un corps autopsié – traversé par le souci micrologique et « philologique ». Mais l'essai n'est qu'une possibilité parmi d'autres, tant il est vrai que « respire, dans les œuvres des grands poètes, l'esprit d'un autre art » ou de tous les autres arts ou jeux de langage à la fois. C'est ainsi qu'à l'autre bout du spectre évoqué par Schlegel se trouve le Witz ou la saillie comme jeu de langage interruptif et humoristique (« voilà ») : Schlegel en fait l'éloge en tant qu'« esprit de sociabilité absolue ou génialité fragmentaire », ce qui semble correspondre à un portrait spirituel assez convaincant de Jean-Luc Godard. La saillie, dit Schlegel, est la « forme du paradoxe » devenue acte de langage ; elle est une « explosion d'esprit comprimé » ; elle a, non seulement rapport avec l'humour, mais avec la polémique voire la vengeance lorsqu'on en abuse (ce que Godard ne se prive pas de faire) (sic) ; Schlegel la définira encore comme une « mondanité logique », voire une « bouffonnerie transcendantale ». Sa place éminente dans l'idée d'une « poésie transcendantale » est clairement revendiquée par Schlegel au point précis où la poétique rejoint le politique, lorsque le Witz est considéré comme ce qui introduit le spirituel dans le lien social » (Ibid., p.170). Voir de même : Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », dans *Cinémas*, volume 15, n°2-3, Printemps 2005, p.15-43.*

mouvement régressif propre à l'enfance révolue du cinéma (« cela n'est plus possible », cela a disparu, a régressé jusqu'à ne plus se voir que comme la disparition elle-même selon les paradigmes méontologiques blanchotien – l'image comme regard du néant sur nous – et heideggérien - celui de l'abîme catastrophique de notre temps) se réinscrive au-delà ou en deçà de la forme terminale (constat assertif sur le cinéma) en tant que formation présente (constat dynamique, c'est-à-dire, devenir niant tout constat²¹⁹). L'énergie noire du régressif se révèle alors comme le levier révolutionnaire contrecarrant positivement et négativement (l'apophantique communicationnel peut alors rejoindre, et se conjuguer avec l'apophatique abîmé du langage) tout constat mortifère, arrêté, sur le cinéma.

Notre sujet apparaît bien synchronique et diachronique à la fois, il embrasse toute les expressions du cinéma godardien : chaque période de l'œuvre du cinéaste a vu naître cette révolution d'une manière ou d'une autre et se replie sur elle-même et sur la précédente, sur la notion de formation présente elle-même. Chaque période, généralement identifiée, marquée chronologiquement, est un retour sur l'histoire de sa propre formation (retour propre au régressif), un retour sur sa propre puissance de proposition au regard du cinéma, un affinement et un palier supplémentaires vers le devenir révolutionnaire du cinéma, une nouvelle manière d'appréhender la nécessité d'inventer une forme qui pense non finaliste, à l'échelle de toute une œuvre. Le régressif n'est alors que l'effort subi et accompli vers la circularité qui anime l'idée même de toute révolution : ce qui est apparemment révolu et passé doit se faire image du cinéma et de son devenir, doit se faire image du cercle révolutionnaire infini. C'est pour cela que Godard a bien pu dire, en contradiction totale avec son discours sur l'enfance révolue du cinéma, que le cinéma n'a pas échoué car il demeure « bon enfant »²²⁰ : dans ses expressions sauvegardées, le cinéma reste un enfant malgré tout, il demeure ce devenir révolutionnaire qui ne deviendra jamais l'adulte perclus de certitudes qui le manipule depuis sa création²²¹. C'est ce que le cinéaste montre lorsque, à la fin du *Livre d'image*, la phrase sur la révolution retentit alors qu'un enfant

219 D'ailleurs, à l'image, que Godard nous demande toujours de considérer avec le son (c'est-à-dire, possiblement en disjonction – son ET image comme dirait Deleuze), il y a bien un enfant qui fait rouler une bobine laissant toute la traînée de film s'étendre derrière lui (fin du *Livre d'Image*) : circularité de la révolution et phénomène actuel, geste enfantin inouï. Gardons cette métaphore à l'esprit pour la suite.

220 Voir à nouveau l'entretien filmé avec Godard réalisé par Ghassan Salhab, intitulé *Brève rencontre avec Jean-Luc Godard ou Le cinéma comme métaphore*. Lorsqu'on lui demande si le cinéma a échoué, Godard déclare : « Non parce qu'il est bon enfant, il est resté bon enfant, on rit pas assez... tout en étant sérieux. Il est comme la justice, elle est bonne fille. On voulait mettre autrefois la force au service de la justice (Pascal) et puis la force a dit « pas question, moi je suis la force, je ne veux pas être au service de quelqu'un » et la justice a dit « bon d'accord » et elle s'est mise au service de la force ».

221 Godard avance cette hypothèse auprès de Serge Daney dans un entretien vidéo datant de 1988 (dont les rushes ont été utilisés au début de l'épisode 2A des *Histoire(s) du cinéma*) : « Si le cinéma avait pu grandir, et devenir adulte, alors qu'il n'est resté qu'enfant géré par des adultes... ». Il lie ensuite le constat d'un cinéma tenu en bride à une recherche du montage (par Griffith et d'autres) restée lettre morte, mouvement vers le montage comme « rapprochement de quelque chose de près et de loin ».

déroule un rouleau de pellicule, et qu'en quelques plans, les enfants, fomenteurs secrets d'une révolte, issus du roman d'Albert Cossery *Une ambition dans le désert*, apparaissent subrepticement alors que la révolution dans le golfe arabe du récit romancé semble avoir échoué. Godard crée cet horizon d'une lutte en tant qu'enfant²²², contre et « entre » la manipulation des adultes que l'on peut appeler, à nouveau, « système analytico-communicationnel », qui ne fait ressortir que le caractère mortifère du régressif (réductionnisme) en le faisant jouer contre son côté constructif, voire son constructivisme inhérent. « Comment lutter ? » devient alors la nouvelle question primordiale, écho, harmonique flamboyante du « que faire ? » indéfini, puisqu'il s'agit, avec le régressif, de réinscrire une lutte avec un certain cinéma, une lutte active, une lutte proprement révolutionnaire au creux de la problématique de la production. Comment lutter donc ? En commençant par faire que la modernité, qui pose la question « que faire » au présent, qui est son actualité, soit une révolution perpétuelle. Cela passe par un certain nombre de révoltes qui prennent la forme d'un combat-entre régressif, autant qu'un combat-contre destructif, à l'occasion de chaque œuvre et chaque intervention publique du cinéaste : « *En termes esthétiques, on pourrait dire qu'il s'agit pour un créateur d'images non seulement d'opposer en permanence son invention critique aux consignes réifiantes envoyées par les représentations supposées collectives, mais surtout de concevoir et d'investir autrement le champ du symbolique. Un tel déchaînement trouve ses modalités pratiques : que représenter ne se borne plus à imiter, valider, confirmer, conforter, mais travaille à analyser, dissiper, modifier, détruire. À l'apogée d'une telle ambition, entre 1967 et 1974, la représentation devait participer directement à changer le monde, « petite vis dans la révolution », sœur cadette de la lutte armée²²³ ».* Révolte nécessairement souterraine car régressive : en contrebande, invisible au fond, infime et infirme (rappelons les mots de Valéry : « *il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles* » - l'obstacle pouvant être sa propre mise

222 Ce sont bien des enfants, de même, qui écoutent un texte de Victor Hugo sur l'émeute dans le court-métrage *L'enfance de l'art*, alors que surgissent, au son et à l'image, des manifestations de la guerre, manifestations desquelles les dits enfants semblent se soustraire, pris dans un ailleurs aussi radical que le couple Oinos et Agathos dans *Puissance de la parole*, résonant pourtant avec la promiscuité des échos de la rumeur du monde : abstraction, régression des figures de la même nature que le devenir du couple de narrateurs dans *Hélas pour moi*, disparition active, régression au creux de la fureur du monde.

223 Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« La théorie au risque des images »), *op.cit.*, p.17.

en infirmité²²⁴) réellement subversive²²⁵, corrosive, critique²²⁶ sans avoir l'air d'y toucher, au cœur de la fureur du monde et des rets du (post)modernisme ambiant.

B) Godard et la modernité complexe.

1. Du régressif comme mode de simplification.

Comment lutter ? La révolte godardienne, prémisses ininterrompues d'une révolution, s'inscrit dans la modernité ou en deçà de celle-ci, elle apparaît comme un modernisme au second degré, qui comprend la modernité afin de la voir, comme une histoire. Godard ne peut être dit proprement moderne, il serait bien plutôt en proie à la modernité, submergé par elle (être sub-mergé, atteint dans sa chair jusqu'à l'affliction et l'immersion du corps : seule manière régressive d'être réellement sub-versif), au cœur de la dérégulation de son -isme, c'est-à-dire de la puissance de sa signalétique, de ses expressions accablantes qui ne cessent de s'imposer à la perception. Godard l'a dit lui-même : « *Le cinéma a un rôle ; voir comment on voit*²²⁷ ». Voir l'histoire, d'une part, et, maintenant, voir l'histoire de la modernité, voir comment on voit le récit des modernismes contemporains s'édifier, voir comment on met en place ces récits qui s'imposent, au fond, voir comment le texte du système analytico-communicationnel moderne se met en place, afin de déciller la vision du monde tel qu'il mute : « *Pour moi, décrire la vie moderne, ce n'est pas décrire, comme certains journaux, les gadgets ou la*

224 Rappelons que le cinéaste a toujours prôné un cinéma d'aveugle, c'est-à-dire un cinéma qui s'aveugle lui-même pour ne pas sur-voir, et un cinéma qui demande d'abord l'action de la main avec l'œil (« penser avec ses mains »), jusqu'à laisser comprendre malicieusement, dans plusieurs interventions filmées, que le spectateur peut bien regarder ses films en fermant les yeux.

225 Subversion comprise comme *sub-vertus*, mise sens dessus-dessous au sens étymologique, revirement et retournement (un sens possible de ce revirement nous sera donné par Heidegger), en même temps que phénomène infrasensible, retour au silence ou à la cécité, en deçà de la possibilité de l'aperception : régression sensible des moyens d'action du cinéma.

226 « *Et sans doute, en effet, elle [la représentation] l'a [le monde] changé. Elle l'a changé concrètement, sur le terrain de l'histoire des luttes, en propageant son esprit de révolte partout dans le monde occidental. Par exemple, certains des étudiants d'Essex présents dans British Sounds, en 1969, formeront le groupe activiste de l'Angry Brigade. Et elle l'a changé plus généralement et profondément avec ses moyens propres, sur le terrain des représentations, en gratifiant l'art le plus industriel des rafales foudroyantes de ses propositions formelles, de ses exigences et de ses idéaux, dignes de Byron à Missolonghi. En ce sens, la création critique reste bien sans lieu, utopique, parce qu'elle provient résolument de ce que n'est pas ce monde [précisément le statut des enfants dans L'enfance de l'art, ou du couple angélique en colloque dans Puissance de la parole]; mais, simultanément, elle se trouve partout, parce qu'elle s'injecte dans chaque articulation calcifiée entre pouvoir et représentation, en s'efforçant de la corroder à la manière d'un acide. Voyages en utopie, explorations des puissances du cinéma, mais aussi voyages de l'utopie, inoculée à doses jamais assez létales dans le grand corps social résigné à la domination* » (Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« La théorie au risque des images »), *op.cit.*, p.18).

227 Propos recueillis dans un entretien réalisé par Jacques Drillon, *Le Monde de la Musique*, n°55, avril 1983.

*progression des affaires, c'est observer les mutations*²²⁸ ». Cette manière de procéder nous apparaît majeure pour notre étude puisqu'à nouveau, elle rentre en contradiction avec des théories qui voudraient faire de Godard le chantre du métalangage tous azimuts : elle montre que le cinéaste ne développe pas des outils textuels totalisants pour décrire les mutations, puisque l'observation découle d'un processus régressif d'immersion dans l'émergence de la modernité (une « immergence », osons le néologisme) qui consiste à se placer en dessous ou « derrière » le voir, manière d'observer le jeu entre les pièces, entre les rouages du récit moderne (manière de déconstruction), et de casser la machine moderniste de l'intérieur pour revenir au fondement de son récit et en explorer des possibilités inouïes (manière de destruction voire de *Destruktion* au sens heideggerien²²⁹ - passage d'un « passé passé » à un « passé présent » dans la destruction de la tradition ouvrant cette dernière à son altérité radicale) jusqu'à assumer une parfaite absence de fondement élevée comme principe actif, corrosif, moteur de la dynamique d'un combat-entre et d'un combat-contre les modernismes en place, à partir du travail de l'image. Le régressif peut-être ainsi compris comme berceau de toute image, comme condition négative de toute apparition (et de toute pensée de la mimésis chez Godard), fond d'invisibilité présidant au mystère de l'apparition, et pulsion ramenant à ce fond diffus d'infigurabilité qui abolit et congédie tout fondement moderne. Une double opération prend place : congédier le fondement moderne, c'est, comme nous l'avons vu, inextricablement déjà donner à voir ce qui se donne pour la modernité (modernisme), c'est donner à voir le plus simplement (en revenant aux questions les plus simples) une complexité textuelle qui se donne pour installée, désintriquer, à la racine du texte, le récit moderniste pour mettre en évidence comme une inconnue latente dans ce tissu du réel institué totalitairement. Au fond, il s'agit de montrer enfin que « le savoir voit », selon les mots employés par Godard lui-même dans *Le Livre d'Image*, ou faire qu'il voie enfin en le remotivant de sorte qu'il se laisse atteindre par les choses, en ne luttant pas uniment contre mais aussi avec, en repartant de ses expressions concrètes, en se mettant dans la posture d'une attention fondamentale au monde, au « profilmique », c'est-à-dire à ce qui se donne devant et « avant » la présence de la caméra, et qui constitue le soubassement visible comme attention à tout surgissement présent. Godard opère ainsi la régression du voir vers un « voir du

228 Jean-Luc Godard, « On doit tout mettre dans un film », dans *L'Avant-Scène du Cinéma*, n°70, mai 1967.

229 Godard apparaît au cinéma, au moins à cet endroit, ce que Heidegger fut à la tradition ontologique : le processus de *Destruktion* heideggerien, par lequel la pensée revient sur la tradition occidentale ontologique pour la démonter et répéter la question fondamentale de l'Être afin d'en explorer des possibles oubliés ou impensés, est comme prolongé par Godard à la recherche d'un nouveau commencement du cinéma dans la répétition de sa problématisation essentielle, comme absence de fondement moderne. La seule différence, majeure, repose dans le fait que la destruction se fait avec l'image, elle en est l'émanation, ce qui, nous le verrons plus loin, occasionne un rapport d'une radicalité nouvelle avec ce processus en un glissement vers une méontologie plus profonde et plus subversive vis-à-vis de la prééminence de l'Être par rapport à la pensée de Heidegger.

voir », un voir au second degré qui n'est pas un sur-voir, ni vraiment un sous-voir, ni l'explication d'un sous-texte, mais le soubassement du voir, le substrat (éthico/pulsionnel) du voir, le mode du régressif lui-même, retour à une forme d'*arkhè* de la vision, comprenant ce qui commande le voir, et son origine, le fond d'où il exsude, d'où sa possibilité émane. Le régressif godardien apparaît comme l'effort vers ce fondement sans fondement du voir autant que comme cet état d'*Abgrund* décrit par Heidegger, en résonance actuelle avec l'indigence moderne et contemporaine, et le processus même de destruction de toute positivité d'un fondement moderniste qui se donnerait comme réponse fondatrice à ladite indigence du monde, sans déplacement en question. Le cinéaste se doit alors de revenir à la réduction/régression de ce complexe ennemi avant de pouvoir penser sa propre puissance d'action fictionnelle, ou plutôt, cette puissance est directement corrélée à cette première critique externe qui est aussi critique de soi, nous le verrons plus loin avec la question de la régression de l'auteur.

« Comment lutter ? » muterait alors en un « comment voir comment on voit ? » où « depuis où/par où on voit ? » articulant plus clairement la question régressive subversive. Pour commencer à envisager une voie à partir de ces questions, il convient de mettre en lumière les conditions de possibilité du voir, et ces conditions elles-mêmes reposent sur la simplicité primordiale de l'émergence de l'image en tant qu'émergence. Nous ne dégagerons pas ces conditions de possibilité seules, nous observerons simplement comment Godard a décidé de poser la question concrètement dans sa *praxis* de l'image car cette *praxis* répond manifestement à la présence de l'image godardienne telle que nous l'avons déjà dégagée, elle apparaît comme l'exploration matérielle de cette présence s'exprimant face à la complexité textuelle du système analytico-communicationnel : inchoativité maintenue qui met sa propre puissance d'apparition (douteuse au regard de l'histoire du cinéma, de son origine) en jeu. Comment voir comment on voit ? En commençant par produire des images simples, des images émergentes « de et en lutte », contre l'idée de totalité et ouvertes à l'in-fini du sens²³⁰, des images régressives en leur chair en ce que le régressif devient mode de simplification comme retour à une puissance primordiale des images, oubliée, face à la complexité hiérarchique du texte moderne, en une

230 La simplicité de l'image s'élabore alors selon une conception tout à la fois brechtienne et bressonienne, comme inachèvement et incomplétude, ainsi que le rappelle Nicole Brenez : « *Au principe de préparation donc d'inachèvement constitutif s'allie en effet celui d'une incomplétude, déterminé par des valeurs simultanément éthiques et politiques. Le principe d'incomplétude, comme toutes les dynamiques agissantes chez Godard, provient de deux sources antagonistes : d'une part Robert Bresson et sa célèbre formule : « Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini » ; de l'autre Bertold Brecht et son Me-ti. Livre des retournements de 1937. « Me-ti disait : « C'est le monde entier qui fait naître l'image, mais l'image n'englobe pas le monde entier. Il vaut mieux lier les jugements à l'expérience qu'à d'autres jugements, quand les jugements doivent avoir pour but de dominer les choses ». Me-ti était contre le procédé qui consiste à échafauder des images du monde trop complètes ». À partir de 1967, Jean-Luc Godard reprit souvent la formule de Brecht, notamment dans son manifeste *Que faire ? De 1970* » (Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« Dynamiques de l'esquisse. Sur *Reportage amateur* (maquette expo) »), *op.cit.*, p.155-157).*

forme de mise à plat figurale, de mise à sac parataxique de la verticalité du savoir assertorique organisant le « court-circuit des sens »²³¹. Cette simplicité des images qui permet de « faire la lumière » en amont de la complexité textuelle, Godard a vraiment commencé à la théoriser et à la pratiquer profondément avec le groupe Dziga Vertov. En évoquant le cas du film *Pravda*, qu'il juge raté, le cinéaste écrit : « *Dégager des images simples (et ce n'est pas si simple, c'est là qu'il s'agit de faire politiquement) comme ici les plans de la rose = classe ouvrière tchèque et slovaque, et les plans de production toujours les mêmes ; dégager des images simples c'est refuser de faire des images du monde trop complètes, c'est faire que la même image (ou son) soit une image de et en lutte, qu'elle ne soit jamais la même image (ou son) mais qu'elle soit image (ou son) de et en lutte critique, transformation*²³² ». Une image simple, ce n'est donc pas seulement la présentation d'un élément simple (comme cette fleur qui restera comme motif majeur dans le cinéma godardien, symbole dénudé déhiscent²³³, peut-être de la force de l'image elle-même en tant qu'elle se déploie [Fig.11]) mais la mise en lutte de l'image, avec d'autres images qui n'existent pas encore nécessairement, c'est l'accueil d'autres images, à l'occasion d'un combat-entre les images affligé (l'image creuse une béance régressive en emportant d'autres images dans son sillon, et se laisse en même temps modeler par ces images

231 « *Aujourd'hui, il y a plus de dispute qu'au Moyen Âge parce que les amoureux ne cherchent pas à voir, puis c'est le drame et la souffrance. C'est une émission de télévision entre eux, ils ne peuvent plus parler pour faire la lumière. Ils parlent, il y a des tonnes de sens qui se court-circuitent, et ils se séparent, il n'y a rien eu* » (propos recueillis par Claire Devarieux, *Le Monde*, 30 mars 1980).

232 Texte diffusé à l'ARC - musée d'Art Moderne de Paris - en février 1970, à l'occasion d'une projection du film, lisible dans : Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985, p.340.

233 Voir par exemple cette fameuse « rose blanche » d'Allemagne année 90 neuf zéro, réminiscente de « *ce groupe de très jeunes résistants de Munich, Hans et Sophie Scholl, qui, sous le nom de « Weisse Rose », appelèrent leurs compatriotes à se révolter contre Hitler et firent le sacrifice de leur vie* » dont Nicole Brenez a pu écrire qu'elle « *est ce qui a péri (comme acte politique) ; ce qui est le plus périssable (la jeunesse, la fleur) ; donc ce qui aura eu la capacité de retenir, de convertir, de sauver* » et qu'« *ainsi, on peut en déduire que la rose blanche comporte une strate performative : le plan peut prétendre au titre de geste, comme une fleur posée sur un tombeau ; il est un acte esthétique qui transforme l'image en action éthique. En ce sens, il s'agit d'une image en acte, d'un plan performatif, d'un achèvement et d'un dépassement de la représentation par le symbolique porté au comble de ses puissances. Il revient aussi dans sa complexité rhizomatique lorsqu'un plan similaire de rose blanche apparaît pour conclure les Histoire(s) du cinéma et les Moments choisis (2004), juste avant le moment de la signature — le portrait de Jean-Luc Godard et la phrase « j'étais cet homme ». Cette rose, miraculeusement gardée d'une promenade en songe au paradis, renvoie bien sûr à la fleur bleue de Novalis et parachève l'ensemble monumental des réflexions godardiennes sur l'image. Mais elle est également investie de la force symbolique attachée à l'image similaire qu'on trouve dans Allemagne année 90, et apparaît ainsi, simultanément, comme un plan très simple et une image totale. Totale : comme pointe émergée d'une dialectique fondatrice entre réel et symbolique, et comme image totalement ouverte. Montage ultime : parce qu'avec cette image, Godard parvient à concentrer la complexité en un plan limpide [concentration comme régression d'une matière protéiforme et multiple en un unique plan]. L'article « Pierrot mon ami » (dans Bergala 1985, p.262), repris dans les Histoire(s) du cinéma et les Moments choisis, demandait « où et pourquoi commencer un plan, et où et pourquoi le finir ? » ; les Histoire(s) et les Moments répondent : parce qu'il a toujours déjà commencé, et parce qu'il ne finira jamais [autre image de l'harmonique moderne que nous évoquions]. Le montage consiste en cet écho infini par lequel le rhizome qu'est chaque image traverse la zone qu'est chaque plan, à la manière d'une circulation obscure et fertile. » (Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », dans *Cinémas*, volume 15, n°2-3, Printemps 2005, p.37-40).*

hypothétiques), une manière de démunir l'image de sa propension à exister seule, à imposer sa puissance propre, ou plutôt à penser cette puissance à partir d'un entre-image creusé par le combat-entre, aboutissant à la mise en mutation de l'image au bord d'un presque-rien²³⁴.



Fig. 11 : La rose, symbole de l'image simple (Pravda, 1970).

Le souci de l'observation des mutations de la vie moderne rejoint ici la nécessité de créer des images « en mutation », c'est-à-dire en formation au sens de Klee, de s'intéresser aux modes de production (poétiquement, économiquement) pour renverser le sens de la production, souci nouveau qui préside à la création de nouveaux modes de production en marge de formes instituées niant l'image dans sa simplicité inaliénable, ou plutôt, organisant la confusion entre la simplicité des images et la raideur simpliste des chaînes de fausses images textualisées qui abolissent le caractère émergent de l'image tout en organisant une identification indigente avec le public : « *En 1974, il justifie la création de son laboratoire audiovisuel Sonimage par la nécessité de retrouver des « images simples » plutôt que des gens « simples qu'on force à rester sages, comme une image », d'endiguer le déferlement « des*

²³⁴ Rappelons les mots de Godard dans *Histoire(s) du cinéma* : « *Qu'est-ce que le cinéma ? Rien. Que veut-il ? Tout. Que peut-il ? Quelque chose.* ». La même progression peut alors être appliquée à l'image.

chaînes ininterrompues d'images, esclaves les unes des autres, chacune à sa place, comme chacun de nous à sa place, dans la chaîne d'événements sur lesquels nous avons perdu tout espoir ». ²³⁵ ».

Dans ces conditions, la révolution ne peut exister qu'à partir de la régression de la complexité textuelle (le tissu complexe du texte) du cinéma et de la société, en habitant l'appareil productif (c'est-à-dire, en même temps, en se laissant habiter par sa complexité instituée) afin de revenir à un « juste une image » (avant de penser la justesse de l'image, justesse qui supposerait l'imposition d'un sens en amont de l'apparition de l'image alors qu'il convient de penser ce sens à partir de l'image – toujours, l'anté-intellectualisme régressif prime), selon la formule de *Vent d'Est*. Penser le « juste une image » revient à dire qu'une image est émergence en soi avant d'être naissance de la présentation de quelque chose, qu'elle est une émanation de l'opacité de la fiction telle que nous l'avons définie jusqu'ici, en d'autres termes, que l'image n'est plus primordialement la représentation de la réalité, mais la réalité de la représentation (selon les mots bien connus du cinéaste²³⁶), un oubli de la réalité comprise comme dimension préexistante à l'image (dimension à rejeter, du même ordre qu'un présent donné sans travail de la matière filmique, dimension qui n'existe pas en soi sans travail sur l'apparition). À travers la réalité de la représentation et de la fiction, l'édification fictionnelle à proprement parler, Godard travaille à la régression des forces instituées du texte, révolte après révolte, en montrant que le poème (filmique et textuel), le produit d'une production si l'on veut (par opposition à la notion de diffusion mise en exergue par la culture), est en soi déjà une révolution²³⁷, une révolution intestine et voilée, lovée dans l'opacité de la fiction, régressive en ce sens qu'elle ne se donne pas, qu'elle redevient puissance d'émanation mystérieuse (mystère du cinéma, mystère de l'image), tout en restant un pouvoir de soulèvement. Cet état « larvaire » de la production, Godard l'atteint frontalement dans les années 1970, à partir de la phase Sonimage grenobloise, à travers des expressions sourdes, grondantes, dans des films comme *Numéro Deux* qui présentent comme le ventre, l'antre de la machine de production **[Fig.12]**, antre sombre et monstrueux (Godard appellera bien, tapis dans cet abîme, les habitants de la Terre les « monstres » dans la série *France tour détour deux enfants*), honteux et inouï, impossible à montrer totalement puisqu'il a touché à un degré de régression terminal découlant d'une théorisation « terrorisée » de la nécessité de changer l'appareil productif de l'intérieur.

235 Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions* (entrée : *Debord (Guy)*), Stock, 2010, p.102.

236 La phrase exacte étant le chiasme : « *La photographie n'est pas le reflet du réel, elle est le réel de cette réflexion* » (voir *La Chinoise*).

237 Principe poétique que Cocteau, souvent cité par Godard, a exprimé ainsi : « *La révolution a toujours un air de poésie parce que la poésie est révolution* » (Jean Cocteau, *Secrets de beauté*, Gallimard, 2013, p.30), résonant ainsi avec nos propres déterminations sur la nature circulaire et régressive du mouvement révolutionnaire.

Thérorrisé. C'est avec ce néologisme (mot-valise) que Serge Daney, à l'occasion de la sortie du film en 1975, dans une critique publiée pour les Cahiers du cinéma, spécifie le ton d'une « pédagogie godardienne », issue des enseignements de la période Dziga Vertov²³⁸. Cette pédagogie serait le fruit d'un doute, celui du cinéma lui-même qui, dans le cadre d'une *praxis* marxiste-léniniste, apparaissait alors comme l'ennemi à abattre, le nec-plus-ultra du capitalisme de séduction dans son expression la plus spectaculaire et spectaclariste, au sens qu'en donne Debord ; l'autel, l'ouverture par excellence à la dimension du vrai comme moment du faux. Si Godard n'a jamais adhéré catégoriquement à une idéologie, il est difficile de nier l'influence irréversible de cette conception sur ses méthodes de travail, le matérialisme dialectique demeurant le point d'ancrage majeur à l'origine d'un réinvestissement du cinématographe comme possibilité critique dans son œuvre. Ce que Daney nomme « pédagogie godardienne », il semble que cela passe dans une certaine diction, celle d'une femme, dans le cas de *Numéro Deux*, qui « réprimande, reprend, conseille, enseigne, explique, théorise et même therrorise », qui déclame et réclame son dû (son existence à l'image), qui porte le déjà-dit, la leçon, le « discours du manche », des principes nouveaux que le cinéma met (ou ne met justement pas) en œuvre pour avoir prise sur le réel, et, plus que cela, pour faire œuvre avec le réel. Discours déjà mis en pratique dans *Tout va bien*, par exemple. Simplement, un déplacement et une régression du lieu même de la lutte, ferments d'une révolution « topographique » du domaine de la lutte, séparent nettement *Numéro Deux* des tentatives précédentes de Godard. Nous l'avons vu, Godard a fondé Sonimage à Grenoble, a quitté la capitale (avant de consommer sa marginalisation à la fin des années 1970 en s'installant à Rolle en Suisse) pour « devenir plus minuscule » (c'est en ces termes que s'exprime Godard au début du film). Plus minuscule... et thérorrisé ? Il serait trop facile de voir dans cette mue la première étape lisible de l'ermitage à venir, le résultat idiosyncrasique d'une dépression (accident de moto en 1971 qui laisse effectivement des séquelles, conflit violent avec Truffaut, rupture avec Jean-Pierre Gorin, etc...), l'application à sa propre vie du principe de la régression. Thérorrisé, *Numéro Deux* l'est certainement (et les autres films de cette période charnière tout autant), mais la terreur n'est pas lisible, ni réductible à des causes identifiables ou purement contextuelles. La « *theoria* terrifiée » qui se fait jour dans *Numéro Deux*, et qui incarne une rupture de plus dans le cinéma de Godard, sans doute plus décisive qu'auparavant, nous apparaît précisément liée à la nécessité de la rupture avec une conception trop dogmatique de la *praxis* du cinéma, une mise à distance à la fois du cinéma et du discours sur le cinéma que Godard portait relativement (nous ne serons pas aussi absolu que Daney sur ce dernier point), et la

238 Voir Serge Daney, « Le thérorrisé (pédagogie godardienne) », *Cahiers du cinéma*, n°262-263, janvier 1976, p.32-39.

mise en avant d'un abîme obscur dont toute image émerge : la terreur naît de ce liséré noir qui entoure alors chaque image²³⁹ [Fig.13], pas encore compris comme principe fertile au sens dégagé par Nicole Brenez, le précipice sans fond qui préside à son apparition. Godard donne alors le sentiment d'une envers complet de la machine de production, pointe vers quelque chose qui nous concerne et nous regarde, « machins et machines »²⁴⁰, du fond de l'abysse, qui grouille et macère au fond, au creux des rouages de la machine, entre télévision et cinéma.



Fig.12 : Godard, "machin" parmi ses machines (Numéro Deux, 1975).



Fig.13 : L'écran vidéo et le liséré noir de l'image (Numéro Deux, 1975).

239 L'expression est de Serge Toubiana : « Dans Numéro deux, l'image est plus petite que l'écran, elle porte avec elle son liséré noir qui l'encadre et qui annonce la couleur de mort. Elle trimbale avec elle cette partie d'elle-même qui sera pour le spectateur le tombeau de son œil (comme le dit Serge Daney), cette bande noire qui oblige l'image à n'en mettre pas plein la vue, à jouer avec le trop-plein, le plus de jouir de l'œil pour l'attirer dans la mort. Numéro deux est un film catastrophe pour l'œil du spectateur qui ne sait que faire de l'écran » (Serge Toubiana, « Le hasard arbitraire », dans Cahiers du cinéma, n°262-263, janvier 1976, p.15).

240 Nom donné à un « nous » indéterminé dans Numéro Deux par le personnage interprété par Godard, au début du film.

Mais, avant d'approcher le secret larvé de la machine, de réaliser ces « images en pensées » qui s'enterrent dans l'ancre mystérieux de la production, au plus près de cette composition terminale d'un monde régressif, à partir des années 1970, dont son cinéma ne se relèvera manifestement pas, il est évident que Godard s'est confronté à cette matière faite corps-machine d'une manière beaucoup plus leste et agile, notamment dans les années 1960, dans des expressions moins graves, plus indirectes et tâtonnantes, porté par une alacrité d'explorateur du monde moderne. À ce moment, Godard s'engage encore, d'une certaine manière, plus naïvement dans la réalité en tant que sujet sartrien négatif, « à feu et à sang » comme nous le décrivions dans le premier chapitre, encore immergé dans une matière profuse, celle de la signalétique moderne, en tant que « je » existentialiste : « *La relation de Godard à l'Histoire dans les années 1960 est de type « existentiel », au sens où un film comme *Le Petit Soldat* repose sur une conception du sujet faisant du « je » le foyer du sens (de là la nécessité de la première personne dans cette œuvre)*²⁴¹ », même dans les expressions les plus tardives de cette première période, au moment de la synthèse sociologique et phénoménologique (*Masculin Féminin/2 ou 3 choses que je sais d'elle*²⁴²). En somme, les films se fondent encore « dans la masse », sur des appels documentaires (ou « documentarisant » - la fiction et le documentaire participent déjà d'une même pièce chez le Godard des années 1960, mais les expressions participant de cette coexistence ont quelque chose d'assez clivant et parfois binaire du point de vue de l'alternance fiction/documentaire), motivés par la représentation de la profusion de la réalité (voir par exemple dans *Une femme est une femme*, les nombreux plans sur la foule des boulevards parisiens qui font irruption au cœur même de la diégèse, quasi gratuitement [Fig.14]) et portent encore le projet volontariste de s'engager dans la réalité de son ère, à savoir l'ère scientifique, au sens brechtien du terme²⁴³, en enquêtant.

241 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.43-44.

242 Dans la partie non-commerciale du scénario de ce dernier film, Godard résume son entreprise synthétique ainsi : « *Si on analyse maintenant ce projet de film, on voit que l'on peut décomposer ma démarche en quatre grands mouvements : 1) Description objective (ou du moins, tentative de description dirait Ponge) (...) 2) Description subjective (...) 3) Recherche des structures (...) 4) La vie (...) C'est-à-dire que d'avoir pu dégager certains phénomènes d'ensemble tout en continuant à décrire des événements et des sentiments particuliers, ceci nous amènera finalement plus près de la vie qu'au départ. Peut-être, si le film est réussi (et puisse-t'il au moins l'être, sinon tout le temps, mais à certains instants, pendant certaines images, pendant certains bruits) – peut-être alors que se révélera ce que Merleau-Ponty appelait l'existence singulière d'une personne...* » (Jean-Luc Godard, « Ma démarche en quatre mouvements », dans Alain Bergala, *Godard au travail : les années 60*, op.cit., p.331-332).

243 « *Tout comme aux imprévisibles catastrophes naturelles des temps anciens, les hommes d'aujourd'hui sont confrontés à leurs propres entreprises. La classe bourgeoise qui doit à la science cet essor qu'elle a métamorphosé en domination du fait qu'elle s'en est instituée la seule bénéficiaire, sait bien que cela signifierait la fin de sa domination si le regard scientifique se portait sur ses entreprises. Aussi la science nouvelle qui s'occupe de la nature de la société humaine et qui a été fondée il y a environ cent ans, a-t-elle été fondée dans la lutte de ceux qui sont dominés contre ceux qui dominent. Depuis lors, dans les profondeurs, au sein de la classe nouvelle des ouvriers dont la grande production est l'élément vital, existe quelque chose de l'esprit scientifique : de là les grandes catastrophes sont repérées comme les entreprises de ceux qui dominent (...) Si nous entendons maintenant nous adonner à cette grande passion de produire,*



Fig.14 : Plan de foule "documentarisant" (*Une femme est une femme*, 1961).

Un certain nombre de procédures paradoxales, dont l'usage du micro-HF caché pour faire des interviews au statut ambigu (par exemple, dans *Masculin Féminin* lors de la fameuse scène de « mademoiselle 19 ans » où Jean-Pierre Léaud, dans le rôle de l'enquêteur de l'Ifop, fait dire, entre autres, à une jeune femme qu'être réactionnaire « c'est bien », ou alors lui fait avouer qu'elle ignore que des guerres sont en cours dans le monde contemporain), et d'autres types d'approches et d'attaques du monde, constituent autant de manières de s'effacer au cœur de la matière, de faire corps avec la matière du monde qui se donne à voir, d'opérer la régression de sa propre présence au monde (en tant qu'artiste, en tant que spectateur) comme motif de subversion (la scène de *Masculin Féminin* a évidemment quelque chose de corrosif et d'éminemment critique à propos de la superficialité de ce monde²⁴⁴). Le

*à quoi donc devront ressembler nos reproductions de la vie en commun des hommes ? Quelle est, face à la nature et face à la société, l'attitude productive que nous, les enfants d'une ère scientifique, entendons adopter dans notre théâtre pour le plaisir ? (...) Cette attitude est une attitude critique. (...) Ceux-là, en effet, qui semblent être si éloignés des sciences de la nature, n'en sont éloignés que parce qu'ils en sont tenus éloignés, ils doivent, pour se les approprier, d'abord développer et pratiquer eux-mêmes une nouvelle science de la société, ils sont ainsi les véritables enfants de l'ère scientifique et son théâtre n'avancera pas s'ils ne le font pas avancer. Un théâtre qui fait de l'activité productive la source principale du divertissement doit aussi en faire son thème, et avec une ardeur toute particulière, aujourd'hui où l'homme est partout empêché par l'homme de se produire, c'est-à-dire de se procurer sa subsistance, d'être divertit et de divertir lui-même. Le théâtre doit s'engager dans la réalité s'il veut avoir les moyens et le droit de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité » (Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, 1997, p.24-27).*

²⁴⁴ Évidemment, cette séquence du « dialogue avec un produit de consommation » ne peut se réduire à une charge positive et cynique, sans quoi Godard serait uniquement « sur » le corps de sa « mademoiselle 19 ans » (et non pas « avec », ou

projet godardien ne se pense pas à ce moment consciemment comme une lutte mais comme la captation et la critique d'une réalité sémiotique complexe que l'on peut résumer à partir d'une tripartition particulière, notamment mise en exergue par Christian Metz, à la recherche des codes primaires de l'image cinématographique comprise comme texture modélisante et modélisée à la fois : « *Ce qui distingue les codes du langage cinématographique, c'est précisément la matière de l'expression, matière triple (iconique, sonore et textuelle) qui conduit Metz à cette définition : « Cinéma-télévision : image obtenue mécaniquement, multiple, combinée avec trois sortes d'éléments sonores (paroles, musiques, bruits) et avec des mentions écrites.* »²⁴⁵ ». La composition de cette réalité sémiotique revient aux films comme des vagues successives où l'image se mélange avec le texte, les corps avec leurs images, les images avec leurs légendes, les corps avec la légende des images, etc...²⁴⁶ jusqu'à la régression d'une distance fondamentale entre la notion d'image comme reproduction d'une réalité et la réalité des corps et des actes. Se constitue alors une matière inconnue, nouvelle, non identifiée, dont Godard capte les traces naissantes (expression concrète du statut contingent et inchoatif de l'image), comme un bain émergent de l'image qui surgit d'un désordre radical, d'une remise en mouvement, d'une mutation des objets filmés considérés à nouveau comme possibles sujets d'une transformation, atomes pas encore cristallisés en molécules signifiantes constituant un bougé du sens infini (bougé d'ailleurs défini par Henri Meschonnic comme le propre du moderne).

« depuis ») en la prenant au piège de sa propre sottise, participerait à la suprématie du réductionnisme textuel moderne dont il entend se départir. Il ne s'agit pas d'épingler la femme que Jean-Pierre Léaud interviewe en hors-champ et de s'adonner à une réification, une objectivation d'un cas exemplaire qui vaudrait pour toutes les petites « miss 19 ans » en devenir, toutes prêtes à se transformer en produit de consommation. Au contraire, le caractère subversif de la scène provient du fait que Godard fait ressortir de ce corps une contradiction, il montre l'Autre qui sommeille en Soi, établit un combat-entre concret, perceptible, interne à un sujet, dévoilé par l'apparence de critique externe et superficielle : le sujet accouche de sa propre force de contradiction (*grosso modo* : « il faut être réactionnaire », alors que l'on vient de dire l'inverse à l'instant) à partir d'une maïeutique elle-même biaisée puisque, du côté de l'intervieweur, c'est Godard qui souffle les questions à Léaud (subversion, toujours au sens d'un presque-rien, d'un chuchotement à peine perceptible, d'un percept tu). Léaud n'apparaît pas directement, Godard non plus (écho étouffé) : d'un côté comme de l'autre, une disparition du Soi a lieu, soudain, « je est un autre », Godard organise la régression du Soi comme coupé du monde (monde des adultes, « clairs et distincts ») comme sujet/objets, bien loin du monde du nourrisson décrit par Freud) pour créer/percevoir l'autre, le ET, et le point de fuite qui n'assigne plus un soi et un Autre au langage, et pour permettre la recréation de ce mouvement vers son propre étrangeté : l'observateur est à l'observé phénoménologiquement, et vice versa, l'enquêteur à l'objet de l'enquête, dans un rapport de non-savoir réciproque, même si ce rapport est camouflé, incertain.

245 Sylvie Ayme, « Répète un peu pour voir. Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, op.cit., p.71.

246 Dans *Une femme mariée*, par exemple, lorsque le personnage interprété par Macha Méril s'arrête à un café et entend la conversation d'autres femmes aux alentours, et que les paroles se mettent à rentrer en résonance avec des images de magazine de mode féminine découpant des morceaux de corps féminin et de lingerie, et que, d'une manière ciselante, des cartons s'affichent soudainement à même l'image entre les femmes qui continuent leur conversation, redoublant les paroles scripturalement. Une interpénétration de tous les régimes dégagés dans la tripartition de Metz s'opère alors constituant de nouvelles formes « mutantes » et indéterminées. [Fig.15-17]



Fig.15 : *Sémiographie (Une femme mariée, 1964).*

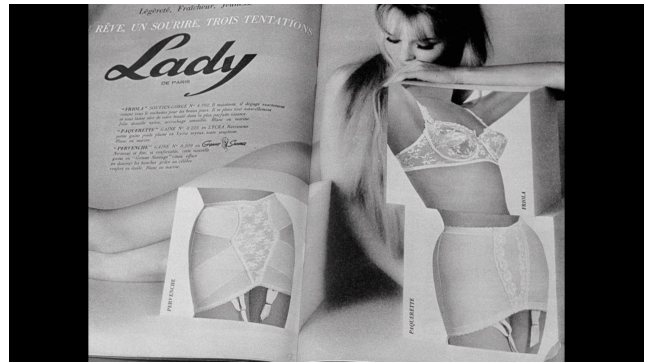


Fig.16 : *Sémiographie (Une femme mariée, 1964).*



Fig.17 : *Sémiographie (Une femme mariée, 1964).*

En cela, Godard convoque effectivement, comme le dit Georges Didi-Huberman « *toute l'exubérance des images et des langages possibles – écrits et parlés, peints et mimés, sémite et indo-européens, que sais-je encore – pour provoquer quelque chose comme la sidération ou l'effusion* », non pas pour conclure uniment sur un « No Comment », mais pour donner à voir un état encore immaîtrisé de l'image, bouillonnement sémiotique et visuel au bord de l'informe. Ainsi, les images surgissent sans que le spectateur y prenne garde, s'imposent autant au film (le film se laisse habiter) qu'au spectateur (démuni) : dans *Une femme mariée*, l'apparition du visage d'Hitchcock aux abords d'un cinéma sidère (une note musicale tonitruante et maintenue assure le choc) [Fig.18], la projection de *Nuit et Brouillard* qui suit laisse ébahi, dans le même film [Fig.19], les jeux de mots qui s'inscrivent à même la captation des graphèmes (« Eve » au cœur du mot « rêve »²⁴⁷) amusent et surprennent [Fig.20-21].

247 Captation d'ailleurs de la plus haute importance puisqu'elle opère le passage de la modalité de l'extraction/abstraction du graphème à la notion de miniaturisation. Godard ne se contente pas de couper les lettres du contexte du mot complet, il opère ensuite un dézoom qui rend le graphème à la plénitude du mot. Le changement d'échelle permet de rompre l'illusion de l'abstraction et trahit l'artificialité de l'extraction comme procédé visuel, il révèle le procédé comme miniaturisation du monde, régression visuelle et projection imagée/fantasmée du désir scopique de la capture. Nous



Fig.18 : Hitchcock surgit (*Une femme mariée*, 1964).



Fig.19 : Séance de Nuit et Brouillard (*Une femme mariée*, 1964).



Fig.20 : Miniaturisation du graphème (*Une femme mariée*, 1964).



Fig.21 : Remise à l'échelle du graphème (*Une femme mariée*, 1964).

Autant d'expressions impressionnantes (au sens littéral) d'une « immersion » telle que nous la définissons plus haut : nous ne sommes pas, en tant que spectateurs, immergés dans le film émergent (l'immersion empêcherait la critique du film en abolissant la possibilité d'une distance), c'est le film lui-même, en tant que vision de l'émergence de l'image, retour régressif à cette émergence, qui est immergé dans la matière sémiotique et signalétique avec laquelle il s'agit de mener un combat-entre autant qu'un combat-contre. L'effusion, l'émulsion filmique²⁴⁸, désordonnée découle de ces énergies contradictoires

verrons plus tard (dans la troisième partie) en quoi ce phénomène de miniaturisation est paradigmatique pour penser le régressif puisque le motif de la miniature peut-être associé à la régression d'une projection plus grande que soi (paradigmatique du cinéma dans son ensemble) qui aurait échoué.

248 Le caractère émergent de l'émulsion (bain d'émulsion, révélation du négatif pelliculaire) a souvent été travaillé plastiquement par Godard, notamment dans *Une femme mariée*, lors de la fameuse séquence du négatif. Exactement comme dans le cas d'*Alphaville*, le passage de l'image au négatif déboulonne l'arkhè de la vision, montre le dessous du voir comme principe technique – il n'est pas fortuit qu'un photographe s'insinue dans l'espace scénique à ce moment. Mais plus encore, le contexte de la scène rajoute une couche liée à la question de l'émergence de l'image : la séquence se situe dans une piscine où barbotent des femmes tandis que la voix de Macha Méril susurre des paroles contradictoires à l'adresse ambiguë. L'emploi du négatif donne un caractère surréel aux corps et à l'espace tandis que l'élément aqueux s'impose, à la valeur quasi amniotique. Tout est reconnaissable et en même temps étranger à lui-même, tout « baigne » littéralement dans son propre « devenir-image » aux contours abstraits. [Fig.22-23]

et les constitue dans un même élan, de sorte que la matière captée est indissociablement, fluidement, matière filmique, réalité de la représentation et représentation d'une réalité qui n'a rien d'évident en soi.

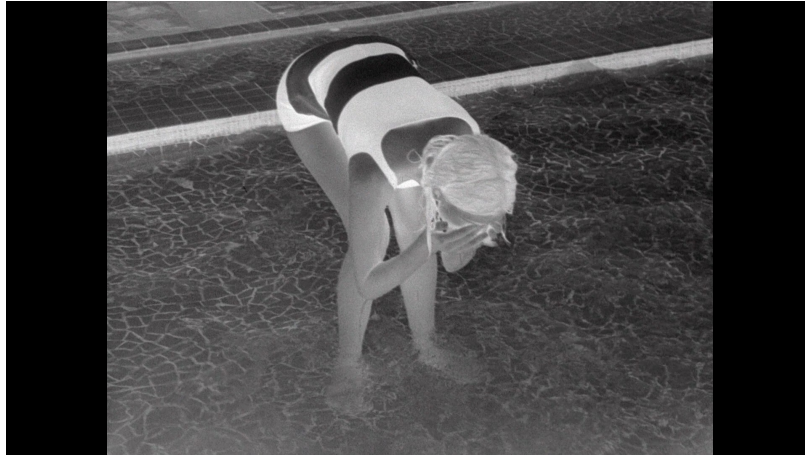


Fig.22 : Métaphore de l'émulsion filmique (Une femme mariée, 1964).



Fig.23 : Présence du photographe (Une femme mariée, 1964).

La matière en question est constituée et captée pareillement (constructivisme), sens dessus dessous, dans un jeu de combinatoires infinies :

« Affirmer, comme le fait Godard, la coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes parachève, comme le souligne Rancière, « la représentation d'un sensorium originaire, d'un monde des images », préexistant à leur apparition sur la pellicule et exigeant leur confrontation à « toutes les histoires » possibles (cf. Histoire(s), la « Toutes les histoires »). Ainsi, l'œuvre de Godard dessine-t-elle l'idée d'un univers créé constitué d'images fonctionnant comme autant de sèmes primordiaux, autant d'unités de sens qui, telles des âmes, se brisent ou se réconcilient du fait d'être projetées de telle ou telle façon dans le monde matériel.

Mais le caractère artificiel de cette manipulation d'images, en même temps que ses possibilités combinatoires infinies, demanderait, dans un dernier retournement, de pouvoir penser l'image nue, l'image seule, extraite du sensorium.²⁴⁹ »

Cette *praxis* particulière de l'image godardienne se répercute en un chaos à la hauteur du désordre moderne, de la réalité sémiotique rampante du jour, et de la catastrophe qu'elle constitue, catastrophe de la disparition de l'image elle-même dans notre société au cœur de ce maelstrom sémiotique où l'image n'a plus que l'apparence de l'image mêlée, régression actuelle que Godard rejoue dans les films en cela, d'une part en se laissant habiter par les forces qui provoquent la régression comme nous l'avons vu, et d'autre part en remotivant les procédures aboutissant à cette régression qui empêchent de penser l'image nue. Paradoxalement, l'impossibilité de penser l'image nue, absolument, est une manière de créer un point de fuite au sens de Deleuze, la prééminence d'un ET (image ET son, image ET texte), et de contrecarrer le piège de l'opposition (faire de l'image un absolu serait faire la même chose que le monde du texte, seulement à l'envers). Paradoxe de la simplicité de l'image elle-même qui exige une tenue exemplaire en soi, qui doit tenir en une fois (simple provient du latin *semel* qui signifie « une fois »), se présenter d'une traite, et participe donc d'une continuité entre les éléments (dont les éléments sémiotiques constitutifs du sensorium complexe moderne : texte et visuel, son et texte, etc...) alors même que le cinéma godardien entretient, comme nous l'avons constaté, la discordance et la rupture. La simplicité de l'image godardienne doit donc, à un niveau plus abstrait, faire tenir ces deux mouvements antagonistes du hiatus et de la continuité pour opérer des rapprochements sensibles entre les choses (autre définition de l'image godardienne empruntée à Reverdy). C'est le paradoxe et la complexion de la fin d'*Alphaville* : la phrase délivrée par Natacha von Braun doit trouver une cohérence à travers la fragmentation, la fluidité retrouvée ne se départ jamais du chaos originel du sensorium sémiotique aliénant à partir de laquelle elle décolle. C'est la possibilité même de penser et de montrer une pensée qui est en jeu dans ce paradoxe : « *Chaque fois que l'image se trouve atteinte, le cinéma a son mot à dire. En cette fin de siècle, aussi affaibli qu'il puisse être, il peut encore montrer des images et de la pensée, notamment les siennes, indiscernables dans la texture même du siècle. Le cinéma peut penser le siècle, ou plutôt la fin du siècle. Il suffit qu'il soit entre les mains d'« observateurs scientifiques ».* Godard construit cette analyse, ou cette réflexion, ce « rapport » dans une œuvre fragmentée mais qui possède à travers cette fragmentation sa cohérence propre²⁵⁰ ». Godard entretient le désordre (que l'on a parfois pris pour une simple confusion idéologique

249 Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma*, op.cit., p.101-102.

250 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.51.

– indéniable d'ailleurs, et assumée en tant que telle), assume toutes les postures, jusqu'à faire de la production du désordre une manière de lutter, de continuer un combat-entre avec le monde, sensorium chaotique : « *Et si, au tournant des années Soixante-dix et des années Quatre-vingts, tout était devenu discontinu, désordonné, chaotique même dans cet état de crise de la connaissance, des idéologies, des systèmes de la culture occidentale ? Et si les films de Jean-Luc Godard n'étaient que le reflet de ce chaos généralisé ? (...) Il serait alors possible de penser, de manière conjointe, l'esthétique des films de Godard et la pensée philosophique à l'heure du désastre, affrontant les mêmes tourmentes, essayant les mêmes tempêtes, s'aveuglant dans les mêmes ténèbres*²⁵¹ ». La notion de désordre nous permet de penser à un degré plus concret la manifestation de la catastrophe comme phénomène régressif puisque, Coureau l'énonce :

« Nous nous trouvons bien à proximité du désastre, d'un désastre dont les causes peuvent être multiples et qui se répercute dans l'esthétique des films de Godard. Ce qui est révélé par les citations et les paroles est renforcé dans les images et les sons. Les corps se heurtent, s'affrontent, s'effondrent eux aussi, à la manière de ceux des personnages Paul Godard (Jacques Dutronc) et Denise Rimbaud (Nathalie Baye), filmés en un « ralenti-décomposition », roulant jusqu'au sol, en un enlacement plus violent qu'amoureux (Sauve qui peut (la vie)). Désordre des postures, des actes de l'homme et de la femme qui se retrouvent entre Carmen et Joseph (Prénom, Carmen), entre Marie et Joseph (Je vous salue, Marie). Parfois un cri d'effroi, d'angoisse, de colère, de douleur, de folie vient déchirer une harmonie musicale. Désordre de la voix, celle de Jean-Pierre Léaud (Définitif), de l'Archange Gabriel (Je vous salue, Marie) ; bégaiement d'Isabelle dans Passion, alors que son harmonica strident vient déchirer le tissage parfait des musiques classiques et romantiques qui jalonnent le film. Mais que signifie cet incessant surgissement, jaillissement du désordre ?²⁵² »

Le chaos des gestes considéré par Godard signe l'apparition de formes dans un « *désordre devenu prégnant* » alors que l'ordre est devenu « *presque un hasard*²⁵³ », ce qui lui permet de toucher, d'une certaine manière, la vérité de sa formule célèbre : « *le définitif par hasard*²⁵⁴ ». Formule, en résonance avec le chaos du monde, qui montre que, quelque part, le désordre demeure fécond, à l'image du noir fécond dénoté par Nicole Brenez :

251 Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : Ouverture de l'ère de la complexité esthétique, 1978-1985 », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, op.cit., p.7-8.

252 *Ibid.*, p.9.

253 *Ibid.*, p.8.

254 « *L'idéal pour moi est d'obtenir tout de suite ce qui doit aller, et sans retouches. S'il en faut, c'est raté. Le tout de suite, c'est le hasard. En même temps, c'est le définitif. Ce que je veux, c'est le définitif par hasard* » (propos recueillis par Jean Collet dans *Cahiers du cinéma*, n°138, décembre 1962, p.31).

« Si Serres évoque une catastrophe imminente, si Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent, par l'intermédiaire de la philosophie, de la science et de l'art que « nous déchirions le firmament et que nous plongeons dans le chaos » (...) pour mieux vaincre celui-ci, il est aussi possible de penser que le désordre peut être créateur en lui-même, nécessaire, indispensable à l'esthétique comme à la vie. Le désordre doit être pensé dans le sens que lui confère Edgar Morin, comme « un macroconcept qui recouvre les idées de hasard, aléas, agitation, dispersion, perturbation, accident, bruit, erreur » (...), toutes notions qui se retrouvent, d'une manière ou d'une autre, dans l'esthétique des films de Godard. Le désordre, peut, en effet, constituer « la réponse inévitable, nécessaire et même souvent féconde, au caractère sclérosé, schématique, abstrait et simplificateur de l'ordre » (...), comme le souligne Morin. Mais de quel ordre s'agit-il et, avec quels autres facteurs doit-il entrer en relation, afin d'empêcher la catastrophe de devenir majeure ?²⁵⁵ »

Godard entretient le désordre, mais, à partir de ce désordre, il opère des rapprochements à la mesure de ce chaos moderne. Ainsi :

« Il est impossible, en tous les cas, de réduire les films de Godard à ce seul principe de désordre, aussi riche soit-il. Ceux-ci ne sombrent pas dans le désordre, dont la présence est pourtant réelle et cruciale. Paul Godard ne meurt pas ; Oncle Jean (Jean-Luc Godard lui-même) reste lucide et clairvoyant jusque dans son désir de ne plus voir (« Ma déraison lucide ne redoute pas le chaos », écrivait Antonin Artaud) ; les fusillades explosent de toutes parts mais à côté d'autre chose, du bruit de l'océan, de la musique de Beethoven (Prénom, Carmen). Le désordre n'est pas une notion simple. « Le chaos est bien aussi quelque chose qui se construit », écrivaient Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, à propos du premier Romantisme allemand ; tandis que Deleuze et Guattari soulignent que « l'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé » (...). Chez Godard aussi le chaos se construit, se compose, mais il ne peut se construire, se composer isolément et c'est pourquoi il incite à réfléchir sur la notion d'ordre, son apparent contraire²⁵⁶ »

Quel(s) geste(s) alors adopter à la mesure de ce désordre pour rédimier le caractère destructif du chaos, et embrasser son mouvement fécond par ailleurs ?²⁵⁷ D'une part, Godard s'approprie un mode synthétique, proche, encore, de la matière textuelle et sémiotique décrite par Metz, constituant la réalité

255 Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : Ouverture de l'ère de la complexité esthétique, 1978-1985 », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, op.cit., p.10-11.

256 Ibid., p.11.

257 « Mais, une chose est certaine, l'ordre n'est plus cet ordre évident de la totalité bien close, du système fermé. Car, si « le désordre, même systématiquement recherché, implique », chez les Romantiques allemands (comme chez Godard, est-il possible de dire), « un vœu secret de l'ordre, comme une invocation désespérée, s'affirmant à un autre niveau que le dérèglement apparent », selon l'idée de Georges Dusdorf, il est également vrai qu'« un geste à peine nous sépare encore du chaos », comme l'écrit Artaud du théâtre balinais, lorsque l'on cherche à définir l'esthétique godardienne » (Ibid., p.12).

moderne, en dégagant des grand types généraux de l'ordre de ce qu'Alain Bergala appelle une sémiographie :

« Dans Pierrot le fou, le présent du cinéma s'inscrit dans la nostalgie d'une époque mythique du cinéma, celle des genres. « Au moment où l'on peut faire du cinéma, dit Godard, - c'est-à-dire le cinéma comme présent – on ne peut plus faire le cinéma qui vous a donné envie d'en faire. » Dans Pierrot le fou, le présent du film est toujours contaminé par la nostalgie d'un état du cinéma (le cinéma de genre) que Godard, en moderne instinctif, sait qu'il ne peut plus pratiquer. Il est assez serein avec cette impossibilité et n'essaie pas de re-faire, de façon dénégatrice ou dans le malheur, le cinéma qui lui a donné envie d'en faire. On va donc voir passer dans Pierrot la nostalgie de tout le cinéma de genre comme mythe du cinéma : le burlesque, la comédie musicale, le film noir. Là, Godard ne se réfère pas vraiment à tel ou tel film précis, ses citations des genres prennent la forme d'une sémiographie, parfois même d'une pure et simple signalétique. Un gros plan déconnecté de revolver, par exemple, renvoie au film noir. Il suffit d'une affiche au mur, ou d'un simple titre de journal, pour connoter un scénario politique dont il ne prend plus la peine de gérer les informations. Il procède par brutale condensation : au lieu de faire une citation précise de telle séquence de Laurel et Hardy, il invente une sorte de « gag standard » qui est moins fait pour fonctionner en tant que tel, à l'unité si j'ose dire, qu'à renvoyer à une sorte de « gague » générale du cinéma burlesque. Cette sémiographie est l'un des aspects les plus visibles de la façon dont Godard pratique à l'époque l'un de ses slogans : « Voir l'histoire plutôt que la raconter »²⁵⁸»

Cette première approche d'une simplification du chaos sémiotique et imaginaire par accrétion générique²⁵⁹ nous mène du côté d'une abstraction : régression de la matière vers l'abstraction d'une idée. Néanmoins, l'idée n'est pas forcément platonicienne, elle n'est pas nécessairement séparée dans un ciel inaccessible. Godard produit d'une certaine manière des rapprochements génériques abstraits, mais, de l'autre côté du spectre, il organise aussi l'incarnation de l'idée, sans quoi les rapprochements demeureraient de pures hypothèses dont la part de régression demeurerait destructive sans partage (opération d'un nihilisme bourgeois proprement contemporain). Ce processus par lequel une idée prend corps, Mallarmé l'appelait une « notion ». Dans le texte « On s'est tous défilé » : Godard, un cinéaste mallarméen ? » qui rapporte des propos tenus lors d'une table ronde à propos du film *On s'est tous défilé* (dans lequel des extraits des *Divagations* de Mallarmé sont lus, et décomposés, par Godard),

258 Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.197-199.

259 Nous désignons ici le fait de se rapporter à des genres filmiques particuliers. N'oublions par pour autant l'autre sens du mot « générique » dénoté par Leutrat et Liandrat-Guigues dans une citation faite plus haut, à savoir l'ouverture des films, le « sas » formel qui ouvre le film, qui nous permet d'arriver à un troisième sens : « *Suivant la logique verbale (allant du jeu de mots au coq-à-l'âne) de Godard, on peut avancer que, pour lui, le générique génère* ». L'accrétion générique désigne ainsi à la fois la synthèse des genres filmiques et le souci permanent de l'origine, de la génération au sens aristotélicien, voire de l'émergence au sens que nous avons dégagé dans le premier chapitre.

divers écrivains précisent ce rapport à la notion mallarméenne chez le Vaudois : « *Je crois que Godard, ici, comme Mallarmé dans sa poétique et dans sa pratique poétique aussi, se livrent à un certain nombre de gestes qui relèvent d'une certaine façon d'abstraction au sens d'abord d'abstraire, d'extraire : il s'agit en effet, pour l'un comme pour l'autre, de récuser une mimésis, un rapport mimétique au réel, mais aussi d'extraire, d'abstraire de ce réel un certain nombre d'éléments*²⁶⁰ ». Que dégagent nos deux créateurs de ces éléments ? La notion. La notion issue de la mise en relation de lointains qui est comme une synthèse sensible, c'est-à-dire une symphonie faisant partie d'une sym-poétique au sens romantique du terme²⁶¹. L'idée chez Mallarmé, comme chez Godard, devient alors sensible, incarnée : « *Je reprends la citation que je donnais tout à l'heure : « qu'incorporera quelque idée » ; il y a chez Mallarmé une corporéité de l'idée (...) Elle est plutôt un schème, un schème visuel ou un schème corporel (...) La danseuse est un signe, mais ce signe est le signe d'une écriture corporelle, et avec son corps, la danseuse, dit Mallarmé, écrit quelques aspects élémentaires de notre forme. Et en retenant un geste, en retenant par exemple un détail de costume, les lacets, je crois que Godard est assez près de cette extraction, de cette abstraction d'une idée, mais d'une idée incarnée. Et d'une idée incarnée qui est aussi chargée affectivement*²⁶² ». Grâce aux gestes de montage, qui extraient des éléments réels et en font une notion incarnée en image (au-delà de la sémiographie qui est plus du côté de la synthèse textuelle non transformée, de la régression comme collaboration textuelle postmoderne), Godard montre littéralement une pensée en acte, c'est-à-dire en gestes qui font voir (rappelons l'étymon *gestus*, « faire voir »), il se met dans la position, en gesticulant, de n'être qu'un témoin²⁶³ d'une accréation sensible

260 Murielle Gagnebin, Christine Savinel (dir), *Le commentaire et l'art abstrait* (« « On s'est tous défilé » : Godard, un cinéaste mallarméen ? »), Presses Sorbonne Nouvelle, Page ouverte, 2000, p.203.

261 « *Seconde caractéristique de la poésie universelle progressive : elle résulte d'un dialogue, d'un échange, ce que les romantiques ont nommé la « symphilosophie », la « sympoésie ».* Pratiquement, cela détermine : - l'anonymat des fragments collectifs de l'*Athenaeum* (dont on trouvera un écho direct dans l'anonymat collectif des Ciné-tracts issus des États Généraux du cinéma en 1968) ; - la structure dialogique de beaucoup des essais des romantiques, par exemple les *Tableaux d'August Schlegel* (1799) consacrés aux arts visuels et mettant en scène une conversation dans la *Galerie de Dresde entre August et Caroline Schlegel, sous les noms de Louise et de Willer* — forme dialoguée que l'on retrouve dans nombre d'essais visuels de Godard, tels *Soft and Hard* (1985) et *Puissance de la parole* (1988) ; - la recherche des connexions entre les œuvres, entre les pensées. Il s'agit de chercher parmi les artistes « ceux auxquels [l'artiste] se rapporte invisiblement, bien que sans doute séparé d'eux par des nations et par des siècles, et avec lesquels il forme une totalité dont il n'est qu'un membre » (Schlegel, cité dans Thouard 1996, p. 162). Si un tel désir de dialogues fertiles se manifeste souvent dans l'œuvre de Godard (le célèbre « il faut être deux pour faire une image »), il structure surtout le principe du montage des Histoire(s) du cinéma, cette immense entreprise de construction de constellations tant d'auteurs que d'images » (Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *op.cit.*, p.19-20).

262 Murielle Gagnebin, Christine Savinel (dir), *Le commentaire et l'art abstrait* (« «On s'est tous défilé» : Godard, un cinéaste mallarméen ? »), *op.cit.*, p.204.

263 Godard lui-même l'a déclaré dans une rencontre filmée avec Marguerite Duras : « *La caméra n'est presque rien dans le cinéma. C'est le film qui pense, ou les bouts qu'on obtient, et on recueille de la pensée, que moi je n'ai pas à penser (...) Non, il n'y a qu'un témoin de cette pensée* » (Voir Duras – Godard, France 3 Régions, Décembre 1987, sur le site de l'INA : <https://m.ina.fr/video/CPC87013879/duras-godard-video.html>).

captée au moment même où le rapprochement « à la Reverdy », la « troisième image » commence à affleurer (toujours, une histoire de « fleur »). Le *gestus* godardien consiste donc, d'une part, en une iconophilie régressive, c'est-à-dire un iconoclasme paradoxal, comme nous l'avons vu, et, d'une autre part, en un retrait du geste porté vers la matière, en la création d'un geste de montage comme symphonie de la représentation de la réalité (objectivation, réification) et de la réalité de la représentation (opacité, mutation, subjectivation). Le geste observé et effectué, auquel on fait attention, est alors fondateur d'une modernité sans fondement qui signe le pouvoir corrosif du régressif, simplificateur mais non mutilant (au contraire, rendant au monde la possibilité de faire sujet, en mutation à l'image « de » et « en » lutte – nous retrouvons le souci issu de la période Dziga Vertov). Dans ces conditions, l'image ne phagocyte pas le réel, mais simplement la textualité réelle, complexe, du monde des fausses images, et encore, pour la digérer d'une autre manière et en faire quelque chose, non pour réduire cette complexité à quelque chose (sans quoi le réductionnisme scientifique serait reconduit par Godard), mais pour la faire régresser, pour ne plus être aveuglé par son trop-plein submergeant, trop-plein qui se transformera, dans les années 1970, au contraire, en manque, en obscurité, en régurgitation (monde-intestin) en une puissance du neutre dont son cinéma ne se relèvera jamais vraiment.

Ce double principe régressif et symphonique, alliage de la sémiographie et de la notion mallarméenne, aboutit à des expressions simples, qui apparaissent parfois exagérément pauvres au premier abord, jusqu'à la caricature (assumée dans son principe grossissant). L'exemple le plus prégnant, le plus monstrueux de ce devenir caricatural demeure peut-être la scène du cinéma dans *Masculin Féminin* durant laquelle un film apparemment scandinave, manifestement une parodie du cinéma moderne européen de l'époque (Bergman, Antonioni), aboutit au plan monstrueux du visage d'un homme, grossi et anamorphosé par le reflet d'un miroir. [Fig.24]



Fig.24 : Monstruosité du miroir (*Masculin Féminin*, 1966).

Alain Bergala lui-même utilise la notion de régressif pour décrire ce passage dans lequel deux amants jouent comme une parodie de scène de ménage en vociférant des mots incompréhensibles (manifestement une espèce de singerie de la prosodie suédoise, langue employée dans les films de Bergman) :

« Dans Masculin-Féminin, les quatre personnages vont au cinéma voir un film érotique parodié du Silence, pour lequel Godard va jusqu'à emprunter l'acteur du film original. Mais la parodie restera de glace alors que l'original comporte l'une de ses séquences érotiques les plus chaudes du cinéma bergmanien, celle où Anna regarde un couple faire l'amour, au cinéma, à deux fauteuils du sien. Par cette froideur et cette ironie crispée, c'est comme si Godard protestait à sa façon contre une trahison de Bergman à leur morale commune. Mais Jean-Pierre Léaud – qui est jaloux et qui souffre de ce que celle qu'il aime ne veut pas s'encombrer de son amour romantique et « collant » - préfère fermer les yeux devant cette séquence où les personnages régressent jusqu'aux grognements pré-humains et rêver, comme Godard, au film idéal et impossible sur l'amour dont celui qui est sur l'écran n'est à ses yeux que la décevante et grotesque parodie (...) La tenue de l'image rachète la crudité des mots ²⁶⁴»

Godard opère donc des rapprochements à partir du chaos, tient le chaos au creux du paradoxe de la continuité et de la discontinuité à l'aune de la tenue « minimale » de l'image telle que la décrit Bergala, mais cela ne l'empêche pas de mettre en lumière une forme d'indigence, et, en l'occurrence, une indigence du cinéma face aux problématiques qu'il est censé assumer, à tel point que les images indigentes ont le pouvoir de déformer le film, de le faire régresser : Godard atteint ce point où le film est mis en danger, où des images « ennemies » sont à la limite de forcer le rapport du « contre » avant le rapport du « entre », et forment l'hypothèse de la solitude extrême du cinéma au cœur du monde des fausses images, exception du monde de la règle²⁶⁵. Régression, ici, forcée, subie, au bord de l'impuissance, régression qui touche, qui afflige donc, un cinéaste à l'écoute de cette solitude extrême du cinéma.

Le régressif donne en cela la mesure de l'œuvre d'un orphelin affligé du cinéma, concentré sur un combat-entre qui rend sa solitude « très peuplée » comme le disait Deleuze à propos de *Six fois deux*. La solitude de ce cinéma de montage qui n'est pas advenu, cinéma seul et simple, fait de Godard

264 Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.135-136.

265« Il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle : cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne ne dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski ; cela se compose : Gershwin, Mozart ; cela se peint : Cézanne Vermeer ; cela s'enregistre : Antonioni, Vigo ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre : Sbrénica, Mostar, Sarajevo » (texte de *Je vous salue, Sarajevo*).

cet homme qui continue de crier « *comme un nouveau-né dans les couches sales de l'époque*²⁶⁶ ». Benjamin désignait ici, justement, l'homme né « dans » et « de » la catastrophe. Même si l'affliction indique, d'une certaine manière, un processus d'anonymisation, Godard n'est pas « n'importe quel homme » né de la catastrophe, son cri retentit autrement, il indique le sens pris par la catastrophe et le revers de la fortune (voir notre préambule) qu'elle suppose. La question du « revers de la fortune » propre au catastrophique ressurgit maintenant, au carrefour de la notion d'absence de fondement de la modernité chaotique et du régressif. Dans son discours « Pourquoi des poètes ? », Martin Heidegger décrit un état d'indigence moderne à partir de la poésie d'Hölderlin évoquant la fuite des dieux (fuite à laquelle Godard donnera écho dans *Le Mépris*, et à son mystère comme absence de mystère), et en conclut que notre indigence provient d'une absence de fondement (*Abgrund*) consécutive à cette fuite : « *Avec ce défaut, c'est le fond du monde, son fondement même qui fait défaut. Abîme signifie originellement le sol et le fond à quoi tend ce qui est suspendu au bord du précipice. Pourtant, dans ce qui suit le a de abîme sera pensé comme l'absence totale de fondement. Le fondement est le sol pour un enracinement et une prestance. L'âge auquel le fond fait défaut est suspendu dans l'abîme*²⁶⁷ ». À ce moment précis du texte, Heidegger décrit justement le phénomène régressif tel que nous voudrions le mettre en lumière au cœur de l'œuvre godardienne. Il écrit : « *À supposer qu'à ce temps de détresse un revirement soit encore réservé, ce revirement ne pourra survenir que si le monde vire de fond en comble, et cela signifie maintenant tout uniment : s'il vire à partir de l'abîme. Dans l'âge de la nuit du monde, l'abîme du monde doit être éprouvé et enduré. Or, pour cela, il faut qu'il y ait certains qui atteignent à l'abîme*²⁶⁸ ». « Virer à partir de l'abîme », voilà bien la formulation manquante qui nous permet de penser le passage de la catastrophe à la régression dans les expressions d'une modernité sans fondement. Ce que nous nous sommes efforcés de mettre en lumière peut se résumer par cette manière qu'a Godard de repartir de l'abîme pour œuvrer, il est le poète qui se met en position de créer cette possibilité, tentative qui aboutira, à l'échelle d'une réflexion sur la catastrophe du siècle, aux *Histoire(s) du cinéma*. Le revirement se produit sur un modèle blanchotien : « *l'image est bonheur mais près d'elle*

266 Benjamin salue alors les « barbares » (les grandes figures de l'architecture et du dessin de son temps telles Klee, Loos, Scheerbart) qui « *s'écartent de l'image établie de l'homme, image solennelle, noble et parée de tous les sacrifices du passé, pour se tourner vers leur contemporain qui crie comme un nouveau-né dans les couches sales de l'époque* » (Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Poésie*, n°51, Belin, 1989, p.73). Godard a repris cette métaphore littéralement dans *Adieu au langage*, comme dernier plan pré-générique, présentant une fleur (nouvelle expression de l'image simple) se détacher sur un fond d'autoroute alors que retentissent des cris de bébés et des aboiements de chien (Godard décrivait cette fin ainsi dans son synopsis du film : « Ca finira par des aboiements. Et des cris de bébé. »).

267 Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris, 1986, p.249.

268 *Ibid.*

le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. (...) L'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous », sur le modèle d'une inversion sémantique : ce qui n'est plus ou ce qui n'est pas encore nous concerne, et Godard se met en position de résonner avec cette injonction muette. « Repartir de l'abîme », c'est-à-dire trouver un recours là où le mouvement n'a plus lieu ou n'a plus « pied », là où le seul mouvement restant (mouvement moderne, tel que nous le décrivions) est la chute, la trajectoire descendante, la désescalade, en un mot, la régression (infinie par définition) vers l'abîme. En somme : la régression est le mouvement propre de l'abîme moderne avec lequel il convient de « sympathiser » au sens métaphysique, d'embrasser dans son actualité, effort prolongé vers un commencement (*Anfang*, au sens heideggérien) - sans commencement²⁶⁹ - de l'image. En termes plus directement cinématographiques, cela signifie, tautologiquement, circulairement, révolutionnairement, sympathiser avec le doute originel du cinéma, la pulsion d'anéantissement qui préside à son apparition. À cet effet, Godard s'engage dans un processus symphonique et sympoétique de mise en doute d'une matière moderne captée chaotiquement, jusqu'à opérer un processus de neutralisation de ses forces (d'une puissance du neutre toute blanchotienne), jusqu'à atteindre une forme de piétinement aussi fécond qu'oblitérant, et retrouver l'*arkhè* régressive de cette *praxis* fondamentale de l'image dans des expressions concrètes, à l'occasion de la perception d'images privilégiées. Neutralisation qui n'émane pas seulement d'un travail conscient de (et sur) la matière, mais, plutôt, d'un revirement de la matière, d'un effondrement de la matière sur elle-même dans un désordre sans nom : « *Si les désordres divers, violents, semblaient conduire à la mort, il n'en était rien, car la vie peut encore sauver quelque chose d'essentiel. Et cela se fera non sans le désordre, mais par lui*²⁷⁰ ». L'expression la plus saillante de ce revirement particulier, de ce piétinement, qui mène le film au bord de l'extinction de son rythme propre (en tant qu'unité-film), se révèle le plus crûment – et nous choisirons d'étudier ce phénomène particulier pour son évidence – lorsque le film se replie sur lui-même dans un processus d'involution, lorsqu'un des fragments recueillis concentre toutes les énergies du film et se complaît à les ramasser en une pointe apparemment autotélique, comme un trou noir, à l'image de ce « vortex » évoqué par Didier Coureau²⁷¹, processus

269 « *À vrai dire, nous autres hommes nous ne pouvons pas commencer par le commencement. Cela, un dieu seul le peut. Il nous faut seulement prendre appui sur quelque chose qui soit capable de nous conduire vers le commencement ou de nous l'indiquer* » (Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, Gallimard, 1988, p.200).

270 Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : Ouverture de l'ère de la complexité esthétique, 1978-1985 », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image, op.cit.*, p.10.

271 « *L'ordre insurgé, le chaos organisé ne peuvent, dans cette esthétique, être ramenés à un modèle stable, solide. Le mouvement spatial, le défilement temporel nécessitent de penser un principe dynamique intense. Un flux persiste qui conduit parfois au plus près de la limite à ne pas dépasser car, « au-delà du seuil de la turbulence », écrit James Gleick,*

décrit bien souvent sous le signe du motif de l'insularité, véritable péril de la continuation du mouvement filmique, de son *conatus*, au moment où, comme le pressentait Oudart, Godard se met en face du plus grand péril, celui de prendre « *pour sa matérialité* » ce qui « *n'est que la matérialisation de son obsession du résidu valorisé plastiquement, moralement, puis politiquement* ».

2. Fragment d'un film rêvé comme total : insularité, involution, régression.

« *On allait souvent au cinéma. L'écran s'éclairait et on frémissait. Mais encore plus souvent aussi, Madeleine et moi, on était déçus. Les images dataient et sautaient. Et Marilyn Monroe avait terriblement vieilli. On était tristes. Ce n'était pas le film dont nous avions rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi nous portait en soi. Ce film qu'on aurait voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'on aurait voulu vivre* ». Ces mots de Georges Perec (*Les Choses*), prononcés par le personnage de Paul (Jean-Pierre Léaud), au cœur de la séance de cinéma de *Masculin Féminin* que nous venons d'évoquer, indiquent parfaitement le devenir fragmentaire des images godardiennes : dans l'impossibilité de faire un film absolument « de cinéma », Godard ne peut penser ses films que comme autant de fragments incomplets et parcellaires d'un film rêvé et total, comme autant de régressions et de ratures d'un idéal de cinéma, ou plutôt, d'une notion parfaite de cinéma au sens mallarméen, un ensemble de gestes parfaitement harmonieux car symphoniques et représentatifs de la puissance poétique du cinéma. Une manière de se départir de la notion de totalité²⁷² tout en gardant cette idée à l'esprit au regard du cinéma comme absolu, même si ce plan dûment examiné doit rester irréalisé selon la lettre brechtienne²⁷³. « Chacun parmi nous » porte en soi ce film infini (au sens propre - « non fini », « in-terminable ») car, d'une manière ou d'une autre, l'image a une corporéité (plutôt qu'une texture), elle est portée en soi et possiblement projetée vers ou sur l'autre. Si la déploration de Paul pastiche, en

« les perturbations deviennent catastrophiques » (...) - au sens fort, et non au sens que Thom confère à cette notion. Les flux qui parcourent les films sont, simultanément, organisateurs et désorganiseurs. Ils permettent, dynamiquement, la création d'une unité filmique mais ils pourraient aussi, en un éclair de temps, dans l'agitation d'un vortex, d'un tourbillon, conduire, parvenus à une vitesse critique, à la dislocation de toute unité possible » (Ibid., p.22).

272 Rappelons à nouveau les mots de Liandrat-Guigues et de Leutrat : « *Pendant un certain temps, l'incrustation, le renversement, la discontinuité semblent être affichés pour eux-mêmes comme l'étendard d'un cinéma de la modernité soucieux de se démarquer de l'idée de totalité* ».

273 « *Mon but, donc, hélas, c'est comme ce petit poème de Brecht : « J'examine avec soin mon plan : il est irréalisable. Parce qu'il ne peut se faire qu'à la télé — qui réduit. Ou qui te projette, toi spectateur, mais alors tu perds connaissance, tu es rejeté. Alors qu'au cinéma, le spectateur était attiré. Mais on peut faire un souvenir de cette histoire projetable. C'est la seule, et c'est tout ce qu'on peut faire » (Serge Daney et Jean-Luc Godard, « Histoire(s) du cinéma : Godard fait des histoires. Entretien entre Jean-Luc Godard et Serge Daney » [1988], dans Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p.161-173). Nous faisons déjà un pas en avant par rapport à la note 243 sur la question de la miniaturisation du cinéma godardien comme procès régressif. Nous y reviendrons abondamment dans le chapitre trois.*

quelque sorte, un certain ras-le-bol très ancré dans l'air du temps d'alors (chez les gens des Cahiers en tout cas), vis-à-vis d'un certain cinéma français moribond d'une part, et plus généralement, d'un cinéma d'auteur européen et mondial qui tombait de plus en plus dans les pièges de la réflexion intellectuelle dans les années 1960, elle indique surtout une direction pour l'esthétique godardienne, une direction qui, à gros traits, prépare les ruptures de rythme et de ton inhérentes à tous les films de l'auteur de la nouvelle vague, ainsi que son statut de « resasseur-ralentisseur » (régressif en ce que Godard ralentit une certaine vitesse de marche du système) au sein de l'industrie et de l'appareil analytico-communicationnel²⁷⁴. Nous pensons que quelque chose de plus précis et de plus profond se produit au creux de cette désolation purement cinéphilique (cinéphilie catastrophée qui répond à une catastrophe plus globale, telle que nous l'avons décrite) et se rapporte au revirement depuis l'abîme heideggérien. La forme inachevée des films au regard d'une certaine notion du cinéma ne mène pas qu'à une forme de fragmentation, nous pensons plutôt que le fragment devient premier et que celui-ci menace plus ardemment le film. L'inachèvement des films de Godard, l'esquisse infinie qu'ils constituent²⁷⁵, traduite par des tentatives constructives et positives de faire « comprendre » la forme de l'esquisse en tant que telle, trouve son origine dans ce film rêvé qui jamais ne se réalise, cette « idée fixe », ou plutôt,

274 Nous reprenons l'expression à Alain Bergala, expression décrivant quatre « personnages » contemporains (Bresson, Pialat, Moretti, Godard) : « Dans *JLG/JLG, deux contrôleurs du Centre du cinéma s'introduisent chez lui, pour une visite surprise aux allures de perquisition, et cherchent à savoir s'il est vraiment cinéaste. JLG se refuse à leur répondre et préfère monologuer, le nez dans ses livres, comme s'ils n'étaient pas là, ou parler à sa femme de ménage (...)* Ce sont des gens qui ont renoncé au dialogue superficiel dont est tissé le lien social, et qui préfèrent se taire, ruminer, ressasser. Leur rapport au monde et aux autres est devenu tout à fait singulier. Intraitables, ils opposent une radicale fin de non-recevoir à la prétendue inéluctable accélération de la communication. Ils ont tendance à ralentir d'instinct le mouvement, et ce d'autant plus qu'autour d'eux le langage des faux échanges s'emballe. Ils campent au milieu de leur petit monde comme des resasseurs-ralentisseurs (...) Ces quatre personnages sont en quelque sorte des anti-héros ou des anti-représentants du cinéma actuel en ce qu'ils relèvent de ce que Maurice Blanchot appelle le neutre, l'interruption du dialogue, l'empêchement de toute communication, creusant un écart de plus en plus grand avec le cinéma ambiant, au risque d'un divorce déjà dangereusement consommé avec le public d'aujourd'hui (...) Il ne fait pas de doute, à mes yeux, que ces personnages sont néanmoins nos grands contemporains. Cézanne, à la fin du siècle dernier, ressassait lui aussi les sept mêmes phrases sur la peinture à tous ceux qui venaient lui rendre visite à Aix-en-Provence. Dans ses propos qui ont été recueillis, ces phrases reviennent sans cesse avec des légères variations, un peu à la façon de Godard aujourd'hui. » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.59-61). Double geste du ressassement et du ralentissement qui, comme nous l'avons déjà vu, prendra des formes concrètes et plastiques dans les films (*Sauve qui peut (la vie)*, *France tour détour deux enfants*).

275 Nicole Brenez a dégagé au moins six modes de manifestation de la forme de l'esquisse chez Godard : « *L'esquisse constitue en effet une dynamique structurante dans le trajet créateur de Godard, au point que l'on peut en dégager une taxinomie des rapports entre ébauche et achèvement. Le point de départ historique de cette conception de l'esquisse serait à trouver chez Paul Valéry (...)* On peut distinguer chez Godard six modes principaux de rapports entre esquisse et œuvre : 1. Un rapport classique de séparation et de succession (...) 2. Un rapport de commensalisme (...) 3. Un rapport de symbiose (...) 4. Un rapport de négation et de substitution (...) 5. Un rapport inversé de parachèvement (...) 6. Un rapport de redéfinition (...) plus qu'une forme locale, l'esquisse consiste bien en une dynamique, au sens où le principe d'étude préparatoire s'étend au-delà des entités filmiques qui prolongent les modèles plastiques et littéraires » (Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« Dynamiques de l'esquisse. Sur Reportage amateur (maquette expo) »), op.cit., p.155-157).

devrions-nous dire, cet horizon oblitérant (inscription d'un devenir des films – recherche poétique prospective vers l'idéal qui devient obsédante) ou cette notion dégénérée (symphonie dévoratrice – compendium de gestes constitués-captés qui se tétanise), d'où découle une sorte de cristallisation du mouvement autour d'un nombre limité de gestes, à la limite du fétiche au sens freudien²⁷⁶, c'est-à-dire une pulsion de non-film, d'annihilation du film comme unité cohérente au profit d'un surplace circulaire régressif qui n'accueillerait plus que des micro-expressions locales, au bord d'une disparition entretenue en tant que telle. Concrètement, cette fixation régressive s'est traduite, au plus haut degré, lors des séquences dites « insulaires » des films de Godard, ce moment où, comme on l'a souvent décrit, les personnages s'abritent au cœur d'une fiction tempétueuse (au désordre engendré par la fragmentation elle-même, le refoulement de la totalisation²⁷⁷) et trouvent un refuge au cœur de celle-ci, comme dans l'œil d'un cyclone (ou d'un vortex, pour reprendre le terme de Coureau), en dehors des sentiers battus et des attendus dramatiques linéaires de la narration. Ici, l'abîme apparaît le plus prégnant : abîme comme absence de motivation du récit, comme absence de motivation de l'image elle-même, comme peine immense à discerner la reprise probable d'un mouvement, au fond, comme régression du possible.

L'insularité est devenue littéralement, d'œuvre en œuvre, un *topos* de l'organisation structurelle des films de Godard : un lieu commun, c'est-à-dire un élément récurrent qui donne lieu à des épisodes connus (*topos* poétique) et un lieu commun à ces épisodes, une localité, un endroit (*topos*) reconnaissable, en somme, une expression répétée liée à un lieu singulier dans lequel on s'enferme, espace privilégié de la régression. L'insularité désigne donc la mise en scène concrète d'un processus de régression qui prend le plus souvent la forme d'une involution des corps, c'est-à-dire un repliement et un enveloppement, dans un intérieur, à l'écart de l'autre, un retour apparemment solipsiste à une

276 « *Le fétichisme s'est d'abord différencié de la perversion par le déplacement qu'il comporte d'une zone corporelle, complémentaire en autrui d'une zone érogène, à un objet partiel qui s'en isole et la symbolise. Dès le départ, l'analyse du phénomène subordonne, en outre, la déviation quant à l'objet à la déviation quant au but sexuel. D'un registre à l'autre la transition est cependant assurée par la « surévaluation sexuelle », celle-ci intervenant normalement au niveau même de l'objet, dans la mesure où le pôle de désir sur lequel s'oriente primitivement la pulsion s'intègre toutes les sensations qui en proviennent, et les jugements qui en émanent, jusqu'à constituer, nous dit Freud, dans la crédibilité de l'amour une source essentielle, sinon la source origininaire, de l'autorité. Mais le processus peut s'étendre à des objets indifférents au but sexuel. Dans un premier groupe de fétiches, le substitut est une partie du corps (pied, cheveu) peu utile aux fins de la sexualité ou un objet inanimé en relation avec la personne (morceau de vêtement)... » (Pierre Kaufmann, « Fétichisme », dans *Dictionnaire de la psychanalyse* (Encyclopaedia Universalis), Albin Michel, 1997, p.198-199).*

277 « *Tohu-bohu des origines et fin du monde se confondent, quelque chose a été qui ne peut plus être. L'ordre s'effondre, les prophéties négatives de T.W. Adorno se confirment. « Le tout est le non vrai » (...), écrivait-il, au moment d'autres catastrophes de ce siècle, le plus violent des siècles, pensant que « la mission (actuelle) de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre... » (Didier Coureau, « Jean-Luc Godard : Ouverture de l'ère de la complexité esthétique, 1978-1985 », dans Marc Cerisuelo (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, op.cit., p.9).*

existence autosuffisante pour un temps donné. Le terme « insularité » appelle le mot « île » et il est aisé de retrouver les origines d'un tel motif dans la fréquentation godardienne de certaines œuvres, comme Alain Bergala l'explique avec le cas de *Monika* d'Ingmar Bergman : « *Pourquoi ce film, parmi tant d'autres que le jeune Godard cinéphile a vus à l'époque ? Pour des raisons profondes. Monika mettait en jeu, en 1953, tout ce qui allait hanter par la suite la recherche godardienne, notamment la question du présent et de la réminiscence, et mettait en scène une situation qui allait devenir obsédante dans son œuvre à venir : l'insularité, le couple isolé, encerclé, que ce soit dans un appartement ou sur une île ; la tentation d'un petit moment-limite où le récit s'arrête, où le temps change de régime, où le film est en vol plané*²⁷⁸ ».

Pierrot le Fou incarne peut-être l'expression la plus littérale du motif de l'insularité²⁷⁹, la plus distendue aussi puisque la pulsion qui préside à l'isolement des corps s'étend sur toute la seconde moitié du film. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le mot « île » provient du latin *insula* qui désigne d'abord la maison isolée (et, plus précisément, la maison des pauvres par opposition à la *domus*, maison des riches), précisément l'espace privilégié de l'insularité pour le « couple en fuite », mais aussi pour d'autres figures godardiennes, dans bien des films. C'est le cas pour l'exemple séminal d'*À bout de souffle* (la chambre d'hôtel), on en retrouve des traces aussi dans *Le petit soldat* (l'appartement de Karina), *Les carabiniers* (la maison isolée d'où partent les carabiniers et à laquelle ils reviennent), même si elles sont plus ténues. Ensuite, les exemples les plus fameux demeurent *Prénom Carmen* et *Je vous salue, Marie*, mais nous pouvons aisément trouver des traces d'une telle pulsion « topique » dans quasiment tous les films de Godard²⁸⁰. Pulsion qui devient d'ailleurs souvent centrale (placée

278 Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.184.

279 « *Pierrot le fou retrouve le chemin d'anciens récits de cinéma que Godard a aimés, déjà mythiques pour lui, notamment ceux qui parlaient de façon lyrique des amants en fuite. Godard, même s'il part réellement (surtout au début du récit) d'une Série noire de Lionel White (Le Démon d'onze heures), se remet vite dans les traces des Amants de la nuit de Nicholas Ray et de J'ai le droit de vivre de Fritz Lang, deux films dans lesquels on retrouve, bien marqué, le fameux moment d'insularité, où le couple se réfugie dans un lieu isolé, essaie d'arrêter la pression, de maintenir à l'extérieur l'histoire pleine de bruit et de fureur dans laquelle il a été pris pour son malheur (...)* Il y a dans *Pierrot le fou* une autre spirale sans fin qui fait que chaque séquence renvoie à un autre film qui renvoie lui-même à un autre film, cette chaîne renvoyant à une sorte d'origine mythique des récits d'amants en fuite et de moments d'insularité. Déjà – comme dans *Johnny Guitare* – la rencontre de *Pierrot* et de *Marianne* est une re-rencontre : leur histoire d'amour est la reprise d'une première histoire qui a été la leur il y a cinq ans. Lorsqu'ils sont sur l'île, le film se remet dans les traces de l'histoire déjà racontée par Bergman dans *Monika*, qui était elle-même une reprise de celle de *Jeux d'été*. Les scénarios singuliers, pris en charge par chacun de ces films, constituent une chaîne qui remonte de récit en récit à un mythe qui les condense et les englobe tous, du côté d'Adam et Eve chassés du Paradis... » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.199-200). En d'autres termes, l'insularité, qui correspond à une régression spatiale dans les films, s'apparente déjà à une régression temporelle à l'infini vers une *arkhè* mythique toujours redéfinie en un mouvement qui creuse toujours plus loin (même si Bergala s'arrête à l'Eden comme espace primordial).

280 *Numéro Deux* (l'atelier de montage), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (le studio de production), *Nouvelle Vague* (la barque), *Film Socialisme* (l'acte central dans la ferme), etc.

littéralement au centre du métrage du film) lorsque son expression est limitée chronologiquement, ou alors centrale abstraitement, lorsque le motif s'éparpille, comme une espèce de centre de gravité pour des films acentrés (rappelons la valeur parataxique de la construction fictionnelle qui abolit de même le sentiment d'un centre névralgique qui ordonnerait la maîtrise intellectuelle du récit et de l'apparition de l'image), ou plutôt, trou noir, singularité, déraillement remettant en cause radicalement la construction platonicienne parataxique, comme si l'un de ses « cailloux lisses » se mettait à vampiriser le mouvement du film dans son ensemble, imposait un centre là où il ne devrait pas y en avoir au cœur de la logique de la neutralisation hiérarchique. Séquence déviante – déviant le cours rhizomatique de l'action - comme anomalie de l'image, *an-omalos* au sens strict²⁸¹, irrégularité : l'inouï de l'image qui se déclare et qu'il convient d'accueillir à la fois comme inquiétude de la fiction et comme phénomène salutaire²⁸², attraction obsédante et ouverture au creux de la béance du fragment privilégié, sentiment consommé que « *n'achève l'œuvre que d'abord ce qui la brise*²⁸³ ».

L'involution des corps comme retournement sur soi dans des moments d'insularité doit nous apparaître comme la manifestation la plus saillante d'un revirement depuis le fond de l'abîme moderne au sens de Heidegger, son expression la plus violente car la plus visible. Il n'est pas étonnant que les séquences où cette involution, cette crispation violente des corps, a lieu mettent en scène des personnages violents les uns envers les autres (même lorsque cette violence est voilée comme dans le cas de la chambre d'*À bout de souffle*), ou envers eux-mêmes, puisque toute l'énergie régressive des films se met à peser sur les épaules des personnages à ces instants, toute l'amplitude de la catastrophe qui les environne (images ennemies comme actes contre eux²⁸⁴, complexité textuelle oblitérante) culmine en eux à cet instant : la recherche d'une échappatoire, qui se solde en un piétinement sur place (malgré soi), ne provoque pas la distension des forces mais leur intensification suffocante, un

281 La tentation, ici, de faire de l'irrégularité de l'anomalie une propriété de l'image contre le texte est grande, mais l'étymologie rapportant « anomalie » au « *nomos* » (la loi) est fautive comme le rappelle Canguilhem : « "*anomalie*" vient du grec *anomalia*, qui signifie inégalité, aspérité ; *omalos* en grec désigne ce qui est uni, égal, lisse, en sorte que anomalie c'est étymologiquement *an-omalos*, ce qui est inégal, rugueux, irrégulier, au sens qu'on donne à ces mots en parlant d'un terrain... Or, on s'est souvent mépris sur l'étymologie du terme anomalie en le dérivant, non pas de *omalos*, mais de *nomos* qui signifie loi, selon la décomposition *a-nomos*... Ainsi, en toute rigueur sémantique anomalie désigne un fait, c'est un terme descriptif, alors que anormal implique la référence à une valeur, c'est un terme appréciatif, normatif » (Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, PUF, 2013, p.215).

282 « *Brisure, relief ou hiatus dans la linéarité des choses, l'anomalie pourrait aussi bien être source d'inquiétude que manifestation salutaire du « trouble qui naît à la longue de la permanence de l'état normal »* (Ibid., p.216).

283 Walter Benjamin, *Essais*, 1 (1922-1934), Denoël, 1983, p.99.

284 « *Godard sait que son cinéma est cerné, qu'elles sont là, tout autour de lui et dans la tête des spectateurs, les images de la pub, de Playboy et toutes les images faussement innocentes du cinéma ambiant. Il lui faut creuser l'écart au maximum, vite, avant qu'elles ne le rattrapent. Il est obligé de s'enfermer à l'intérieur de son film, mais pour se sauver il lui faudrait trouver au moins le bon axe, celui par lequel il pourrait toucher vraiment son sujet et échapper à l'encercllement* » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.50).

approfondissement de l'angoisse au creux de la chair qui ne peut alors que se tordre et se métamorphoser sur place. Godard atteint alors ce point limite où la corporéité tourmentée de la régression résonne à l'image. D'une certaine manière, c'est au moment où Godard est le plus près de la manipulation, sur le point de mettre abjectement ses créatures fictionnelles dans une éprouvette, qu'il expérimente les effets de la catastrophe le plus concrètement, qu'il recueille par reflux du corps le plus de matière, et de la manière la plus saillante alors même que le phénomène d'involution suppose une miniaturisation du film, une régression spatiale et temporelle, la disparition d'une amplitude romanesque. Cela se voit au plus haut point dans deux films, dans lesquels Godard « joue avec le feu », expérimente les limites de son propre pouvoir d'action sur la matière au regard de son combat-entre affligé qui devrait le prémunir de telles velléités artistes : *Je vous salue, Marie* et *Prénom Carmen*. Dans le premier, le corps tourmenté de Myriem Roussel, qui rappelle les poses hystériques et révoltées des expériences de Charcot à la Salpêtrière, résonne au montage, par un geste inouï de rapprochements, avec des plans de la nature qui assaillent l'espace cerné de la chambre. [Fig.25-26] Dans le deuxième cas, ce sont les images de vagues et le quatuor de Beethoven, comme éléments hétérogènes au régime diégétique de la fuite du couple, qui se mettent à battre à l'unisson lorsque le film piétine dans la maison abandonnée où les deux amants espèrent trouver refuge [Fig.27-29] : reflux des vagues et des énergies vibratiles de la musique qui semblent littéralement tambouriner contre l'espace clos, qui semblent près de pénétrer la maison alors même que ces lambeaux d'image sont séparés fatalement par le montage.



Fig.25 : Plan de la nature (*Je vous salue, Marie*, 1985).



Fig.26 : Plan de la nature (*Je vous salue, Marie*, 1985).



Fig.27 : *Le couple en fuite* (Prénom Carmen, 1983).



Fig.28 : *Quatuor de Beethoven* (Prénom Carmen, 1983).



Fig.29 : *Les vagues* (Prénom Carmen, 1983).

Le rapprochement, montré comme impossible, se fait alors encore plus pressent : la pulsion augmente, le désir de rapprochement se transforme en obsession de la fusion impossible, régression imaginaire d'un corps dans un autre, entremêlement des tissus qui confine à l'involution. Il n'est pas fortuit que, dans ces deux exemples, et dans beaucoup d'autres, la matière alors recueillie, en rapport d'attraction-répulsion, soit constituée de plans de la nature, loin de la signalétique moderne, sémiographie que les personnages fuient. L'autre insulaire ouvre les personnages, malgré l'échec que constitue ce désir obsédant, à un Autre, à un point de fuite : l'échec est, en quelque sorte, une libération, l'ouverture phénoménologique du corps au creux de l'abîme, un revirement inouï du sens de la catastrophe qui marche par approfondissement figural, régression vers le trou noir que constitue alors son propre corps, entouré par d'autres images, comme c'est le cas pour Marie-Myriem dans *Je vous salue, Marie* :

« 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 postulats. Elle se tord entre les deux maîtres qu'il lui propose (...) quand il filme Marie-Myriem, il s'exaspère de ne pas arriver à faire tenir les deux bords de son désir de cinéaste dans une seule image. Il n'arrivera pas à résorber cet écart, à combler cette béance de la représentation qu'il a lui-même creusée. Il ne lui reste plus qu'à en faire la dernière image de son film, l'image réussie d'un échec²⁸⁵ »

L'insularité correspond donc à l'expression la plus violente, et donc la plus criante, du revirement depuis le fond de l'abîme, revirement comme involution, retournement catastrophique sur soi-même (pour commencer le combat-entre qui est d'abord combat du Soi comme le définit Deleuze), le piétinement le plus grand est l'occasion, paradoxalement, d'une pointe d'intensité maximale de la fiction, le moment du plus grand bouillonnement, l'instant par excellence de la mutation de l'image en lutte avec d'autres images. L'exemple le plus paradigmatique demeure celui de *Je vous salue, Marie*, sur lequel Alain Bergala s'est beaucoup concentré. Nous aimerions revenir succinctement à ses mots et à la séquence la plus étudiée parce que cette matière protéiforme ouvre la question du statut de Godard comme témoin de ce qui se produit alors, et donc, sur la place problématique de l'auteur. Godard atteint dans ce film la plus grande nudité du rapport entre l'observateur et l'observé : nudité du rapport qui redouble la nudité de l'actrice au même instant, dans sa chambre, sur son lit. Le récit, qui s'était concentré sur l'approche par Joseph (petit ami d'une Marie moderne) du corps de Marie, dans un *Noli me tangere* douloureux²⁸⁶, est maintenant vidé de toute autre considération dans la chambre de Marie, véritable chambre obscure/noire. Comme l'écrit Bergala, Godard s'est ici débarrassé du tiers sujet :

« Jusque-là, dans le film, le cinéma était presque normal, les convenances respectées, chacun à sa place. Joseph regardait Marie, Godard regardait Joseph regarder Marie, le spectateur se demandait s'il devait refuser l'incroyable, comme Joseph, ou y croire, comme Marie. Mais à la neuvième bobine, tout à coup, quelque chose bascule dans

285 *Ibid.*, p.52.

286 « Tout le travail de Joseph, qui occupe une bonne partie de la première moitié du film, va être de surmonter son désir et son désarroi devant la perte de ses repères symboliques. Mais tant qu'il se trompera de combat en essayant de se soumettre à l'interdit, contre son désir qui est d'autant plus relancé, jusqu'à l'exaspération, comme celui du Joseph de *Carmen*, il ira d'échec en échec. Son chemin de croix ne cessera que lorsque Marie, en suscitant un ultime combat avec l'ange, lui fera clairement savoir qu'il ne s'agit pas de continuer à piétiner et à se sacrifier au pied de l'interdit mais de renoncer totalement à la non-croyance, au doute, d'accepter « le tabou qui épargne le sacrifice » : Marie a un autre Maître, non pas un rival, un semblable, mais un Autre absolu auquel lui aussi doit se soumettre. Alors, mais alors seulement, il n'y aura plus de péché ni d'interdit et il sera autorisé à toucher le ventre de Marie » (*Ibid.*, p.117-118).

le film. Avec Prénom Carmen, Godard était passé de l'autre côté de la caméra, là il passe carrément de l'autre côté de la représentation, dans la chambre obscure elle-même. Joseph, qui venait enfin de retrouver une sorte de paix, est congédié de l'image, il n'y a plus de tiers personnage pour supporter la souffrance, le doute ou la croyance du spectateur. Godard est seul en face de son sujet et de son actrice, il a décroché de sa propre fiction, il n'y est plus pour personne. Du coup le spectateur se sent presque de trop. Ce qu'il va voir et entendre peut être bouleversant mais il se demande s'il a le droit de se trouver à cet endroit-là, si près du secret. Godard le laisse regarder, à moins qu'il n'ait tout simplement oublié sa présence, mais est-ce que ça le regarde vraiment ?²⁸⁷ »

Godard peut enfin s'enfermer dans son film, avec son actrice, trouver le meilleur angle pour capter les tressaillements de sa foi en un certain nombre d'images essayées : les différentes poses de Marie s'annulent entre elles de sorte qu'une puissance du neutre apparaît, une puissance issue de la fragmentation du montage qui passe de la nature à la chambre, d'une pose à l'autre, d'un angle à l'autre, comme si la scène recommençait infiniment, enflait à partir des faux raccords : « *Ces images de Marie-Myriem 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 pictorialisme, 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 sujet²⁸⁸ »*. Ne reste, au fond, que l'image réussie d'un échec, celle à faire affleurer, à la surface, depuis l'abîme de la représentation, une image absolue du corps, un absolu de corporéité où l'âme transparaît à travers le corps, et vice versa, image de l'affliction comme combat-entre, combat contre Soi (d'où le corps révulsé qui semble s'effondrer sur lui-même comme un astre/trou noir), combat pour accueillir l'autre image en soi, se laisser « attaquer » par cette image, mouvement redoublé par les images essayées. Attaque de la caméra comme métaphore des autres images qui « attaquent » Marie (ou l'inverse) : la désolation godardienne passe dans cette expression concrète, véritable corporéité de la notion d'affliction. Godard s'emprisonne avec son actrice car il l'a élue, il l'a extraite d'un flot de sujets pour en faire une notion et nous savons à quel point le phénomène « d'élection » présente des dangers (abstraction, totalitarisme) : « *dès lors qu'elle a été élue, Marie a été exclue de la communauté des femmes car Godard, en bon rossellinien, et*

287 *Ibid.*, p.49-50.

288 *Ibid.*, p.51.

*par expérience personnelle, sait cette vérité dont il souffre : ce qui élit exclut*²⁸⁹ ». L'extraction, ici, confine à la régression puisqu'il s'agit de voir un seul sujet, cerné d'images sensiblement ressemblantes (pornographiques, etc...), tout en diminuant le flot de ces images, en arrivant à la singularité extrême, dépouillée, d'un corps, à cette « Marie négative » qui ne veut pas être la Marie mythique consacrée par la Loi : flux et reflux de l'altérité radicale, qui se voit dans le gonflement et le dégonflement du ventre, des côtes, du pourtour du trou qui menace d'engloutir le film [Fig.30-31] ; le « trou de la vierge »²⁹⁰, le trou noir de la chambre obscure ne font plus qu'un. Le film ne s'en relèvera pas : lorsque Marie est « remise en circulation » (l'expression est de Bergala) parmi les femmes, elle garde cette trace d'un infigurable, l'ultime image du film étant cette béance de la représentation qui se trahit avec le fameux plan de la bouche cernée de rouge à lèvres²⁹¹. [Fig.32]



Fig.30 : Gonflement du ventre de Marie (*Je vous salue, Marie*, 1985).



Fig.31 : Dégonflement du ventre de Marie (*Je vous salue, Marie*, 1985).

289 *Ibid.*, p.118.

290 Expression employée par Philippe Sollers lors d'une conversation avec Godard menée à propos du film *Je vous salue, Marie*, documentée dans *Godard/Sollers: L'entretien* (1985), réalisé par Jean-Paul Fargier.

291 « À la toute fin du film, Marie, qui a accompli sa mission, peut réintégrer la communauté des femmes, enfin exemptée des interdits liés à son élection (...) Au moment ultime et décisif où le rouge va toucher les lèvres, où elle va cesser d'être « seule entre toutes les femmes » pour redevenir une femme parmi et comme les autres, Godard ne détourne pas les yeux de Marie qui accède par ce geste au droit à la jouissance et recouvre du même coup sa condition de mortelle. Mais les deux plans où a lieu cette annonce à rebours sont pourtant d'une étrangeté déroutante, comme s'il avait éprouvé à ce moment-là le besoin impérieux de décentrer le filmage de cette scène par une attaque absolument imprévisible, de façon à en affronter l'obscénité par un acte filmique d'une plus grande violence encore : un plan de profil, très surprenant par sa mise au point atypique, nette sur les boucles de cheveux du premier plan et carrément floue sur le bâton de rouge en train d'atteindre les lèvres ; le dernier plan du film, enfin : un gros plan sur cette bouche béante, rouge sang, édentée, ouverte sur un trou noir, décadrée, écarquillée dans un cri muet de jouissance et de mort » (*Ibid.*, p.118-120).



Fig.32 : Béance de la représentation (*Je vous salue, Marie*, 1985).

Je vous salue, Marie, film troué par le trou de la Vierge, film qui régresse dans une mise en abîme du précipice obscur de la représentation, et ne s'en relève pas. Film, surtout, dans lequel Godard n'est pas loin de s'identifier le plus dangereusement possible au Créateur faisant une expérience avec un sujet, pas loin de la pure manipulation comme nous le pressentions : « *Maintenant, dans la longue et très belle scène de la chambre, il peut enfin rester seul avec Marie, il n'a plus besoin de représentant à l'image : il sera lui-même, hors-champ* [ce statut hors-champ peut d'ailleurs nous faire penser à l'effacement paradoxal des figures dans l'interview de *Masculin Féminin*], à la place silencieuse du Maître ou de Dieu-le-Père (...) la souffrance règne (...) le modèle lui-même est pris dans la tourmente où Godard est à la place de ce Dieu qui enrage de sa créature et exige d'elle un don et un abandon total sans même daigner lui donner la lettre de ce qu'il attend²⁹² ».

Se pose alors, au fond de l'abîme, où Godard aura dévoilé l'infigurable même, qui ne peut que se maintenir en tant que tel (négativité qui ne se résorbe pas) la question de l'auteur et de sa responsabilité. L'insularité partage une origine avec le mot « solitude ». En cela, l'insularité est l'expression de la solitude d'un cinéma déserté, et d'un homme dans cette *insula* dévastée, maison-cinéma dont l'ambition de représenter l'irreprésentable a régressé. Godard n'est pas libre, il est loin d'être libre, car il s'est enferré lui-même, en tant qu'homme, dans cette matière, de sorte qu'il est, tel Joseph, pris dans un *Noli me tangere* constant avec la matière filmique²⁹³. La question qui se pose alors est celle de savoir si

292 *Ibid.*, p.118 et 141.

293 En 1967, Godard déclarait : « *I used to think of the thing we used to call "traditional French film" as a fortress, which had to be taken by storm. I see now that I did in fact succeed in taking it by storm. I occupy it now: I'm its prisoner. I'm the prisoner; if you like, banging on his dish on the bars of his cell. They let him make all the racket he wants.... Inside the prison I'm free to do as I please, but still I want to get out...* » (propos recueillis par James Roy McBean, dans Robin Wood, James Roy Mcbean, *Weekend and Wind from the East*, Lorrimer, 1972, p.15).

Godard est réellement dans une position proche du Dieu-le père, posture que semble dénoter Bergala, ou si, au contraire, cette approche du sujet ne dissimule pas une plus grande humilité, une régression profonde de la *persona* d'auteur du Vaudois, régression consciemment opérée afin de se faire accueil de la matière, en amont du danger que représente la posture traditionnelle de l'artiste-esthète (dans le cas de *Je vous salue, Marie*, Godard entretiendrait le même rapport avec son actrice que celui d'un « peintre et son modèle » ou de « Dieu et sa servante » selon Alain Bergala) qui n'a plus cours là où le cinéma n'est plus à proprement parler considéré comme un art, c'est-à-dire, quelque part, un domaine séparé du réel et de sa matière à inventer, au-delà du combat-entre affligé qui éloigne le Soi comme image figée, comme maître totalitaire de la réalité qui se donnerait entièrement à lui. Question redoublée par l'importance grimpante de la notion d'auteur au sein du paysage culturel au moment où Godard opère, jusqu'à l'aporie de la prise en charge de sa propre image.

C) Régression de la *persona* godardienne : la fin de l'auteur ?

La question de l'auteur, de l'individualité comme origine de l'œuvre, est évidemment liée à la question du Père. L'*auctor* désigne originellement le créateur, mais aussi le chef, le fondateur, et, finalement, directement le premier père d'une race, Dieu-le-Père pouvant être considéré comme le premier père du genre humain. Finalement, l'auteur désigne l'ayant-droit absolu sur la création qui impose un rapport de créateur à créature, alors manipulable selon le bon droit du Père. Ce statut particulier de l'auctorialité dégage *de facto* Godard du statut d'auteur absolu, à la fois parce que le cinéaste a toujours fait passer la question du devoir envers le réel (et la matière) avant son bon droit de créateur singulier (Godard n'est pas libre, il l'a assez répété), et d'autre part, puisque nos développements sur l'absence de fondement de la modernité godardienne, menant à une pensée du revirement depuis l'abîme (c'est-à-dire, une manière de sympathiser avec le mouvement régressif), empêchent de penser l'auteur comme fondement et origine unilatérale de l'œuvre : il s'agirait même plutôt d'opérer la régression de ce statut pour montrer en quoi il constitue une « forme vide » qui fait écran avec la formation présente de l'image et le combat-entre affligé tel que nous l'avons défini. Alors, la constitution de l'œuvre de Godard à partir du tremplin de la nouvelle vague se fonde apparemment sur un paradoxe, puisque, évidemment, c'est la nouvelle vague qui a institué la politique des auteurs dans l'industrie cinématographique. Godard n'a jamais été le principal promoteur de cette idée au sein des Cahiers (ce rôle revenant principalement à Truffaut), il n'en reste pas moins qu'à lire les premiers

articles du jeune Godard des années 1950, l'idée de l'auteur demeure au départ inséparable d'une pensée esthétique et éthique du cinéma, même lorsque celui-ci fait l'éloge d'un créateur hors du cercle des auteurs consacrés par les Cahiers (Frank Tashlin, par exemple). Le paradoxe se démultiplie lorsque, dès la fin des années 1960, Godard rejette violemment la notion d'auteur telle qu'elle a été acceptée depuis les débuts de la nouvelle vague, en inventant de nouvelles procédures telles que celles que nous avons décrites durant ce chapitre. Godard devient à ce moment, et apparemment jusqu'à aujourd'hui, l'anti-auteuriste absolu. Les paroles les plus récurrentes du Vaudois : l'idée de l'auteur, dans l'abstrait, serait fasciste en soi lorsqu'elle reconduit la notion d'identité, les droits de l'auteur institués par Beaumarchais, une calamité dans son expression actuelle²⁹⁴, de plus, tout le monde veut être auteur, et tout le monde se pense immédiatement comme auteur²⁹⁵, alors que les auteurs « véritables » (selon les standards originaux des Cahiers) apparaissent en fait très rares. C'est que la notion de « politique des auteurs » a été très vite altérée, le monde de la culture amoindrissant à vue d'œil le premier membre de l'expression, « politique », au profit du deuxième membre. La politique des auteurs se définissait par ce qu'on « faisait » de la notion d'auteur, par une *praxis* liée à une théorie (théorie pratique que le Godard post-68, d'après les mouvements marxistes-léninistes, s'est mis à reproblématiser radicalement), non pas par une simple promotion de l'auteur de film comme individualité géniale. Néanmoins, il est évident qu'à l'origine, la politique des auteurs entendait dégager une personnalité comme créatrice du film : le réalisateur pouvait alors être considéré comme l'égal du scénariste (voir son supérieur) alors qu'avant cette idée, le scénariste régnait en maître sur le cinéma français. C'est la lutte primordiale de la bande des Cahiers jaunes. Mais cette idée se pensait alors comme un moyen, non comme une fin. L'auctorialité apparaissait comme un outil provisoire, destiné à le rester, contre une certaine féodalisation du cinéma. Certes, comme l'énonce Alain Jouffroy, « *il ne faut pas oublier, non plus, que la lutte qui s'est effectuée depuis vingt ans dans le cinéma est celle du cinéma d'auteur, c'est-à-dire la lutte pour imposer dans le cinéma l'idée d'un « individu créateur », au sens où on l'entendait au XIX^e*

294 « *Lorsqu'on fait un film normal, le gouvernement nous fait signer deux contrats, un contrat d'auteur et un contrat de réalisateur, puis d'autres encore. Ces choses-là n'ont aucun intérêt. Le cinéma a fini par changer. À cause de toutes ces histoires de droit, il n'est plus ce que l'on espérait : ça n'a rien à voir, rien à faire avec le cinéma. On continue à ne pas parler de nos devoirs. Pourtant, lorsqu'on était enfant, on ne cessait pas de nous dire : « Va faire tes devoirs. » L'origine de ces querelles, ce sont les droits d'auteur littéraires de Beaumarchais. Beaumarchais avait créé la SACD parce qu'il ne touchait pas d'argent sur ses pièces. Il en tirait de la gloire ou de la renommée, mais pas d'argent. Les bénéfices allaient aux acteurs et aux actrices. Beaumarchais disait simplement que ce serait juste que celui qui a écrit *Le Barbier de Séville* touche de l'argent à chaque représentation* » (entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Juan Branco, dans Juan Branco, *Réponses à Hadopi*, Capricci, 2011, p.80-81).

295 « *La question [de l'auteur] n'a pas été tellement évacuée : tous les cinéastes et autres « artistes » se prétendent auteurs. Tout le monde se prétend auteur (...) Les gens ont oublié la politique et ils ont gardé le mot « auteur », qui ne voulait rien dire. Maintenant, tout le monde est auteur* » (Ibid., p.77-80).

siècle. Et cette idée-là peut paraître aujourd'hui, aux yeux de beaucoup de gens, comme contraire à la possibilité d'une télé-cinéma « refaite à la base ». ²⁹⁶ » mais il s'agissait bien à l'origine d'un cheval de Troie dans un appareil économique et politique par trop installé : « *Oui, mais c'était pour lutter contre le féodalisme au cinéma. Les auteurs de films disaient : « Nous ne voulons pas être des serfs, des trusts et nous voulons faire nos films nous-mêmes. »* ²⁹⁷ » La notion d'auteur était destinée à rester au service d'une lutte locale, mais elle est demeurée au-delà de la lutte comme nouveau foyer du pouvoir pour les auteurs autoproclamés : « *C'était le danger qu'ils couraient en effet : de devenir des princes, et d'oublier qu'ils n'étaient pas des représentants de la totalité du pays, ou de la région, ou de ce genre de réalités. Et de même qu'il était bien de lutter contre un producteur hollywoodien pour imposer un cinéma d'auteur, de même il faut lutter de nouveau, mais pour l'abolir.* ²⁹⁸ ». Par un phénomène de glissement quantitatif, en ce que la quantité peut être de la qualité à l'état naissant (selon les mots de Bergson), la notion d'auteur a fini par constituer une fin, au moins aux yeux de Godard, un terminal de la pensée délétère, un idéal cristallisé dans la culture, à tel point que la question de la lutte, que nous posons plus haut, est passée nécessairement dans la recherche de nouveaux moyens pour faire régresser cette idée finale. À nouveau, il s'agit de faire sujet, en remettant en avant la question de la production avant la production de l'homme, en devenant littéralement un « auteur comme producteur » pour reprendre la terminologie benjaminienne ²⁹⁹.

296 Jean-Luc Godard, Alain Jouffroy, « Le guérillero et le savant », dans *Le Fait public*, n° 2, janvier 1969.

297 *Ibid.* Dans l'ouvrage de Juan Branco, Godard énonce de même : « *Pendant la Nouvelle Vague, quand on a parlé d'auteurs avec François Truffaut, c'était pour reconnaître aux metteurs en scène leur prééminence dans le film. Même s'il a un producteur, même si le film est réalisé à Hollywood, c'est au moment de la mise en scène que le film se fait. Avant, il n'était qu'un scénario. Le mot de l'époque, c'était la « politique des auteurs ». Ce n'était pas la politique en tant que politique. La politique de Cézanne, c'est de faire un bon tableau. Voilà ce que nous voulions dire* » (Juan Branco, *Réponses à Hadopi*, op.cit., p.80).

298 *Ibid.* Dans le fameux entretien « Lutter sur deux fronts » Godard développe l'idée d'une nécessité paradoxale de la notion d'auteur comme outil tactique : « *je dirai qu'il n'y a pas d'auteur. Mais pour que les gens comprennent dans quel sens on peut dire cela, il faut d'abord leur dire pendant cent ans qu'il y a des auteurs. Car la manière dont ils pensaient qu'il n'y avait pas d'auteur n'était pas la bonne. C'est une question de tactique* » (Jean-Luc Godard, « Lutter sur deux fronts », dans : *Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967, p.24).

299 « *Et c'est ainsi que les formes prennent position. « Formes qui pensent » dira Godard. Formes qui suscitent, dans leur poésie même, une pensée de l'histoire et une pratique du politique. Il ne serait pas très difficile – à quelques nuances près, mais décisives, on le verra – de reconnaître dans les choix de Godard cette figure nouvelle de l'artiste mise en évidence, dès 1934, par Benjamin sous le nom de l'« auteur comme producteur » (Autor als Produzent) (...) Qu'est-ce qu'un « auteur comme producteur », dans cette perspective, si ce n'est un artiste capable – comme l'aura bien été Godard dans la longue durée de son travail – de transformer les conditions de production de ses objets, de pratiquer le « changement de fonction » (Umfunktionierung) préconisé par Brecht à tous les niveaux du travail de création, y compris le niveau économique ? La réflexion de Benjamin sur la polytechnique de l'auteur comme producteur – notamment à propos des rapports entre artistes peintres et photographes, hommes de théâtre et musiciens, poètes et journalistes – ne trouve-t-elle pas une nouvelle extension dans l'énergie déployée par Godard à l'endroit du cinéma comme de la typographie, du montage sonore comme de l'ingénierie vidéo, des recherches historiques comme des techniques publicitaires ? » (Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op.cit., p.34-36). L'auteur comme producteur, selon Benjamin, s'attache de même à abattre les barrières entre image et langage : « *Là aussi donc, le**

Cependant, en procédant à ces descriptions, nous rencontrons alors de nouveau l'aporie, le choix impossible entre « histoire de professionnel » et une manière d'embrasser le négatif godardien, la disjonction même entre les expressions affirmatives sur l'œuvre et le rapport questionnant « avec » l'œuvre. Si l'on ne regarde que les premières expressions, nous nous retrouverons en face d'une régression superficielle, voire d'une antithèse : plutôt face à phénomène de dispersion et de fission, de division, faisant que l'on retrouve toujours Godard avec d'autres auteurs, figure dispersée, mais intacte. N'étudier que cette partie, cela serait frontalement nier le caractère régressif du cinéma godardien en pointant positivement un phénomène d'extension et de multiplication croissante des formes de l'auctorialité (et sa dissolution d'une certaine manière). « *Quand bien même JLG n'aura eu de cesse de citer Pascal (« le moi est haïssable »), Virginia Woolf (« Dire je est le meilleur moyen que l'on a trouvé pour ne pas parler de soi ») et Léon Brunschvicg (« L'un est dans l'autre, l'autre est dans l'un et ce sont les trois personnes »)*³⁰⁰ », quand bien même, pour reprendre les mots cités dès notre préambule, Godard aura posé mélancoliquement que « *les gens ne voient pas, ou plus, mes films, alors que je ne suis que le serviteur de mon œuvre* », alors même que l'injonction des *Histoire(s) du cinéma* « *l'œuvre avant les personnes* » retentit toujours haut et fort, nous manquerions le coche du négatif à simplement empiler les conquêtes factuelles du cinéaste sur le terrain de la régression de sa propre *persona*. Nous pouvons commencer par décrire l'évolution diachronique des procédures qui ont mené à une régression radicale de l'auctorialité en soi, mais cela n'est pas suffisant : d'abord évidemment, la constitution du groupe Dziga Vertov à la fin des années 1960, qui fit passer la cellule devant l'individu, formation d'un groupe comme sorte de « distancement » brechtien avec l'œuvre avant même de rentrer dans la constitution plastique des films³⁰¹ ; puis, déjà en gestation avec le couple Godard-Gorin, la constitution

progrès technique est, pour l'auteur entendu comme producteur, le fondement de son progrès politique. En d'autres termes : surmonter, au sein du procès de production spirituel, ces compétences formant son ordonnancement d'après la conception bourgeoise, voilà ce qui rend cette production pratiquement valable ; et il faut à vrai dire que les barrières de compétences érigées entre les deux forces productives pour les séparer soient brisées conjointement. L'auteur comme producteur éprouve – en même temps que sa solidarité avec le prolétariat – une solidarité directe avec certains autres producteurs, qui auparavant n'avaient pas grand-chose à lui dire » (Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *Essais sur Brecht*, La Fabrique Editions, 2003, p.134-135).

300 Critique anonyme de *Passés cités par JLG*, sur le site nouvellesdufront.jimdofree.com, mis en ligne le 03 novembre 2015, [En ligne] <https://nouvellesdufront.jimdofree.com/social-d-ailleurs-et-du-reste/nouvelles-du-front-de-121-%C3%A0-130/jlg-cit%C3%A9-%C3%A0-compara%C3%A9tre-par-gdh/> (page consultée le 13 septembre 2020).

301 « *L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable « distancement », l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou – ce qui est la même chose – le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente)* » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1993, p.64). Concernant la notion de cellule, Godard déclarait : « *Cette idée n'est pas de moi. Elle vient de la matérialisation, dans le secteur cinéma, de la notion de groupe vociférée par le gauchisme. En fait, cela revient à remplacer l' « équipe » par la « cellule », ce qui est plus scientifique, plus politique* » (Jean-Luc Godard cité dans : Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour, op.cit.*, p.252).

d'un cinéma bicéphale dans les années 1970, partagé entre la figure de Godard et d'Anne-Marie Miéville à partir d'*Ici et Ailleurs*, mise en pratique littérale de la métaphore : « *il faut être deux pour faire une image* »³⁰² (qui désigne en fait la nécessité d'une troisième image, fruit du rapprochement de deux autres) ; enfin, après le retour ambigu au cinéma dans les années 1980, déploration de Godard quant à la prééminence de son nom dans le monde de la culture et recherche d'un « avant » le nom (d'ailleurs énoncé par le titre « Prénom Carmen »), d'une régression de la marque de fabrique JLG (entendue aussi dans le titre « JLG/JLG » – division du nom JLG en deçà de l'autoportrait) et du vedettariat qui menace jusqu'à l'existence d'une œuvre que plus personne ne voit³⁰³.

Un nouveau paradoxe s'imprime à nouveau (après le pivot de notre étude « *il doit y avoir une révolution* »), à partir d'une des culminations godardiennes abrogeant, seulement en apparence, le questionnement permanent et révolutionnaire. À la fin des *Histoire(s) du cinéma*, Godard ne peut pas être plus clair, en citant le *Livre des rêves* de Borges : « *si un homme... si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains que dire alors* ». Réponse immédiate : « *j'étais cet homme* ». Celui qui a reçu la fleur, accédé à l'image simple par excellence, c'est lui, cet homme. L'auteur JLG ? **[Fig.33]**

302 « Jean-Pierre Gorin faisait un bon compère en larcins, détournements et trafics de slogans, mais c'est la rencontre et l'association avec Anne-Marie Miéville, à ses côtés avec les machines, qui va relancer et déplier les figures de soi, sur une scène domestique qui est aussi celle de l'enfantement des images. *Soft and Hard* (1985), construit autour d'un long dialogue au salon psychanalysant sans filet leurs naissances respectives aux images, loge au sein de l'intimité du couple une figure régressive, retournant en enfance : Godard lui-même imitant maladroitement la gestuelle hiéroglyphique de McEnroe, son idole d'alors. Lorsque, à la fin, ils se prennent la main – bras tendus se réunissant, redoublés par leurs ombres –, c'est le générique du *Mépris* projeté sur le mur blanc qui accueille leur geste fusionnel et « procréateur ». Le couple, dans la lignée de celui du *Gai Savoir* (1968), se figure toujours à la fois parents et enfants de ses images, en amont ou en aval du film à faire. *Amour du travail et travail de l'amour, c'est au moins ça* » (Emeric de Lastens, « Le Zéro et l'Infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », dans *Vertigo*, n°40, 2011/2, p.69).

303 « En ce sens, le vedettariat de Godard est l'aboutissement pervers de la politique des auteurs forgée par les jeunes-tures quinze ans auparavant dans *Arts et les Cahiers du cinéma*. Truffaut cherchait à placer le metteur en scène au cœur de la reconnaissance critique, Godard lui-même affirmait que son objectif était de donner à Alfred Hitchcock ou à Fritz Lang leur « place dans l'histoire de l'art », de les faire considérer comme aussi importants que Chateaubriand ou Aragon. En 1967, Godard, principale vedette de la culture hexagonale, est précisément devenu le « personnage » de son propre succès, adoubé par Aragon, l'aboutissement de l'auteurisme à la française, celui dont on parle, qu'on écoute et dont on va voir les films quand on s'intéresse tant soit peu à la vie de son époque » (Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset, 2010, p.302).



Fig.33 : *Le don de la fleur (Histoire(s) du cinéma, 1998).*

Non. L'imparfait employé par la voix (certes) de Godard nous indique que l'homme qui a reçu la fleur pouvait s'appeler cet homme « le temps du rêve », le temps de sa traversée de l'abîme de la fiction, au temps de l'opacité du « *je est un autre* » rimbaldien. L'imparfait désigne en fait une procédure de disparition élocutoire au sens mallarméen : « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase*³⁰⁴ ». Cette culmination apparemment assertive des *Histoire(s)* nous montre que la question de la régression de l'auteur, chez Godard, ne se résout pas qu'en considérant chronologiquement les procédures économiques, les actes politiques ou des changements locaux de modes de production, théorisés rigoureusement dans certains textes (voir « Le guérillero et le savant » ou d'autres entretiens du même type) ou dans les films, mais que, plus secrètement, une poétique profonde informe ce changement, toujours présente, cachée, au fond du statut régressif de l'image comprise comme inchoativité ou émergence : émergence, donc, au second degré, d'un sujet, de ce qu'on appelle généralement un auteur, mais neutralisé, pris dans le mouvement régressif de l'abîme. Retentit alors à nouveau, à travers la

304 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, 1897, p.246.

révélation de la figure de Godard en bout de course des *Histoire(s)*, la question de l'épopée de l'image, voyage tortueux et onirique de la possibilité de son apparition au fond des ténèbres, déjà dégagée par Marie-José Mondzain³⁰⁵ qui informe rétroactivement la problématique de l'auctorialité. Nicole Brenez remoteive ce problème à partir de la même notion d'*epos* : « *La symphilosophie découle (...) de l'origine factuelle des propositions romantiques, c'est-à-dire des avancées philologiques dans l'étude des textes d'Homère, considérés désormais non plus comme l'œuvre d'un auteur, mais comme le résultat des interventions multiples d'aèdes, de collecteurs, d'organiseurs, de correcteurs, de critiques... Comme L'Iliade et L'Odyssée vues par le xviii^e siècle, les Histoire(s) du cinéma sont construites à la manière d'une rhapsodie, d'une sympoésie, à la fois œuvre d'un seul homme métamorphosé par son travail et film capable de se confondre avec tous les possibles du cinéma — ou plutôt, tous les possibles de l'image*³⁰⁶ ». La disparition élocutoire du sujet, dans ces conditions, apparaît analogue à l'iconoclastie godardienne, elle n'est pas une annihilation du sujet (« faire sujet » demeure le devoir du cinéaste), tout comme l'iconoclastie n'est pas une pantoclastie, elle passe elle aussi par une forme d'iconophilie paradoxale, régressive. La disparition n'est pas absolue, elle est plutôt un « modalisateur » de l'acte par lequel le poète « fait sujet » : comme l'énonce Brenez, Godard disparaît, en tant qu'individualité, parce qu'il se confond avec les possibles de l'image, il disparaît dans l'élocution, la formation présente, à travers l'image, il embrasse un devenir imagé et imageant de la disparition comme modalisateur de l'événement que l'image incarne alors (événement d'« immergence » comme nous l'avons décrit toute au long de ce chapitre). Godard n'est donc pas unilatéralement le maître de la matière, ou des corps filmés, il applique le même geste paradoxal pour son propre corps que pour le corps des films, geste qui fait violence au Soi : « *la violence est une forme* », entend-on dans *Le Livre d'Image*, une forme qui pense, forme qui montre que « *voir, c'est ne pas avoir peur de perdre sa place* », comme l'a souvent déclaré le cinéaste, en instaurant un véritable courage de la perception³⁰⁷. À ce degré d'exploration de la poésie de la disparition élocutoire du sujet godardien, nous rejoignons le sens « historico-factuel » dégagé plus haut, nous voyons enfin comment

305 Rappelons ces mots : « *Je suis devant l'odyssée de l'image, cinéma qui n'est ni logos, ni muthos, mais epos, un poème épique, poème épique du retour (...) et vous plaidez votre innocence. Cette innocence c'est celle aussi du retour non pas seulement à l'origine, c'est celle du retour au berceau, à la nourrice, à la mère [mer ?], avant la parole, celle qui est restée dans la gorge* »

306 Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, *Witz* et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *op.cit.*, p.19.

307 De même, dans les *Histoire(s) du cinéma* (4A), Godard affirme : « *La violence véritable est le fait de l'esprit. Tout acte créateur contient une menace réelle pour l'homme qui l'ose. C'est par là qu'une œuvre touche le spectateur ou le lecteur, si la pensée se refuse à peser, à violenter, elle s'expose à subir sans fruit toutes les brutalités que son absence a libérées* ».

Godard opère à la fois concrètement et abstraitement, une véritable théorie pratique émerge. Nous pouvons résumer cette entreprise ainsi, presque à rebours : Godard fait que « je est un autre », c'est-à-dire qu'il n'a plus peur que le « soi » perde sa place (totalitaire), qu'il soit déjà engagé dans un combat-entre affligé avec la matière, en créant un sujet poétique, un sujet lyrique³⁰⁸. Nous ne nous retrouvons donc pas du tout dans les explications de Georges Didi-Huberman qui fait de Godard le fondateur de l'autorité de l'auteur³⁰⁹, voire de l'autorité du cinéma lui-même au second degré³¹⁰, lorsque Godard écrit « poète je suis » dans les *Histoire(s)* ou encore « je suis une légende »³¹¹. La voie tracée par Godard nous paraît beaucoup plus radicale que ces considérations qui ne dépassent pas, somme toute,

308 « Le je lyrique n'est pas tant une identité et une subjectivité consistante, qui se constitue à la fois comme point d'origine du poème et comme son unique lieu d'existence, qu'un sujet métamorphique et diffracté, qui se construit par son dehors. La thèse de Dominique Combe, dans cette même perspective, propose de penser alors une valeur « performative » de la parole poétique : le sujet, dans l'écart d'une double référence entre fiction et autobiographie, entre empirique et transcendantal, crée sa réalité dans et par le poème. Combe parle alors de « sujet métonymique » : « la signification du sujet lyrique rencontre celle du sujet empirique sans se confondre avec elle ». L'intérêt de ces deux propositions est qu'elles ont permis un premier écart par rapport à la conception romantique du lyrisme fondée sur une idéologie du sujet, et de mettre à bas tout l'arrière-plan idéologico-religieux des théories de la furor, de l'inspiration portant les mots dans la bouche du poète-prophète. Mais on voit néanmoins que la frontière entre le sujet et un monde extérieur est maintenue, et que c'est toujours le sujet qui est la ligne de fuite de la théorie, son dehors se déterminant par rapport à lui, et constituant seulement un pendant nécessaire pour ce qu'il faut de distance critique. L'accent mis par Dominique Combe sur la valeur performative de la parole poétique fait notamment porter cette valeur sur la création du sujet par sa parole, et non, comme nous voulons le faire, sur le réel tout entier. Pour notre part, nous refusons l'idée de fiction dans la définition que nous proposerons du lyrisme objectif, et du même coup l'idée d'un sujet double : pour nous il faut penser comme absolument réelle l'instance lyrique. Cela n'a pas pour conséquence de la penser comme homogène, identique à elle-même selon le modèle hégélien du sujet, mais il n'y a pas une fiction et une vie réelle : pour nous, le sujet est dans le réel » (Agnès Perrais, *Lyrisme et poétique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, thèse de doctorat, dir. Vincent Lowy, Université de Lorraine, 2017).

309 « Godard semble représenter à lui seul toute l'autorité du cinéma. Le cinéma en personne, le sujet-cinéma par-delà tous les objets-films et les incluant tous (...) Godard ou l'auteur-superlatif, donc. Il incarne légitimement la « politique des auteurs » portée à son point de plus haute radicalité. Une politique – et une esthétique – incluant « tout le cinéma », comme l'écrit Bergala, c'est-à-dire tous les auteurs, par le truchement méthodique, voire hyperbolique, de la citation (Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op.cit., p.123).

310 « *Moi le cinéma, je parle* » : c'est, en effet, le genre de message qui nous parvient autant depuis les films de Godard que depuis sa parole extraordinairement profuse » (*Ibid.*, p.124).

311 « Lorsqu'il écrit, dans *JLG/JLG*, « Je suis une légende », ne serait-ce pas pour élever son je à la puissance d'une fonction suprapersonnelle ayant trait à l'histoire – comme à la mythologie – du cinéma tout entier ? « Je suis une légende » signifierait alors : face à moi qui ai « lu » intégralement les auteurs du septième art – et ceux de tous les autres arts, d'ailleurs – il ne vous reste qu'une seule approche possible, celle d'un « devoir-lire » (*legendum*) intégral de ce dont je suis, soit l'auteur, soit le citeur. L'autorité en tout cas » (*Ibid.*). Georges Didi-Huberman va jusqu'à critiquer un véritable « abus d'autorité » de la part de Godard s'autorisant des jugements historiques du haut de sa supposée génialité hégélienne : « Il y aurait donc quelque chose comme un abus d'autorité dans la façon qu'a souvent Godard d'employer un langage de vérité – beaucoup de définitions, beaucoup de « ceci est » (sic), beaucoup de verbes à l'indicatif – qu'il fonde sur une position subjective, si ce n'est subjonctive : autorisée de sa seule génialité poétique et s'autorisant, telle la « belle âme » hégélienne, d'une objectivité qui n'est pourtant que « l'expression de son savoir et de son vouloir comme d'un universel » (...) Godard prendra son temps et l'espace entier de l'écran, dans *The Old Place*, pour énoncer l'autorité d'où il nous parle, d'un lapidaire : « POÈTE/JE/SUIS ». Il ne reste, en face de nous, qu'un monde d'images, de sonorités, de pensées et de phrases réduites, malgré leur chatoyante prolifération, malgré leur intelligence de chaque instant, à la seule « autorité » - au seul nom – Godard, comme Malraux avait pu, en son temps, dénoter à lui seul toute l'histoire de l'art et tout « l'univers des formes ». » (Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, op.cit., p.151-153).

l'extraction factuelle et la manipulation de petites unités sémantiques, car la disparition élocutoire du sujet rejoint finalement la question du revirement depuis l'abîme heideggérien : Godard ne dit plus, dans son œuvre (contrairement à certaines de ses interventions publiques parfois plus assertoriques), qu'il faut que l'auteur s'efface devant son œuvre, positivement, mais, au contraire, il explore la manière dont l'œuvre devient nécessaire pour que l'auteur trouve un lieu habitable, à travers la fiction. L'œuvre est pensée avant que l'homme n'apparaisse, et pendant qu'il disparaît, et ainsi, il réapparaîtra métamorphosé. À nouveau, Godard suit le chemin de croix du Joseph de *Je vous salue, Marie* : son *Noli me tangere* avec la matière ne sera pas rompu s'il renonce à son désir de la matière, mais s'il renonce à une non-croyance comme le dégageait Bergala, c'est-à-dire, s'il renonce à une séparation (phénoménologique) de l'œuvre et du créateur, qui ne peut alors plus se penser comme créateur dans l'absolu.

À travers la disparition élocutoire du sujet, c'est la résurrection du réel souhaitée par Godard qui peut avoir lieu, et, d'une certaine manière, l'auteur est compris dans cette résurrection :

« J'ai toujours pensé que je faisais de la philosophie, que le cinéma est fait pour faire de la philosophie. Mais une philosophie plus intéressante que celle qui se fait dans les livres, puisqu'ici on n'a pas besoin de penser, on est pensé. L'écran pense. Et donc il faut recueillir (...) Voilà pourquoi l'histoire, s'il y en a une, seul le cinéma peut la montrer. Il n'y a plus qu'à regarder puisque c'est filmé. On n'a pas à écrire l'histoire puisqu'on est écrit par elle. (...) C'est l'écran qui pense, pas le scribe. Il y a une phrase de Saint Paul qui a autant d'importance pour moi que certaines phrases de Mao, où il est dit : « l'image viendra au temps de la résurrection. » Avant il n'y avait pas d'image, juste des essais avec les miracles. Le cinéma est en quelque sorte la résurrection du réel³¹² »

Godard peut toujours être appelé un auteur (il se considère d'ailleurs, depuis peu, à nouveau comme tel), mais plus comme *auctor*, plutôt comme celui qui peut dire, enfin, « *augeo* » (*auctor* dérive de ce mot latin), je « crois » (et je crois à la matière) et je fais croître à la fois mon Autre qui est à moi, moi qui suis à l'autre, je m'essaie dans la matière fictionnelle³¹³ et je m'y développe dans le

312 Propos de Jean-Luc Godard recueillis par François Albera, dans *CinemAction* (« Cultivons notre jardin »), n°52, juillet 1989, p.14-16.

313 Le genre de l'essai moderne a été consacré par Montaigne avec ses fameux *Essais*. L'essai signifie littéralement que le sujet « scripteur » s'essaie lui-même dans l'écriture, il s'y oublie avant de s'y retrouver, phénomène analogue à la résurrection du réel évoquée par Godard et à la conception du cinéma comme « oublié du réel » oxymorique et blanchotien (« *ce beau souvenir qu'est l'oubli* »). Il est d'ailleurs intéressant que noter que les *Divagations* de Mallarmé, qui consacrent justement la disparition élocutoire du sujet, sont considérées comme l'introduction dans la littérature de l'essai poético-critique, comme mélange des genres de l'essai, du poème et de la critique littéraire. Ainsi, un lien de paternité direct existe entre la lettre montaignesque et l'écriture mallarméenne de l'essai, cette dernière constituant un pas de plus vers la méontologie blanchotienne dont l'œuvre godardienne est le dépositaire direct, façonné, de plus, par toute

développement complexe de la fiction, de la complexité d'un passage à la simplicité de l'image. Le passage du substantif *auctor* au verbe *augeo* nous semble correspondre à la métamorphose de l'auteur opérée par Godard en ce que la notion de père et de créateur, dans la chair même du deuxième mot, se perd (elle a été imposée par la suite), tout comme la simplicité de l'image dépouille la complexité textuelle de son emprise intellectuelle sur le réel. La notion d'auteur y gagne tout : l'artiste n'est plus antagoniste d'un mode d'être « avec » l'œuvre (ou avant, en dessous de l'œuvre), il sympathise avec le mouvement régressif à tel point que le « avec » fait apparaître l'auteur concomitamment, comme à la fin des *Histoire(s)* avec le visage de Godard qui s'inscrit en gros plan. C'est la forme même du combat-entre affligé qui se révèle à cette dernière extrémité, à même le corps godardien fait corps de l'image dans un rapport de symbiose harmonieux.

Au fond, donc, Godard déplace la question de l'auteur et de sa propre *persona*, vers les mouvements de l'énonciation, et de la formation, la question trouve le terrain de sa propre révolution à la rencontre de cette dynamique poétique. Mais la révolution, aussi radicale soit-elle, est toujours menacée par le phénomène quantitatif de la diffusion culturelle qui promeut l'auteurisme. C'est ce qu'a montré Roland Barthes, dans son fameux article « La Mort de l'Auteur ». Avec la prééminence de l'auteur, mise en place, en une longue sédimentation philologique, depuis au moins le Moyen Âge, jusqu'à notre société capitaliste qui met à l'honneur l'individualité³¹⁴, le phénomène quantitatif devient qualité, en ce que la figure de l'auteur peut, à tout moment, devenir un véritable « cran d'arrêt » à l'écriture : *« L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu; il n'y a*

cette sédimentation historique et littéraire qui ont mené à ces formes modernes de la pensée de l'auteur.

314 « L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur. L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions : la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkovski, c'est son vice : l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confiance ». Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n'a fait bien souvent que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, op.cit., p.61-62).

donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur³¹⁵ ». Barthes pense précisément qu'un certain nombre d'artistes, dont Mallarmé, ont participé à remettre en cause la suprématie de l'auteur (sans toutefois y parvenir, Godard est la preuve vivante de cet échec d'un point de vue social), critique au pouvoir proprement révolutionnaire : « *Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à démêler mais rien n'est à déchiffrer ; la structure peut être subie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.*³¹⁶ ». Même si la spécificité de la littérature, évoquée par Barthes, nous éloigne des questions de structure « filée » et de parcours d'un maillage, la question de l'absence de fond et d'activité contre-théologique rentrent immédiatement en résonance avec la problématique dégagée par l'étude de *Je vous salue, Marie*. L'écriture filmique diffère de l'écriture littéraire précisément car la simplicité de l'image se départ de la forme du maillage, qui suppose encore une complexité textuelle comme opérateur de la force subversive anti-théologique. C'est dans sa nudité que l'image touche à cette énonciation, au sujet comme lieu vide dégagé par les linguistes : « *l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser*³¹⁷ ». Godard ne peut pas être assimilé au Dieu-le-Père qu'il menace toujours d'être en régressant dans la matière fictionnelle car il atteint à cet épuisement, non pas du langage, mais du réel, au plus près du néant blanchotien qu'incarne l'image : l'absence de l'auteur, l'aveu du « j'étais cet homme » comme imparfait d'une présence, c'est-à-dire comme « imperfection » d'une maîtrise de la matière, est l'image même de la régressivité propre à la fréquentation du néant de l'image. L'espace de l'écriture, sans fond, c'est-à-dire sans *auctor*, s'apparente

315 *Ibid.*, p.65-66.

316 *Ibid.*, p.66.

317 *Ibid.*, p.63-64.

donc au milieu par excellence pour opérer le revirement depuis l'abîme heideggérien en ce que sa composition (méontologique) est à l'image de ce revirement, elle apparaît sur le même terrain du mouvement régressif au creux de l'opacité de la fiction.

Ultimement, Barthes déplace la question de l'écriture vers celle de la lecture :

« ...le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. Mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui lie rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur³¹⁸ »

Le sémiologue renverse le sens de notre recherche puisque, bien qu'on ne puisse parler de lecture concernant Godard, mais plutôt de vision, qui est encore plus radicale que le procès de la lecture comme cherche à le montrer le Vaudois, l'inversion barthésienne de l'espace d'inscription de l'œuvre (inversion en faveur du lecteur) fait chuter intégralement le mythe de l'Auteur comme origine, comme fondement de l'œuvre et nous mène encore plus avant vers la problématique du verbe « *augeo* » : la modernité godardienne n'a pas de fondement, principalement parce que l'œuvre elle-même ne peut plus se fonder sur une figure singulière ou sur un grand récit de l'édification du texte moderne, l'œuvre, qui ne se justifie plus transcendantalement, chute vers un principe architectonique qui ne se dévoilera pas, et l'abîme de l'image se déclare alors comme mouvement régressif à embrasser librement, sans motivation autoritaire *a priori*, sans but à atteindre : tout est simplement à assumer au présent, le revirement dans l'abîme ne peut se produire qu'en assumant ce mouvement libre, pris dans le danger infini d'une chute... libre. L'image est émergente, la responsabilité qui l'accompagne, en temps de détresse, tout autant : « Jean-Luc Godard a ainsi énoncé la nature de ce non-lieu où s'inscrit le sujet qui voit, c'est-à-dire le spectateur : « Pour voir, dit-il, il ne faut pas avoir peur de perdre sa place »³¹⁹ ».

318 *Ibid.*, p.66-67.

319 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, 2007, p.54.

Un autre renversement, peut-être encore plus important, est à percevoir du côté du passage de l'écriture à la lecture (ou, pour le dire autrement, à la vision comme recueil et ouverture à une matière à laquelle donner, et de laquelle on reçoit – la lumière) : déplacer la question du mythe de la « fondation du texte » vers l'espace d'inscription nouveau qu'incarne la deuxième modalité nous met sur la piste d'une réflexion sur l'histoire, cette fois-ci au sens archéologique, puisque la matière reçue, et construite en même temps, est aussi constituée d'événements passés. Depuis les *Histoire(s)*, le processus de sélection, constitutif d'un choix, s'est fait geste premier dans l'usage proprement godardien des images. Le cinéaste l'a déclaré récemment en entretien, il se considère comme un « *archéologue du cinéma*³²⁰ » dont le rôle est d'organiser une matière enfouie qu'il est souvent nécessaire de mettre au jour par un processus d'investigation et de fouille. Dans le travail de recherche de ce qui a été, de l'origine et des sources, de leur actualisation, l'*arkhé*, le commencement et le principe, l'origine, la matière protéiforme d'images qui demeure enfouie est aussi commandement du travail, ce qui soumet l'artiste au cinéma et à son ordre propre. Youssef Ishaghpour, dans un addendum à son fameux dialogue avec le cinéaste, a clairement établi le lien entre disparition de l'auteur dans le paysage culturel, c'est-à-dire, pratiquement, sa marginalisation (écho dégradé de la disparition élocutoire du sujet), et une manière de se penser historiquement, comme archéologue du siècle :

« ...il existe une présence de Godard dans son œuvre qui n'a rien à voir avec la figure courante du réalisateur en superstar. Bien que l'idée - élaborée, un peu, à quelques exceptions rares, contre l'évidence même des faits, par Les Cahiers du cinéma -, de « l'auteur » et du réalisateur du film, comme l'égal et l'héritier des grandes figures de l'histoire de la littérature et des arts, soit la condition de possibilité de « l'Image » de Godard, en tant qu'Artiste se voulant « l'auteur d'une œuvre complète », d'un « corpus » comme on dit, dans lequel les projets futures et la mémoire et les références aux anciennes réalisations se rejoignent. Indépendamment même de cela, la présence de l'artiste Godard, dans cette tradition moderne inaugurée par les romantiques de Iéna, est une nécessité interne, qui réunit le poétique et la réflexion critique ensemble. C'est une attitude, dans une relation d'intrication, d'implication avec le processus même de l'œuvre, dans la mesure où celle-ci n'a plus de prégnance immédiate et objective mais n'existe que comme un ensemble de question « est-ce que ? », « qu'est-ce que ? ». Cependant lorsque disjonctions et conjonctions semblent devenir l'ordre même des choses, la forme se constitue de telle sorte qu'elle exige jusqu'à l'effacement du nom de l'auteur³²¹ »

320 Propos recueillis par Olivia Gesbert pour « La Grande Table » de France Culture en avril 2019.

321 Youssef Ishaghpour, Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : Dialogue*, Editions Verdier, 2000, p.113-114.

Le nom de l'auteur, et le nom en général, s'effacent, précisément parce que « *l'écran pense. Et donc il faut recueillir (...) Voilà pourquoi l'histoire, s'il y en a une, seul le cinéma peut la montrer. Il n'y a plus qu'à regarder puisque c'est filmé. On n'a pas à écrire l'histoire puisqu'on est écrit par elle. (...) C'est l'écran qui pense, pas le scribe* ». Ne reste qu'un témoin de la pensée du siècle que modèle l'image et qui prête, en retour, ses formes à cette dernière, entre documentaire et fiction :

« Godard a continué toujours à travailler dans l'entre-deux de l'intervalle, qu'il s'agisse de ce bord mouvant entre fiction et document, ou de l'intervalle entre l'art et la (sa) vie, ou entre l'image de la réalité et la réalité de l'image. Dès le départ, à partir de la conscience de l'historicité, il a fallu ouvrir cet intervalle comme une brèche dans le cinéma, pour faire, dans cette brèche, son propre cinéma, mais en tirant peu à peu tout le cinéma dans cette ouverture. De sorte que, à partir de cette conscience de l'historicité et de sa relation à l'histoire du cinéma, et parce que les nouvelles techniques de l'image et de la vidéo, dont se sert Godard, ont changé le statut du cinéma et l'ont transformé déjà en quelque chose d'« historique » - dans le sens cette fois-ci d'un « passé ancien » - en tant qu'un ensemble unique, intemporel même, de données sur une surface et disponible aux rapprochements, collages, montages, manipulations et métamorphoses, comme l'apparition de la photographie, selon Malraux, l'avait fait des arts anciens, c'est toute l'histoire du cinéma qui est venue maintenant s'engouffrer poétiquement dans cet intervalle. Pour que le mystère, le mythe et la magie du cinéma resurgissent de ce creuset dans une forme opératique et réflexive, lyrique et mélancolique à la fois, comme « la légende » du vingtième siècle produit par l'effet du cinéma et reproduit par lui. Le cinéma dans le siècle et le siècle dans le cinéma où se rencontrent, dans cet interstice de la fiction et du document, de l'image de la réalité et de la réalité de l'image, entre l'historique et le poétique, l'horreur incommensurable et la « fatale beauté » magique et démonique du cinéma ... et aussi la nécessité de leur rédemption³²² »

Godard pense le cinéma comme projection, à partir de laquelle « *les hommes ont vu que le monde était là, un monde encore presque sans histoire, mais un monde qui raconte* » : un monde presque sans histoire, car l'image, comme possibilité d'un revirement depuis l'abîme, ne cesse de régresser jusqu'à une forme affligée, minuscule, de plus en plus pauvre, mais qui, à partir de cette pauvreté radicale, peut continuer à raconter, à montrer, tel le conteur de la symphonie introductive de *Hélas pour moi*, quand bien même la puissance de ce conteur rétrécirait à la mesure de l'image. Un monde presque sans histoire, mais au cœur de l'Histoire, ou d'une pensée de l'historicité. Avec la disparition élocutoire du sujet, il s'agit alors pour Godard de déplacer la question sans fond du « fondateur du texte » vers l'absence de fondement de l'image pensée historiquement, puisque ce qui menace de se perdre, à travers la vacance d'une pensée de l'Histoire, en l'absence de l'appréhension de

322 *Ibid.*, p.111-112.

l'existence réelle d'un passé (du monde, du cinéma), c'est la notion du temps elle-même. Les figures godardiennes qui tentent d'échapper aux rets de la (post)modernité en régressant, en se marginalisant, ne se mettent pas à l'abri du temps, ils cherchent, dans l'espace de l'involutions, espace d'inscription des corps-images, l'abri même du temps : Godard est cet homme qui, dans une maison-cinéma moribonde, tente de faire croître historiquement ce mouvement particulier (involutif, régressif) depuis l'abîme.

Chapitre 3. Œuvrer au temps de la mort du cinéma : la régression comme recours de l'image.

« L'image est conservée dans le trésor de l'esprit, dans la nuit de l'esprit ; elle est inconsciente, c'est-à-dire qu'elle n'a pas à être exposée comme objet devant la représentation. L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes. C'est la nuit, l'intérieur de la nuit qui existe ici – pur soi – dans les représentations fantasmagoriques ; c'est la nuit tout autour... »

Hegel, *La philosophie de l'esprit*.³²³

« J'attends la fin du cinéma avec optimisme. »

Jean-Luc Godard.³²⁴

A) Images en sursis à l'ombre de la mort du cinéma : un complexe d'Orphée.

La régression godardienne, jusqu'ici, s'est déclarée à travers des expressions microscopiques, affligées, inversement proportionnelles à la gravité de la catastrophe historique (empruntée à l'Ange de l'histoire benjaminien) extensible à la condition du monde, comme si Godard résistait activement, à travers la régression, à la marche, au progrès du monde, tout massif. Se pose alors une question : comment une telle disparition, de l'auteur dans son œuvre, de l'œuvre dans l'opacité de sa fiction,

³²³ Hegel, *La philosophie de l'esprit*, PUF, 1992, p.36.

³²⁴ Jean-Luc Godard, « Questionnaire aux cinéastes français », dans *Cahiers du cinéma*, n°161-162, janvier 1965.

pourrait-elle faire exploser un devenir révolutionnaire de l'image, ou permettre, simplement, son invention ? Nous penserons, précisément, la manière dont Godard, à partir de son anté-intellectualisme radical, n'entend pas régénérer positivement l'image, ou la réinventer, par une opération de l'esprit orientée positivement vers cette fin, mais, dont, en faisant retour sur les conditions de possibilité de l'image, et sur le fond sans fond de l'image, en sympathisant avec le mouvement de revirement depuis l'abîme, il atteint une forme de recours de l'image (revirement comme recours, re-cours comme revirement). Car, à l'échelle dérisoire des films, un phénomène secret a cours, à nouveau, un écho lointain retentit, pratiquement anté-humain : « le chuchotement recommence »³²⁵. Ou plutôt, la régression, en soi, a quelque chose à voir avec le fait de donner cours à un phénomène oublié. L'importance de ce phénomène ne se mesure pas à sa taille dans l'absolu mais à son amplitude, à sa propension à habiter pleinement son propre néant, à apparaître comme la disparition elle-même.

À partir de l'expression, minuscule et affligée, au fond du fond de l'involution du corps, Godard a fait grandir un souci historique, un souci d'historicité en tant qu'archéologue du cinéma. La régression s'est alors imposée, au regard de ce mode historique, comme retour sur une matière protéiforme composée des images du (XXème) siècle et d'une réalité plus large que son image. Mais, puisque, comme l'a dit le cinéaste, cette matière revenante s'impose plus à nous que notre effort intellectuel vers lui s'échine à la faire revenir, puisque l'écran nous pense, puisqu'au cinéma, l'histoire nous écrit, l'opacité de la fiction demeure immense, quelle que soit son échelle, l'histoire nous apparaît en tant que mystère énorme puisque, à travers ses expressions les plus minuscules, la vacance de son sens apparaît, inévitablement, insoutenable. Godard fait, d'une certaine manière, ressurgir cette matière, faite de citations (manière de « donner rendez-vous » avec l'histoire, selon l'étymologie espagnole du mot « citation » : *citar*), en tant que témoin de cette pensée, de cette « forme qui pense » qu'il donne à voir. Mais il n'en est nullement le maître, et il nous donne même à voir, ultimement, l'obscurité absolue dans laquelle l'image se développe, hors de sa portée.

C'est précisément ce que dit Jacques Aumont lorsqu'il évoque, dans son ouvrage *Amnésies*, le complexe qu'a Godard de se retourner sur son passé (complexion éminemment régressive à l'acmé de laquelle s'élèvent – ou creusent – les *Histoire(s) du cinéma*), complexe qu'il nomme, bien à propos, « complexe d'Orphée » : « *Orphée aurait pu donner son nom à un « complexe » psychologique, comme*

325 Indices closulaires de *Soigne ta droite* : « *Voyant ce silence, l'homme voulut lui-aussi ouvrir la bouche pour un cri muet d'effroi : mais tout en voyant encore ce silence, presque avant de l'avoir vu il ne le voit déjà plus!... C'est parce qu'une dernière fois la nuit rassemble ses forces pour vaincre la lumière ! Mais c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit ! Et d'abord très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement que l'homme a déjà perçu, il y a longtemps, oh, si longtemps! - bien avant que l'homme existe - le chuchotement recommence* ».

*Œdipe. Le complexe d'Orphée serait 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 par 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 la venue au jour du souvenir est aussi une menace mortelle (le vers du *Reiters Morgengesang* de Wilhelm, que récite Constantine, était déjà dit, et traduit, par Michel Subor dans *Le Petit Soldat*). Se faisant historien, il ne change pas : c'est avec le complexe d'Orphée qu'il le devient. Mais peut-être le cinéma n'est-il historiographique qu'à ce prix³²⁶ ». Dans les *Histoire(s) du cinéma*, Godard laisse effectivement entendre que le cinéma peut autoriser Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice³²⁷, qu'il est donc le terrain privilégié du revirement depuis l'abîme (le retournement orphique en est la métaphore), une utopie salvatrice de l'image poétique et lyrique (Orphée est le sujet lyrique par excellence), historicisée. Mais ce « retournement », ce revirement ne se produit pas n'importe comment. Les images excavées dans l'histoire n'apparaissent pas au cinéaste comme à un archéologue, c'est-à-dire pas positivement comme des traces « déjà là », ces images échappent à la vision, leur flot est à l'image d'un ruisseau d'ombres mouvantes opaques à leur origine :*

*« Godard se retourne sur le siècle du cinéma : est-ce vraiment pour le ramener à la lumière ? N'y a-t-il pas, dans les *Histoires*, quelque chose d'un regard d'amour anéantissant ? Le cinéma, au bout des deux fois quatre épisodes, n'est-il pas redevenu ce « royaume des ombres » dont parlait Gorki au tout début, après la séance de vues Lumière dans le bouge de l'ignoble Aumont ? Cortèges d'ombres errantes, auxquelles le passage du siècle et le regard en arrière du poète auront seulement ajouté le pouvoir de venir hanter la mémoire. Hanter, vraiment, comme des ombres ou des fantômes : ce qui reste dans la mémoire, et dont Godard donne l'image très exacte, ce ne sont pas des films entiers, ce ne sont pas non plus des bribes – mais un état intermédiaire ou plutôt une autre modalité du souvenir. C'est la perception*

326 Jacques Aumont, *Amnésies*, P.O.L., 1999, p.44-45. Aumont précise ce qu'il entend par « le vers du *Reiters Morgengesang* » un peu plus haut : « L'ambiguïté du regard d'Orphée devient ici plus qu'une indécision, une force négative, mélancolique et peut-être létale, comme encore ce long moment où, tandis que luttent pour la possession de l'écran un portrait de suicidé (Nicolas de Staël) et l'une de ses créatures, on entend l'andante de la *Septième concurrenter la voix d'Eddie Constantine*, revenant de la bande son d'Allemagne Neuf Zéro. « *Morgenrot, leuchstet mir zum frühen Tod...* » (2B). La condamnation à mort coïncide avec la lumière de l'aube, de même que c'est en revoyant la lumière qu'Eurydice est condamnée à regagner les Enfers, de même que tant de films cités dans les *Histoires* n'auront même plus de nom, parce qu'ils ne seront plus qu'un fragment de cinéma – hollywoodien, italien ou français ou simplement cinématographique » (*Ibid.*, p.44).

327 Texte affiché à la fin du chapitre 2A. Godard a toutefois nuancé cette phrase dans un texte initialement publié dans *Le Monde*, composé d'extraits des *Histoire(s) du cinéma* : « Or, on ne filme que le passé, je veux dire: que ce qui se passe. Et ce sont des sels d'argent qui ont fixé la première fois la lumière. On a donc cru qu'il s'agissait de toucher la monnaie en achetant à crédit cette robe sans couture de la réalité dont rêva André Bazin. Moi aussi, j'avais cru un instant que le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice. Je me suis trompé. Orphée devra payer » (*Le Monde*, 15 décembre 1994).

des films mais sans les contenus perceptifs ; c'est la narration, mais sans les détails narratifs ; c'est l'émotion, mais sans les émotions particulières ; ou peut-être, à tout prendre, n'est-ce même que le fantôme de la perception, de la narration et de l'émotion...³²⁸ »

Les souvenirs godardiens reviennent donc bien, remontent à la surface, mais c'est pour être immédiatement renvoyés au néant de l'image, pour être fondus dans cette matière régressive du cinéma, dans un bain inchoatif opaque qui décontextualise les extraits et les citations ; ils témoignent d'une amnésie, non pas au sens d'une annihilation de la mémoire, mais de la création d'une autre mémoire. Tout se passe comme si les images surgissaient d'une pré-conscience ineffable, de l'oubli lui-même³²⁹. Avec le régressif, nous entendons décrire cette autre mémoire, qui ne se donne pas comme une suite de données, d'énoncés, mais comme un ruisseau qui a cours, un ruisseau d'ombres tel que *Le Livre d'Image* l'exprime : une main marque ces indices mystérieux à l'orée du film³³⁰. [Fig.34]

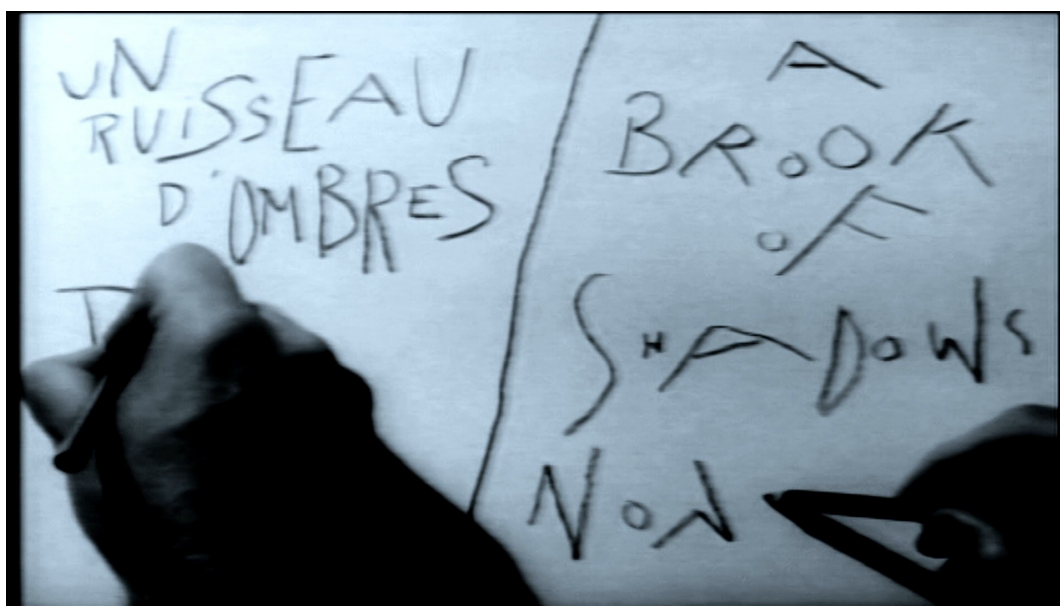


Fig.34 : Un ruisseau d'ombres (*Le Livre d'Image*, 2018).

328 Jacques Aumont, *Amnésies*, op.cit., p.42-43.

329 « ...ce n'est plus vraiment de citations qu'il s'agit, mais d'images qui reviennent d'un peu en dessous du niveau de la conscience, mais à peine, disons du préconscient. Ces images enfouies pendant des années – ou si familières qu'elles donnaient l'illusion de « faire partie de nous » - ont travaillé souterrainement, elles se sont déplacées, associées sans contrôle à d'autres images elles aussi erratiques, et ressurgissent un jour, à l'improviste, déformées, travesties à nos propres yeux, déconnectées de leurs liens originels, rendues à une nouvelle fraîcheur native par des déplacements d'intensité psychique inattendus, un peu à la façon des éléments du matériel diurne retravaillés par le rêve » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.202).

330 Plan apparemment tiré du *Closed Vision* (1952) de Marc'O.

Godard redonne cours aux phénomènes passés mais il ne régénère rien positivement, selon une forme supposément originelle, c'est-à-dire que le resurgissement n'entend pas restituer à un réel « passé passé » sa prééminence de réel, un statut abstrait attesté par l'excavation des preuves : les preuves sont inventées, c'est-à-dire que l'archéologue tombe sur elles en même temps qu'il les crée, la « patine » du temps est imprimée autant qu'exprimée, les énoncés redeviennent des formes de l'énonciation ou de la formation, opaques à leur propre origine mythique. Le « passé n'est pas mort », mais le passé est présent comme ombre d'un « passé passé » qui n'advient plus, et qu'on ne peut que transformer *a posteriori*.

Cette modalité du recours propre au régressif (*regressus, recursus*), est donc pratiquée par Godard comme retour sur les choses afin d'en dévoiler des possibles insoupçonnés, non pas pour mettre un terme à des énoncés. *Regressus* en latin signifie « revenir en arrière », mais aussi « recours » (et *regredior*, dans certains cas, notamment en droit, signifie « avoir recours contre » : on retrouve notre dilemme du combat-entre et du combat contre). Le recours consiste donc à penser la neutralisation de la régénération du cinéma donnée comme pure positivité, comme pure reconquête (auratique), modalité qui serait tout à fait réactionnaire aux yeux du cinéaste (par réaction, Godard entendrait alors, intellectuellement, reconstituer une image du cinéma, velléité qui serait tout à fait antagoniste de l'invention du négatif critique : le réel du cinéma serait « réalisé », tautologique, tout en se faisant passer pour l'extirpation d'une essence originaire³³¹ qui ne peut exister). Le recours consiste, de même à revenir à ce geste naïf, d'enfant, à la simplicité de la vision au sens d'Epstein, en désintriquant cette dernière de toute sa gangue textuelle du discours du retour « sur » les choses. Le geste est minimal. Godard ouvre l'écluse (contre le robinet télévisuel, bien que l'image godardienne soit aussi issue de son flux propre – toujours, l'enrichissement du « combat-entre » a lieu primordialement) et est témoin de ce qui sort, il ne se plonge pas dans le ruisseau, à la source obscure qui sans cesse s'éloigne. L'« immergence » de cette matière, que nous dénotions dans le chapitre deux, n'émerge pas le témoin de son mouvement dans son flot, sans quoi, aucune critique de la matière recueillie ne serait possible, mais Godard ne renonce pas à se laisser habiter par cette matière (disparition élocutoire du sujet comme apparition du sujet). La critique consiste en un retour à cette matière « immergente », en une spécification de cette réalité régressive (« le cinéma spécifie la réalité » disait bien le jeune Godard des années 1950, mais il ne disait pas encore le statut de son réel) qui ouvre à un recours de l'image et rend,

331 La « régénération » aurait d'ailleurs effectivement tout à voir avec l'essence, l'être, puisque le processus de génération, dans son acception aristotélicienne, désigne le passage du non-être à l'être. Godard nous apparaît en deçà de la question ontologique grâce à l'image.

contre la régénération positive de l'image, la fluidité de l'image négativement, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, sa simplicité, sa propension à « se tenir en une fois », mais plus comme objet, comme sujet, comme mutation, « de et en lutte ». Dire « avoir cours » suppose une certaine fluidité, au-delà ou en deçà d'une pensée de l'image comme objet voire comme architecture. Le recours est un re-cours. Comment créer ce recours ? D'abord, en créant des formations qui ouvrent à un « devenir-fluide » de l'image.

Nous estimerons que la tentative la plus significative d'une telle « remodelisation » du statut de l'image a été faite avec l'outil vidéo, ou plutôt, à partir de l'outil vidéo. Certes, la vidéo, à partir des années 1970, a permis la critique du cinéma depuis un ailleurs, elle a permis un métadiscours sur le cinéma et une distance prise avec lui. Mais surtout, elle a permis à Godard de sympathiser avec la notion de flux vidéo, c'est-à-dire avec une forme fluide de l'image. Ce souci du flux et du fluide culmine dans les essais vidéos des années 1980. Dans *Puissance de la parole*, par exemple, Godard révèle cette notion de fluidité frontalement à la fin du film : un entremêlement d'éléments à l'écran, tous fluides (à divers degrés de viscosité : lave, torrent aqueux...) a lieu avec un effet de clignotement (*flickering*) rapide alors que des régimes musicaux différents se chevauchent (Leonard Cohen, Richard Strauss) en une cacophonie visuelle et sonore furieuse. Le flux vidéo sympathise alors avec l'expression d'une fluidité tous azimuts du monde, un mélange tourbillonnant qui vire à la catastrophe au sens dégagé par Coureau : la vélocité du flux renvoie l'image à son chaos originel, à l'image d'une vision atomiste du monde³³². Un premier paradoxe apparaît, puisque, comme nous l'avons dit, le geste premier, au moment de s'emparer de la vidéo, a plutôt été de ralentir, de ralentir le flux (ce que Godard théorise dès le *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*³³³) : tarissement du flux protéiforme des images dans *Numéro Deux* (voir les écrans de télévision qui mélangent les sources dans un chaos complet au début du film – images d'archives et de fiction), critique (au sens du *krinein* grec – voir note 152) de l'image dans *France tour détour deux enfants* et dans *Sauve qui peut (la vie)*. Régression plastique, temporelle, immédiate, ouverture d'un gouffre imagé, rajout d'une « patine » du temps à même l'amplification des gestes filmés, un « dépôt » sensible comme l'appelle Alain Bergala³³⁴. Mais toujours, Godard rend le

332 Vision apparemment empruntée au *De rerum natura* de Lucrèce qui décrivait l'origine du monde comme un chaos de mouvements d'atomes désordonnés, qui laisse place peu à peu à un ensemble de « fluxions » (le mot fluide n'est pas employé, mais le sens de « fluxion » est proche dans ce contexte) en équilibre relatif : le chaos des flux est donc considéré comme l'origine du monde dans cette conception antique.

333 « Souvent on dit que les événements vont trop vite, impossible de voir, de voir le début de la maladie, ou du bonheur, donc ralentir pour voir, pour voir s'il y a quelque chose à voir ».

334 « Dans le passage au ralenti ou à l'image fixée, il y a dans *France tour détour* une opération qui relève du dépôt, du précipité, l'impression que chaque chose se met à granuler, à peser d'un poids pas possible, une transformation par où l'image vidéo rejoint de plain-pied la peinture, l'art du dépôt par excellence. L'étrangeté de ces images tient sans doute

mouvement au mouvement, il redonne toute sa fluidité au mouvement : « *Ce qui fait la force et la novation véritable de ce ralentissement godardien, c'est que l'image ralentie ou arrêtée n'est jamais la dernière image (comme dans la publicité ou dans les films qui ne savent pas comment finir) mais que le mouvement reprend à nouveau et que le geste ainsi retrouvé une fraction de seconde, avec la surprise et l'émotion qui accompagnent cette retrouvaille, retourne lui aussi à sa perte, cette perte que la bande-son n'a jamais cessé d'inscrire (...) Et si les spectateurs ont envie de rire quand l'image retenue reprend soudainement, de façon un peu saccadée, sa vitesse normale, c'est un peu comme un enfant qui tient par une patte une grenouille qui se débat gauchement et qui rit de plaisir à l'instant précis où il la relâche, où elle est rendue d'un seul coup à la mécanique parfaite de ses gestes, à l'altérité de son espèce, par quoi il la perd, par quoi il ne l'a jamais eue*³³⁵ ». Godard, toujours, oublie pour retrouver, il se met toujours en état de détruire une première vision pour se forcer à faire le chemin supplémentaire imposé par l'infirmité, se mettre dans un état de doute fondamental par rapport à la destruction de la vision. L'inévidence de la vision rendue à sa plénitude dans cette alternance de la fluidité et du ralentissement incarne un processus analogue à celui qui consiste à réinscrire « Êve » dans le « rêve » dans *Une femme mariée* : miniaturisation, ralentissement... autant de mises en infirmité de la formation des films qui servent le procès régressif, pour contrer l'enflure du style (sympathiser avec la catastrophe du monde et du cinéma pourraient mener à une démesure aliénante), d'une part, mais, surtout, pour montrer une autre manière de voir, une manière de voir « en deçà » de la fluidité du flux vidéo pour l'atteindre réellement (à travers l'opacité de la représentation). La re-présentation n'est donc plus, dans ces conditions, représentation de quelque chose mais deuxième présentation, présentation d'un ruisseau d'ombres, de l'inévidence du néant de l'image, qui trouve, dans la vidéo, un écho direct à travers les notions de perturbations (analogiques) du flux, de désordre et de chaos catastrophique en écho avec des conceptions modernes de la notion de désordre dénotées par Coureau³³⁶.

*à ceci que les gestes les plus familiers, les couleurs (comme dans l'admirable séquence du quatrième mouvement, les serveuses du bar-restaurant) se mettent soudain à « prendre », à « précipiter » et dans cette opération presque chimique c'est notre regard lui-même qui bascule et qui retrouve l'étrangeté et la musique de ces gestes, ordinairement dilués dans le flot des images et l'accoutumance aveugle à ce qui participe de notre espèce » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.35).*

335 *Ibid.*, p.36-37.

336 Coureau invoque le biologiste et philosophe Henri Atlan pour désigner la conception moderne de l'ordre compris comme désordre stabilisé, à la forme fluide : « *Autrefois, et récemment encore, lorsqu'on cherchait dans le monde physique une image de l'organisé, on pensait toujours et tout de suite au cristal, avec son ordonnancement bien régulier et bien stable ; aujourd'hui, ce n'est plus au cristal que l'on pense, c'est au tourbillon de liquide qui se fait et se défait, dont la forme reste à peu près stable, à la fois contre et grâce à des perturbations aléatoires, imprévisibles, qui maintiennent ce tourbillon tout en le détruisant, et le détruisant tout en le maintenant* » (Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Seuil, 1986, p.281). Rappelons les mots de Coureau concernant l'application de ce modèle au cinéma de Godard et à la forme vidéo : « *L'ordre insurgé, le chaos organisé ne peuvent, dans cette esthétique, être ramenés à un modèle stable, solide. Le mouvement spatial, le défilement temporel nécessitent de penser*

Le ruisseau d'ombres godardien confine, à travers les perturbations, au « non-sens », tel que dégagé par l'esthétique romantique, sans que cette forme vienne nécessairement au métalangage comme le suppose Georges Didi-Huberman :

« Godard ne travaille-t-il pas à la désagrégation des flux d'images, exactement comme Schlegel pensait la « trouvaille spirituelle » à travers sa fonction de « désintégration » ? Ne fait-il pas fuser chaque idée, dans ses montages, exactement comme Schlegel définissait l'idée selon « les retrouvailles inattendues, après une longue séparation, de deux pensées amies », fussent-elles « antipodes » ? Ne manie-t-il pas l'ordre avec le chaos, exactement comme Schlegel en appelait à unir esthétiquement « l'esprit de système » avec son contraire ? On sait qu'il y a, chez Godard, un don véritable pour rendre le non-sens « fluide, clair et mobile », et c'est exactement ce qu'appréciait Schlegel chez ses contemporains francophones : « Si un art devait s'appeler magie noire, alors ce serait celui qui rend fluide, clair et mobile le non-sens, le formant comme une masse. Les Français offrent des chefs-d'œuvre de ce genre. »³³⁷ »

D'une certaine manière, il n'est plus possible de penser l'image que comme ce « non-sens fluide », il n'y a plus que « de l'image » et non plus « des images » comme le titre du *Livre d'Image* nous l'indique³³⁸.

Tout ce travail sur un « devenir fluide » des images, en écho direct avec la catastrophe vécue par l'Ange de l'histoire, qui traverse les années 1970 et les années 1980, mène directement à l'aboutissement des *Histoire(s) du cinéma*, aboutissement car l'essai vidéo le plus important, le moment où Godard « s'y essaie » vraiment, en tant qu'auteur, comme nous l'avons vu, dans une véritable chambre d'écho du siècle³³⁹. Ici, le flux touche à l'état fluide, à la mélancolie noire, à la poésie

un principe dynamique intense. Un flux persiste qui conduit parfois au plus près de la limite à ne pas dépasser car, « au-delà du seuil de la turbulence », écrit James Gleick, « les perturbations deviennent catastrophiques » (...) - au sens fort, et non au sens que Thom confère à cette notion. Les flux qui parcourent les films sont, simultanément, organisateurs et désorganisateur. Ils permettent, dynamiquement, la création d'une unité filmique mais ils pourraient aussi, en un éclair de temps, dans l'agitation d'un vortex, d'un tourbillon, conduire, parvenus à une vitesse critique, à la dislocation de toute unité possible ».

337 Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, op.cit.*, p.169-170.

338 « d'image » à entendre au sens partitif : il y a « de l'image » comme on parlerait d'un fluide (de l'eau), d'une matière inquantifiable (il faut penser l'image comme cette matière inquantifiable). Dans un entretien avec les Inrockuptibles en 2019, Godard confirme ce statut de l'image. Lorsqu'on lui demande le sens du singulier dans le titre « Le Livre d'Image », apparemment fautif, sauf à penser que la matière du livre est précisément « de l'image », il répond : « Oui, c'est aussi ce que je pense. C'est l'image qui fait le livre. La puissance du texte est dominée par l'image. C'est de l'image-matière, comme dans la peinture » (*Les Inrockuptibles*, Avril 2019).

339 « Après le texte lu ou écrit par les personnages dans les premières fictions des années 60, après le langage-outil de la table-rase et les films-slogans des années révolutionnaires, après la vidéo-scalpel analytique des années 70, après les ruminations d'écriture et le bégaiement d'images en direct avec la pensée dans les « scénario vidéo », voici, dans des œuvres pleines et autonomes, la vidéo-vibration, comme une pulsation cardiaque, qui emporte et répercute sur tout l'univers les marques infinies de la pensée et de la parole. L'écriture comme réceptacle et relais. La vidéo comme

amnésique du siècle qui approche son crépuscule. Avec le siècle qui se clôt, c'est, quelque part, une certaine idée du cinéma qui s'achève. C'est en tout cas ce qu'avance Youssef Ishaghpour et ce que s'empresse de confirmer Godard dans leur dialogue à propos de la mémoire du siècle :

« Il est question encore de la fin du siècle et de l'art dans The Old Place, que vous avez réalisé pour le musée d'Art moderne de la ville de New York. Mais ce film est extérieur aux Histoire(s), grâce à la vigilance d'Anne-Marie Miéville, même si parfois vous utilisez le même matériau. Histoire(s) du cinéma est une sorte de clôture sur un cinéma qui était l'une des principales puissances du XXe siècle, et qui créait aussi des formes. On a l'impression en voyant les Histoire(s) que ce cinéma ou cette fonction du cinéma est terminée. Tandis que, par contre et sans doute à cause de votre collaboration avec Anne-Marie Miéville, The Old Place, c'est une sorte d'ouverture sur ce qui est encore possible. Avec, toujours, à la fin, l'image de Chariot et de Paulette Goddard marchant des deux côtés de ce qui pourrait être une ligne frontière. Mais c'est une projection - non plus dans le passé, à la recherche d'un territoire, et d'une patrie qui n'existent plus, mais vers l'avenir et vers les étoiles³⁴⁰ ».

La mort du cinéma, thème critique développé dans les années 1980 par Godard³⁴¹, notamment à partir de la *Lettre à Freddy Buache* comme nous l'avons vu, en ce sens, ne se déclare pas comme mort absolue dans le corpus godardien, nous le pressentons, mais comme mouvement pour embrasser la

chambre d'écho » (Philippe Dubois, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Exhibitions International, 2012, p.238).

340 Youssef Ishaghpour, Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : Dialogue*, op.cit., p.86-87. Godard répond alors : « Absolument, tout à fait. C'est un peu notre sentiment, sinon on se suicide. Il n'y a pas de raison. Penser, créer, c'est un acte de résistance, c'est ce que Deleuze disait à sa façon. C'était pour le faire entendre au sens de l'entendement, parce qu'on l'entend et on « l'entend ». Et nous repartions en disant ma foi c'est comme ça. Mais pour moi Histoire(s) du cinéma était historique, elle n'était pas du tout désespérée. Elle montre des choses qui sont désespérantes. Il y aurait de quoi désespérer, mais l'existence ne peut pas désespérer. On peut dire, en gros, qu'une certaine idée du cinéma qui n'était pas celle de Lumière, mais qui était peut-être un peu celle de Feuillade et qui a continué avec Delluc, Vigo, et dont moi je ne me sens pas loin, cette idée du cinéma est passée, comme l'école de Fontainebleau est passée, comme la peinture italienne est passée, comme tout à coup, Braudel raconte bien cela, Venise est passée à Amsterdam et ensuite Amsterdam est passée à Gênes et ensuite à Londres et puis New York. On peut dire qu'un certain cinéma est maintenant achevé. Comme disait Hegel, une époque est terminée. Après c'est différent. On se sent triste parce que l'enfance s'est perdue. Mais c'est normal aussi. Maintenant il y a un nouveau cinéma, et un art différent, dont on fera l'histoire dans cinquante ou dans cent ans. Maintenant il y a un nouveau chapitre de l'humanité, et l'idée d'Histoire changera même peut-être » (Ibid.).

341 « ...la « mort du cinéma » est une part importante de la pensée godardienne, et fonde la seconde partie de l'œuvre, à partir des années 1980, puis de plus en plus présente, jusqu'à occuper le centre des Histoire(s) du cinéma. Cette idée de « mort du cinéma », qui a toujours existé dans l'histoire du septième art, est cependant plus particulièrement datée des années 1980, et trouve son acmé dans la première moitié de la décennie 1990, comme si une pensée millénariste avait accompagné l'attente et la venue de son centenaire, telle une contre-célébration mélancolique (...) La mort du cinéma, on peut donc l'observer de plusieurs manières à l'œuvre chez Godard. D'abord, comme s'il nous disait : « Je meurs, je vais mourir, j'incarne le cinéma, donc il disparaît avec moi. » C'est une lecture égocentrée, angoissée et narcissique, sur le mode après moi le déluge. Ensuite, Godard nous murmure avec sa voix d'outre-tombe : « Le cinéma meurt, et cela me fait mourir, cela met fin à mes films, qui ont pour objet de le montrer ; le cinéma meurt, donc je dois disparaître. » (Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°117, p.155-160).

chute d'une idée, la régression d'une notion du cinéma que l'on peut à nouveau lier à la notion mallarméenne : l'excavation des gestes filmés, comme retour sur l'histoire du siècle (première régression) est redoublée par l'élection de gestes privilégiés, une symphonie de gestes condensés dans des expressions privilégiées (régression au second degré), qui ont quelque chose à voir avec un affect (la notion comme « *une idée incarnée qui est aussi chargée affectivement* »). Ainsi, le cinéma est maintenu (dans ses gestes) autant qu'exorcisé. La régression d'une collection de gestes sous une forme visible suit alors le mouvement d'un deuil impossible à assumer, inconsommable, au sens freudien, c'est-à-dire en rapport régressif à un objet aimé... mais sa mélancolie est vive, elle fait sujet :

« Douleur, malheur, vieillesse. Le sujet qui fait ou règle ses comptes avec l'art et avec le réel (quoique jamais, ou jamais directement, sauve qui peut, avec la vie) s'est donné une figure saturnienne. À deux reprises (...) les Histoires expliquent que, si la photographie a été inventée en noir et blanc, ce n'est pas à cause d'un manque technique ; « mais comme, en reproduisant la vie, on se préparait à lui retirer jusqu'à son son identité, on porta le deuil de cette mise à mort, et c'est avec les couleurs du deuil, le noir et blanc, que la photo se mit à exister » (...) La perte, dans tout cela, est logiquement associée au deuil, à la tristesse – et indirectement, à l'abattement, à la mélancolie. Saturne, ou la Mélancolie. Mais qui est mélancolique? Est-ce l'artiste, est-ce le sujet Godard, est-ce son œuvre, ou sa pensée – ou bien, ne serait-ce pas l'Histoire elle-même, ou l'époque, ou l'entreprise historique en général? La mélancolie est avérée et abondamment signifiée, c'est son sujet qui fait défaut, ou au moins, qui est labile. D'ailleurs, il n'est pas dit que cette mélancolie soit à mettre sur le même plan que le deuil qui, tout aussi flagrant, habite les Histoire(s). L'article de Freud, qui a rendu indissociables deuil et mélancolie, comme réactions à la privation de l'objet d'amour, pose le premier comme réaction saine, faisant passer dans le symbolique la douleur de la perte, tandis que le mélancolique réagit à la perte réelle de l'objet par une régression narcissique ; ainsi apparaît l'ambivalence de son amour : le mélancolique de Freud se fait du mal parce qu'il ne peut plus en faire à l'objet perdu ³⁴²».

Eurydice, d'une certaine manière, c'est alors le cinéma lui-même, l'être aimé en voie de disparition, vers lequel on se retourne néanmoins : « *Sans doute, la plainte godardienne est celle d'un amoureux que point la douleur d'une perte ; sans doute, il a aimé le cinéma plus que tout – puisqu'il l'a aimé littéralement comme lui-même. Mais cette perte est-elle bien celle du cinéma ? N'est-ce pas, dans les Histoire(s), une partie seulement du cinéma – celle qui s'appela, tantôt montage, tantôt mise en scène – qui est perdue ? Celui qui est perdu, c'est Le Cinéma...³⁴³ »*

342 Jacques Aumont, *Amnésies*, op.cit., p.185-186

343 *Ibid.*

Mais si, finalement, « Orphée doit payer » pour s'être retourné, c'est que cette apparition d'Eurydice se fait avec la forme de la dissimulation, au sens blanchotien, occasionne une vacance inassignable de l'Être: « *Un état : la solitude, - et ses variations (...): à travers l'Histoire du cinéma, celle de l'Allemagne actuelle, mais aussi à travers la « solitude essentielle » dont parle Rilke à un jeune poète, cette solitude que commente Maurice Blanchot dans sa relation à la dissimulation. Le carton bilingue « Là où c'était je dois advenir » fait référence à Freud, certes, mais ne peut-on y voir une condensation de ces lignes de l'Espace littéraire ? : « Quand les êtres manquent, l'être apparaît comme la profondeur de la dissimulation dans laquelle il se fait manque. Quand la dissimulation apparaît, la dissimulation, devenue apparence, fait « tout disparaître », mais de ce « tout a disparu » fait encore une apparence, fait que l'apparence a désormais son point de départ dans « tout a disparu ». « Tout a disparu » apparaît. Ce qu'on appelle apparition est cela même : est le « tout a disparu » devenu à son tour apparence. Et l'apparition dit précisément que quand tout a disparu il y a encore quelque chose : lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé...³⁴⁴».*

Quelque part, en se retournant sur le cinéma, Godard pratique une « destruction » de l'image (processus de la dissimulation), mais en un sens très particulier, celui développé par Heidegger. Un entretien avec Jean-Claude Conesa³⁴⁵ fait prendre la mesure du rapport qui existe entre le « retour sur » l'histoire du cinéma et la notion d'image, leur régression respective, d'une part, et la notion de destruction heideggerienne³⁴⁶ de l'autre : le cinéaste y évoque le plus grand intérêt (et crédit) qu'il porte au concept de destruction heideggerienne, plutôt qu'à celui de déconstruction derridienne. Godard apparaît au cinéma ce que Heidegger fut à la tradition ontologique : le processus de *Destruktion* heideggerien, par lequel la pensée revient sur la tradition occidentale ontologique pour la démonter et répéter la question fondamentale de l'Être afin d'en explorer des possibles oubliés ou impensés, est

344 Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.55.

345 Entretien avec Jean-Claude Conesa via une télécommunication (entre le studio national des arts contemporains du Fresnoy et l'atelier de Godard à Rolle), proposé dans la série de documents *Ensemble et séparés : Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard*.

346 Notion qui prend elle-même racine bien plus tôt dans l'histoire des idées, puisque nous pouvons trouver les premiers signes de l'aspect déconstructeur de la *Destruktion* à l'époque de la réforme protestante comme le note Thomas Voltzenlogel d'après Philippe Lacoue-Labarthe : « *La genèse de la critique visuelle que Nicole Brenez repère dans le romantisme allemand est à rapprocher de la déconstruction qui, selon Lacoue-Labarthe, ne trouve pas son origine chez Heidegger (comme on l'a longtemps cru après Derrida) mais provient de la dimension critique de la destructio – mot latin qu'emploie Luther pour dire « détruire la tradition construite par l'Eglise sur les premiers textes chrétiens ». Selon Lacoue-Labarthe, la déconstruction est une idée qui vient de Luther et qui fait référence à la critique des textes* » (Thomas Voltzenlogel, *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p.161). Référence de la citation de Lacoue-Labarthe : Philippe Lacoue-Labarthe, « *Dies Irae. Entretien avec Makoto Asari (31 août 2002)* », *La réponse d'Ulysse et autres textes sur l'Occident*, Paris, Lignes/IMEC, 2012, p.128.

comme prolongé par Godard à la recherche d'une mémoire du cinéma dans la répétition de ses puissances plastiques, un présent où nous ne sommes jamais allés³⁴⁷. La seule différence, majeure, repose dans le fait que la destruction se fait avec l'image, elle en est l'émanation, du moins dans sa forme la plus radicale car la progression de la notion de régressif dans le cinéma de Godard correspond aussi à la progression du rapport de Godard à la question de la destruction : Godard emprunte simplement la méthode de la *Destruktion* dans un premier temps et n'en cernerait la profondeur que tardivement jusqu'à la dépasser en dépassant le statut de l'image, en atteignant un degré de radicalité inédit avec la régression dans ses dernières œuvres s'ouvrant à un devenir-fluide de l'image, au-delà ou en deçà d'un Être supposé de l'image. Au fond, la destruction heideggerienne occupe une place centrale dans notre étude car elle dit quelque chose de la radicalité du concept de régressif, c'est-à-dire, littéralement elle renvoie à sa racine (*radica*) : la destruction suppose le retour sur l'histoire de l'ontologie et la régression est étymologiquement un « retour sur ». Mais la destruction s'impose réellement comme clé de voûte de notre réflexion sur le régressif si l'on considère à nouveau les questions présupposées par l'étude étymologique du concept : la régression, « retour sur » et « retour vers », est un cheminement qui suppose une part de destruction (au sens courant) puisque les phénomènes qui régressent perdent quelque chose de leur apparence (phénomène : ce qui se donne en tant qu'apparition). Ce « cheminement à l'envers », propre à la régression, détruit de sorte que ce qui constitue le chemin se désagrège : ultimement, la régression aboutit à la vision d'un phénomène différent. La régression repose dans ce « ne plus voir que » puisque le processus de la régression détruit partiellement le chemin d'une progression supposée. En fait, la régression dit l'évolution niée. C'est lorsque le phénomène est en voie de régression, qu'une part de sa réalité disparaît, que l'évolution supposée se déclare, commence à pouvoir être étudiée, analysée. C'est le principe même de l'analyse : faire disparaître une partie du réel pour pouvoir étudier des parties artificiellement constituées, les phénomènes qui ont régressé (dans des conditions expérimentales par exemple). Nous entrons ici de plain-pied en territoire godardien puisque toujours, la vérité des phénomènes apparaît une fois que ceux-ci sont en voie de disparition chez Godard. Cette

347 La pensée de la *Destruktion* nous ramène à l'intuition d'Agamben citée dans le premier chapitre selon laquelle : « être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été ». Elle constitue comme un prolongement de la pensée d'Agamben du point de vue historique, point de vue d'ailleurs évoqué par ce dernier : « La contemporanéité peut donc citer et, de cette manière, réactualiser un moment quelconque du passé (...) Elle peut donc mettre en relation ce qui est inexorablement divisé, rappeler, ré-évoquer et revitaliser ce qu'elle avait d'abord déclaré mort (...) Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la citer en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquerrait la capacité de répondre aux ténèbres du moment » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op.cit., p.32-40).

phrase d'André Habib, faisant référence à l'échec historique du cinéma face au défi de la représentation de l'holocauste a bien établi le constat d'une révélation rétrospective et régressive dans son cinéma : « *Ce que le cinéma découvre par ailleurs, c'est un pouvoir de révélation, une « mission sacrée », qui ne lui est apparue, paradoxalement, qu'une fois niée*³⁴⁸ ». C'est uniquement lorsque le péril du cinéma se déclare, que le cinéma apparaît à l'agonie, selon le sens que nous en avons dégagé, que sa grandeur a une chance de se manifester : le régressif ne fait que figurer cette équation difficile des phénomènes ultimes.

On pourra même penser, à travers cette figuration régressive, que Godard va plus loin que ladite *Destruktion* définie ainsi par le philosophe allemand dans *Être et Temps* : « *S'il est requis, pour la question de l'être elle-même, qu'elle acquiert pleine transparence sur sa propre histoire, il est alors besoin de ranimer la tradition endurcie et de la débarrasser des revêtements qu'elle a accumulés. C'est cette tâche que nous comprenons comme la destruction, accomplie selon le fil directeur de la question de l'être, du fonds traditionnel de l'ontologie antique reconduit aux expériences originaires où les premières déterminations, désormais directrices, de l'être furent conquises*³⁴⁹ ». Godard garde un certain nombre d'éléments développés par Heidegger à partir de cette notion, jusqu'à son rejet de la culture³⁵⁰ mais le plus important demeure l'ouverture à une forme d'historicité. Le projet de Godard se départ radicalement de celui d'Heidegger dans sa finalité, à partir de cette historicité. Heidegger veut « *remonter aux expériences originales dans lesquelles furent conquises les premières déterminations directrices de l'Être*³⁵¹ », il veut retrouver une origine alors que l'homme est considéré comme « face au monde » à cause de la représentation (contrairement à l'animal qui serait « au monde »). Godard apparaît plus radical, dans cette manière de « revirer » depuis l'abîme moderne de l'homme face au monde, puisqu'il repart depuis cette représentation qui passe avant la question de l'être : il repart de l'obscurité de la fiction pour trouver, dans le passé, des lieux où nous ne sommes jamais allés. La régression godardienne est, d'une certaine manière, une régression de la *Destruktion* : le souci de l'être se mue en souci de la fluidité, loin de l'identité de l'être qui est maintenue par Heidegger, loin d'une nostalgie de l'Être et de son sursaut souhaité³⁵². Godard est plus radical car il embrasse l'*Abgrund* moderne, son revirement est le mouvement régressif lui-même : mouvement vers une origine comprise

348 André Habib, « *Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard* », Cinémas, Volume 13, n°3, Printemps 2003, p.17.

349 Martin Heidegger, *Être et temps*, Gallimard, 1992, p.22.

350 « *Au lieu de s'abandonner soi-même au besoin général d'être « cultivé », comme si nous avons reçu l'ordre de « sauver la culture », il serait nécessaire de se convaincre soi-même fermement, par le biais d'une réduction radicale et d'une désintégration, par le biais d'une destruction, de la « seule chose » qui demeure nécessaire sans prêter attention à l'affairement et à l'agitation des hommes intelligents et entreprenants* » (Lettre citée par Löwith, « Les implications politiques de la philosophie de l'existence chez Heidegger », dans *Les temps modernes* 2, 1946, p.343-360 ; repris dans Papenfuss, Pöggeler (dir.), *Zur Philosophischen Aktualität Heideggers*, tome 2, 1991).

351 Martin Heidegger, *Être et temps*, *op.cit.*, p.25.

comme absence d'origine, donc, mystère comme absence de mystère. Godard est plus proche de la puissance du neutre blanchotienne, qui suppose que la « *vérité de l'image repose sur le néant – l'apparence du retrait de l'être – qu'elle phénoménalise*³⁵³ », conduisant le surgissement chaotique de ses visions, à l'image du texte de Hegel cité au début de cette partie : « *ici surgit une tête ensanglantée, là, une autre silhouette blanche, et elles disparaissent de même. C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans une nuit qui devient effroyable, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun*³⁵⁴ ».

Nulle nostalgie chez Godard, les possibilités inouïes du passé excavé, inventé dans toute son actualité (selon la méthode constructiviste dégagée par Brenez) consistent à se plonger dans obscurité de son époque, à retrouver la condition de doute du cinéma qui, dès le départ, était menacé de ne plus être : *Destruction* radicale car Godard comprend que le cinéma arrive au moment où l'être lui-même, dans la technique, est dilué, est menacé. « Nous n'avons jamais été là », comme l'avance Agamben, car le cinéma n'a jamais été là, le montage, comme projet du cinéma, n'a jamais été réalisé. L'aboutissement des *Histoire(s)* est l'entreprise destinée à montrer cet état intermédiaire de l'image comme fluidité qui n'est pas apparue, dépassement de l'ontologie par la négative qui ne peut être, ou sinon à la contingence de l'image, à l'image comme infiniment régressive.

En lieu et place d'une nostalgie de l'Être (inexistant) du cinéma, la régression godardienne s'exprime souvent par le retour à un primitivisme diffus, un primitivisme d'abord de l'image elle-même, qui exsude d'elle. D'où un certain nombre de procédures pour faire de la simplicité de l'image une forme de naïveté (au sens d'une nativité – l'état naissant de l'image), de puissance miraculeuse d'un retour à des formes anciennes. L'appel à l'art pariétal est une de ces procédures : voir par exemple, comment Godard filme les icônes dans *King Lear*, à la lumière d'une flamme, dans toute leur rugosité, avec le sentiment que ces images émergent effectivement d'un ruisseau sombre à la source tarie et à l'origine indéfinissable, grotte primordiale inaccessible. [Fig.35]

352 Dans son entretien avec Zagdanski déjà évoqué, Godard cite décisivement une phrase d'Anne-Marie Miéville. Selon le cinéaste, il y aurait quelque chose de très triste dans le cinéma mais qui le sauve en quelque sorte : « *il y a un profond renoncement à l'essentiel... on renonce et on continue* ». Le point primordial de cette phrase est l'indécidabilité totale du terme « essentiel » qui renvoie autant à l'essence, l'être en tant qu'il est immuable, et le sens commun du « plus important », le sens technique (Godard évoque le renoncement à cause des conditions de tournage et autres « accidents » au regard de l'essentiel). Ainsi, le renoncement perpétuel du cinéma (il faut renoncer tout le temps pour faire un film) répond dans cette ambivalence au refoulement, à la régression du cinéma comme essence : l'image n'a pas de « nature » à proprement parler parce que le cinéma est un renoncement permanent à tout et inversement, il est le processus régressif lui-même quand la destruction de l'être est portée à son suprême degré d'intensité, lorsque la béance du néant de l'image se révèle dans le combat-entre du visible comme engloutissement de l'essence dans l'interstice du « et ».

353 Vincent Berne, *op. cit.*, p.96-97.

354 Hegel, *La philosophie de l'esprit*, PUF, 1992, p.36.



Fig.35 : L'icône dévoilée (*King Lear*, 1987).

Dans *Scénario de sauve qui peut (la vie)*, Godard définit cette espèce d'appel diffus qui attire le personnage de Denise dans le film à venir : « *Mais en fait, c'est ce monde primitif, qu'on sent, qui sort à la surface aujourd'hui de partout. Denise, dès qu'elle a traversé cette ligne de la forêt, elle aborde derrière les choses, elle va derrière les choses, pas derrière le miroir, derrière les choses.* » Godard décrit alors la manière dont Denise va découvrir ensuite un jeu traditionnel suisse, le Hornuss. Le monde primitif, la revenance « provinciale » (qui existe donc bien chez Godard contrairement à ce que Georges Didi-Hubermann avance) peut même aller jusqu'à se montrer comme régression au sens civilisationnel du terme, dans un mouvement vers un « derrière » des choses, un envers de la civilisation qui aboutit, par exemple, à la dernière partie de *Week End*, lorsque les maquisards du Front de Libération de Seine-et-Oise prennent en otage le couple de bourgeois formé par les deux protagonistes et se mettent à pratiquer des rites païens, jusqu'à la dernière extrémité de l'anthropophagie. D'autres motifs obsédants d'une résurgence du primitif traversent l'œuvre, comme, par exemple, le motif des Indiens³⁵⁵, omniprésents, déplacés, jamais à leur place, en résonance avec d'autres destins de peuplades, dans un rapport confus avec une sorte d'*arkhè* universelle de la souffrance, une origine commune de l'humiliation des hommes. Le primitivisme godardien, qui remotive donc un rapport archéologique au monde, opère aussi à sa manière la fluidification de l'image par un dépassement des douanes de l'histoire, un rapprochement des lointains à la Reverdy fondée

355 L'itération la plus marquante de ce motif demeure sans doute celle de *Notre Musique*, lorsqu'un groupe d'amérindiens apparaît en plein milieu de Sarajevo, en décalage complet avec la diégèse du film.

politiquement (cinéma comme dépositaire des souffrances communes de l'homme). Nous arrivons ici au cœur de la prétendue « confusion godardienne », mélange des valeurs et des époques, des régimes civilisationnels dans un télescopage inouï. Confusion, réelle (mais nous employons le terme maintenant sans jugement de valeur), qui tourne bien souvent à l'idiotie, à la régression intellectuelle la plus radicale.

B) Régression et naïveté : figures de l'idiotie.

"Life's but a walking shadow, a poor player, That struts and frets his hour upon the stage, And then is heard no more. It is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing."

William Shakespeare, Macbeth.

Lorsque Macbeth profère ce fameux discours à la suite de la mort de Lady Macbeth dans la pièce illustre de Shakespeare, qu'il déclare alors que la vie, ou le monde, n'est qu'une histoire racontée par un idiot, pleine de sons et de fureur, et qui ne signifie rien, un écho très fort existe avec une description faite par André Malraux de son musée imaginaire, et donc, indirectement, avec les *Histoire(s) du cinéma*, sa matière instable, volatile, son chaos d'images, « *concert absurde, où se succèdent et se mêlent, sans entracte et sans fin, des mélodies contradictoires*³⁵⁶ » guidé par la voix d'outre-tombe de son hôte. C'est Clément Rosset, notamment dans son ouvrage *Le Réel. Traité de l'idiotie*, qui a mis le doigt sur cette description de Shakespeare pour décrire la notion d'idiotie d'une manière originale, en rappelant que l'individu « idiot » est d'abord l'être seul par excellence, selon la lettre grecque du terme *idios* qui signifie à la fois particulier, unique, sans duplication, sans double, et donc, finalement, seul, et qu'ainsi, le monde raconté par l'idiot est lui-même seul, c'est-à-dire réel, idiot dans un monde idiot, seul dans un monde seul, seul et simple, d'une traite, en une fois, série de termes qui nous mène directement vers l'image simple inventée par Godard. Le cinéaste a bien pu dire, quant à lui « seul le cinéma », ou bien encore « une histoire seule » (titres de chapitres des *Histoire(s) du cinéma*) : le cinéma dans la matière duquel il a régressé, à la fois chef d'orchestre idiot de cette « ombre mouvante », et en même temps particule immergée dans le fleuve obscur, a été le seul à pouvoir raconter l'histoire du monde, et de la solitude du monde dénotée par Shakespeare, par ses propres

356 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Folio Essais, 1996, p.33.

moyens (c'est-à-dire qu'il a été seul à pouvoir se raconter lui-même³⁵⁷, à régresser en soi, d'une certaine manière, idiot qu'il est, à partir de ses petites histoires³⁵⁸). L'absence de signification du monde raconté par l'idiot shakespearien, la vacance inassignable du sens, se retrouve intacte dans la forme de l'image qui opère la régression sémantique du monde du texte, le retour à une naïveté enfantine, phénoménologique, au monde, au-delà de la nostalgie de l'être entretenue par Heidegger. D'où la nécessité pour Godard de représenter des corps, des corps d'image et à l'image qui se baignent eux aussi dans le ruisseau obscur de la matière historique excavée, des corps affligés, c'est-à-dire « au réel ».

Avant même d'en arriver à la représentation terminale du ruisseau d'ombre fluide propre aux *Histoire(s) du cinéma*, et des corps « idiots » qui y sont plongés, Godard a toujours entretenu un rapport fondamental avec l'idiotie, dans son sens parfois le plus brutal, celui de l'imbécillité, de la bouffonnerie, voire de la méchanceté au visage innocent³⁵⁹. Dès les années 1950, Godard a défendu un certain nombre de films pour leur aspect idiot, leur manière toute régressive et subversive³⁶⁰. Mais c'est seulement lorsque l'expression de l'idiotie prend corps dans son cinéma que le régressif peut devenir une force constructive, peuplée, affligée au sens où nous l'avons défini (celui d'un rapport phénoménologique, voire tactile, au monde), car l'affliction se voit à travers le corps (le corps humain,

357 « *De par sa matière, qui est à la fois du temps, de la projection et du souvenir, le cinéma peut faire une échographie de l'Histoire en faisant sa propre échographie* » (propos de Godard recueillis dans le journal du poète Marcelin Pleynet, 1998. Extrait disponible vers ce lien : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031>, page consultée le 13/09/2020).

358 « *C'est Seul le cinéma qui montre qu'en fait le cinéma a été le seul à faire vraiment cela : filmer cette histoire, et en même temps des petites histoires, des petites comédies musicales, des petits gags, des trucs loufoques que tout le monde trouvait nuls dès 1920* » (Entretien avec Alain Bergala (1997), « Une boucle bouclée », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, Cahiers du Cinéma, 1998, p.16).

359 Ainsi, les carabiniers du film éponyme commettent les plus hauts méfaits tout en apparaissant parfaitement innocents face à la représentation (fameuse scène de la séance de cinéma). Leur but assumé est de « *perpétuer leur famille, c'est-à-dire de reproduire l'imbécillité humaine « dans les siècles des siècles* » » (Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Godard simple comme bonjour*, op.cit., p.79).

360 Dans sa critique des films *Chéri, ne fait pas le zouave* et *Artistes et Modèles* de Frank Tashlin, Godard écrit : « *Chéri, ne fais pas le zouave, dans le style du Voltaire de Candide ou du Hitchcock de Rich and Strange, nous conte les mésaventures d'un couple d'idiots que trop d'amour mène à la brouille de ménage, puis au bord de la rupture. Imaginez Bécassine et le garçon le plus niais qui vous vient à l'esprit, cherchant à démontrer qu'ils s'adorent, grâce à quoi ils ont vite fait de se haïr. Le bonheur n'est pas gai dit Max Ophüls, parce que la gaieté est le contraire du bonheur, surenchérit Frank Tashlin. Artistes et Modèles n'est pas pour lui donner tort. Pas de film plus désolant, plus atroce d'humour, plus saumâtre, où la richesse d'invention aggrave chaque seconde la pauvreté des situations, où le spectateur mal à l'aise rit d'abord d'un rire forcé, en éprouve de la honte, rit à nouveau mécaniquement, pris dans un impitoyable engrenage de stupidités, et finit par s'esclaffer parce que ce n'est pas drôle. Bref, un sommet de la bêtise, mais un sommet au même titre que Bouvard et Pécuchet* » (Jean-Luc Godard, « Mirliflores et Bécassines », dans *Cahiers du cinéma*, n°62, août-septembre 1956). Donc, nulle gêne liée à la pauvreté idiote du cinéma chez le jeune Godard, ni chez le plus âgé (la formule « *Je cherche la pauvreté dans le langage* » d'*Adieu au langage* peut aussi se lire au regard de cette appréciation de l'idiotie), nulle réaction bourgeoise face à l'indignité, au manque de tenue du comique régressif développé par le cinéma, et, au contraire, une jubilation face à l'idiotie lorsque celle-ci est assumée poétiquement, à l'inverse des réactionnaires des premiers temps du cinéma décrits par Epstein (la condition de doute du cinéma, qui s'exprime aussi à travers l'idiotie, est appréciée par Godard à l'aune de ces apparentes dégénérescences).

le corps de l'image, la chair pour reprendre le vocabulaire de Merleau-Ponty ou de Deleuze). Le corps de prédilection que Godard a employé dans ses films pour incarner l'idiot, c'est-à-dire la figure de l'homme en proie à la catastrophe du monde au plus haut degré, à son « concert absurde » plein de sons et de fureur, en tant que véritable *pharmakós* du cinéma, corps marginalisé voire sacrifié, violenté³⁶¹, c'est le sien propre. Les figures de l'idiot incarnées par Godard sont évidemment nombreuses : l'oncle Jean (*Prénom Carmen*), le Prince - aussi appelé directement l'Idiot, selon la lettre dostoïevskienne - (*Soigne ta droite*), le professeur Pluggy (*King Lear*)³⁶², voire, déjà, dans les films du groupe Dziga Vertov, notamment *Vladimir et Rosa*, avec les bouffonneries dialectiques du duo Lénine/Karl Rosa

361 Dans *Changer d'image – Lettre à la bien aimée*, Godard se représente ainsi en victime d'une torture, effectuée parce que le cinéaste ne remplit pas une commande auprès de la télévision : « *Changer d'image, lettre à la bien-aimée (1982), court métrage réalisé pour la série « Le changement à plus d'un titre », figure l'envers martyrisé des films-scénarios (...) Le cinéaste assis de dos, silhouette sombre sur fond d'écran blanc sur lequel s'inscriront en surimpressions, envahissant l'espace, des fragments du monde et du ciel. Et soudain lui-même, l'Imbécile, tel qu'il est nommé, torse nu et ligoté, giflé par un tortionnaire d'un pays imaginaire, à en perdre ses lunettes. Il est demandé à l'Imbécile de donner une image du changement, de « dire toute l'humanité ou de rendre l'argent », mais il ne trouve rien d'autre que le désir masochiste de se montrer humilié, « parce qu'il y a dans l'image quelque chose de lié au péché [... et que] pour aller loin, il faut tomber bas. » Quelle faute a commise l'Imbécile ? Si la petite fable narrée fait allusion à son expérience malheureuse au Mozambique, où il crut pouvoir donner à un pays fraîchement décolonisé les images libres de ce changement, il lui est reproché surtout de mélanger le réel et l'imaginaire, le travail et l'amour, de passer sa vie à faire « le va-et-vient entre la vie des images et les images de la vie », d'avoir démontré, enfin, qu'il n'y a « pas d'images, seulement des chaînes d'images ». Prisonnier et torturé en territoire occupé, la télévision et ses « chaînes », l'Imbécile incarne « la résistance d'une image au changement », n'étant, dit-il, qu'une image. Cela lui rappelle son grand-père qui oubliait de changer de vitesse, malgré les plaintes de Jeannot. Et d'imiter le grincement du moteur, un dernier rôle improbable, grotesque, venant clore soudainement l'essai » (Emeric de Lastens, « Le Zéro et l'Infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », *op.cit.*, p.70-71).*

362 « *C'est toujours ce que j'ai joué dans mes films : l'idiot, oncle Jean, le fou. Là, il est investi par l'image comme le dernier des imagiers, un survivant qui porte, accroché aux cheveux, des fétiches du monde actuel. Des prises et des câbles vidéo. Plug veut aussi dire en anglais "vidange". Pluggy est donc un primitif, celui qui voit et qui entend les images disparues. Une personne grotesque, à la James Ensor, burlesque. De l'invraisemblable qui dit la vérité. Mais ce n'est pas très réussi, car je ne suis pas un véritable acteur. Il faudrait le père Brasseur, Michel Simon, Toto, ou même les trois Stooges » (Propos de Godard recueillis par *Libération* (« Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire », le 6-7 avril 2002).*

(Godard/Gorin)³⁶³ ou encore l'apparence robotique du Rapport Darty³⁶⁴. Mais cette figure démultipliée, peut-être d'une manière moins évidente, aboutit surtout à la présence du cinéaste dans les *Histoire(s) du cinéma*, souvent représenté seul, en train de taper à la machine à écrire dans des poses diverses, avec une rigidité quasiment burlesque, affublé d'une coiffe ridicule voire d'un bonnet évoquant directement la figure typique de l'idiot :

« En sus d'accueillir en puissance tout le cinéma et toutes les chaînes d'images, les Histoire(s) fournissent un catalogue inépuisable de ces saynètes domestiques et allégoriques, où défilent les spectres de tous les avatars du cinéaste, le récit cosmogonique se logeant dans les replis du plus intime. L'homme aux machines anamnésiques ; le tennisman renvoyant les images lancées par ses écrans ; le mélancolique rendant leurs formes aux morts, etc. Il est le corps le plus constamment cité, errant dans sa bibliothèque, retranché dans l'antichambre du temps, entre toutes les images, confondu à leurs réminiscences en une même plastique de l'apparition, en sorte que l'on ne sait plus très bien si ce sont les images qui procèdent de lui ou l'inverse. Mais quel est son nom d'idiot dans les Histoire(s) ? Il suffit de connaître l'objet perdu-retrouvé en rêve, qu'il personnifie en tant que « solitude peuplée » (Deleuze). C'est le « cinéma seul », le but fantasmé de l'entreprise étant de redonner au cinéma un corps en essayant toutes les images. Cinéma est ici un nom propre,

363 « Vladimir et Rosa est à ce jour le plus burlesque des films de Godard. Tout se passe comme si, par overdose soudaine, le discours politique, si longtemps oppressant, se mettait à exploser, sur fond de musique pop, comme dans un film des Marx Brothers ou un dessin animé de Tex Avery. La langue de bois se dérègle, devient folle, et le film de copains (qui s'amuse visiblement comme des fous aux gags qu'ils sont en train d'inventer) l'emporte très nettement sur ce qui reste de surmoi militant dans le projet initial (...) Vladimir et Rosa restera toujours le plus gai et le plus réjouissant des films politiques » (Alain Bergala, « Vladimir et Rosa », dans *Cahiers du cinéma*, « Spécial Godard. Trente ans depuis », Editions de l'étoile, 1991, p.121). De même, la plupart des films du groupe Dziga Vertov possèdent une « charge d'idiotie » régressive assez peu considérée en général : « Le burlesque des films du groupe Dziga Vertov puise avec allégresse à de multiples sources. On trouve ainsi dans *British Sounds* (1969) des moments de délire verbal proprement hilarants ; dans *Vent d'est* (1969), l'apparition de Glauber Rocha insuffle une atmosphère carnavalesque et délirante aux compassés débats politiques ; les « entractes », à l'université et dans un magasin de vêtements, vécus par Paola, l'héroïne de *Lutte en Italie* (1970), sont des moments de pure farce brechtienne ; dans *Tout va bien* (1972), la découpe scénographique de l'usine, inspirée du *Tombeur de ses dames* (1961), rend hommage au génie comique de Jerry Lewis ; et de façon générale, le jeu excessif et la gouaille anarchisante se fondent sur les types caricaturaux du comique français des années 1930 et 1940. Avec ce film, Godard et Gorin portent jusqu'à leurs extrêmes conséquences leur adhésion à un genre primitif du cinéma comique, le slapstick, en réalisant un film dans lequel ce ne sont plus seulement les personnages et les situations, la scénographie et les costumes qui sont burlesques, mais la structure et le langage cinématographiques mêmes, à mesure que s'opère leur déconstruction « idiote » » (Frederico Rossin, « Marx au grand magasin. L'idiotie et le burlesque dans les films du groupe Dziga Vertov », dans *Vertigo*, *op.cit.*, p.74).

364 « Les fils enlacés du dialogue Godard-Miéville se déploient dans *Le Rapport Darty* (1989) comme les voix intérieures des marchandises, ces images « solidifiées ». Lui, Nathanaël, vieux robot au nom céleste (« don de Dieu ») ; elle, Clio, l'ange de l'histoire cher à Péguy. Le robot a la voix trafiquée, bégayante, sauf lorsqu'il s'agit de répondre aux injonctions du commanditaire, effaré par le miroir que les deux cinéastes extraterrestres lui renvoient. Organe sans corps, la voix de Nathanaël prend part à la longue série des variations vocales par lesquelles le cinéaste s'incarne et résonne dans les choses : doublage de Belmondo dans *Charlotte et son Jules* (1958), murmures existentialistes dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), Verbe se préparant à son incarnation dans *Hélas pour moi* (1992), etc. Série à laquelle il conviendrait d'ajouter le chevrottement des questions et des paradoxes d'Alpha 60. Déformée, lointaine, la voix du cinéaste descend du ciel, passe dans les machines, se perd en rébus insolubles dont les échos induisent les constellations d'images » (Emeric de Lastens, « Le Zéro et l'Infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », *op.cit.*, p.69).

celui d'une puissance dont le propre est d'établir une communauté réconciliée entre les corps et les images, les vivants et les morts. À plusieurs reprises, Godard a d'ailleurs substitué Cinéma à une personne ou à un personnage – le « Rembrandt » d'Élie Faure ou le « colporteur » de son cher Ramuz, annonçant l'apocalypse et rejeté par tous, que Godard identifie au Cinéma. Donc à lui, bien seul.³⁶⁵»

Godard apparaît donc comme figure identifiable de l'idiot, comme organisateur conscient d'une résistance d'un corps-image, comme chef d'orchestre anté-intellectuel (l'idiot godardien n'affiche pas un anti-intellectualisme volontaire, il est tout entier dans un rapport avec le monde plus vieux que l'intelligence pour paraphraser Merleau-Ponty), mais, si son corps apparaît comme une forme notionnelle au sens mallarméen, c'est-à-dire une condensation des énergies idiotes du monde en un corps, résistance et abandon paradoxal au monde, il est une notion hypostasiée, c'est-à-dire que sa figure, prise comme réelle, « au réel » de l'image-fluide, témoignant de la simplicité idiote du réel, ouvre à d'autres figures comme autant de corps qui témoignent de l'idiotie du monde des images, comme des formes du néant qui nous regarde. Ainsi, un certain nombre de figures démultiplient les connotations de l'idiotie dans les films de Godard, des figures qui semblent parfois se moquer de l'action en cours : les éclats de rire sinistres à l'ouverture et en fermeture de *Film Socialisme*, les rires préenregistrés qui retentissent lors d'une scène de ménage du couple d'*Une femme mariée*, les nombreux regards caméras de *Week End* et les personnages qui semblent « rire au nez » de cette dernière, jusqu'à la forme terminale du « freak » de Tod Browning, se tenant les mains pour retenir un rire silencieux alors que des images pornographiques défilent en montage alterné avec son apparition dans les *Histoire(s) du cinéma*. [Fig.36-37]



Fig.36 : Pornographie (Histoire(s) du cinéma, 1998).

365 *Ibid.*



Fig.37 : Schlitzie (*Histoire(s) du cinéma*, 1998).

Le « monstre » de *Freaks*³⁶⁶ (Schlitzie), à ce moment, incarne le regard du néant sur nous précisément parce qu'il est un monstre, sa difformité n'est que le miroir des images inavouables qui défilent, dont il se moque (et il se moque du spectateur en même temps qu'il se moque des images), ou plutôt, la position des mains nous l'indique, il ne peut se retenir de rire, comme si c'était plus fort que lui, jusqu'à s'abandonner complètement à son hilarité. L'idiotie, c'est alors ce moment où le film semble incapable de se « soutenir » lui-même, où le fragment, à partir de l'involution des corps que nous avons décrite, semble près de s'effondrer sur lui-même et retourner à sa solitude, s'anéantir en soi. Idiотement, nous pourrions dire « le moment où le film se moque de nous et de lui-même » à la fois, mais le sens de cette moquerie dépasse de loin la stupidité d'une moquerie égocentrique et autosatisfaite, c'est, à nouveau, le monde lui-même qui atteint le corps-image : le montage alterné sépare le monstre de l'image pornographique mais le statut de monstre permet de montrer (*monstrum*), il donne à voir, il n'est pas seulement spectateur, il est le corps-image qui donne à voir ce que nous ne saurions voir, ou ce que nous ne pourrions regarder en face, à savoir, le néant de l'idiotie du cinéma, seul, régressif en cela. Schlitzie est corporellement à l'image pornographique, pour nous (et non pas « à notre place »). Ainsi, les gags « hénaurmes » de Godard, idiots, d'un humour pleinement régressif, signent ces moments d'anéantissement du film, contre la bienséance au sens propre (on ne peut plus s'asseoir pour voir le film, c'est le film qui nous regarde enfin), où plus rien ne le retient de rencontrer un corps spectateur.

366 C'est ainsi, en tout cas, qu'est désigné le nain difforme Schlitzie par Céline Scemama dans ses partitions des *Histoire(s) du cinéma* : « Une femme accroupie, la bouche entre les fesses en mouvement d'un homme en train de pénétrer une autre femme puis de l'embrasser; en alternance avec un monstre riant, la main sur la bouche, dans *Freaks* (Browning, 1932) ».

Les figures idiotes se « moquent » en ce qu'elles atteignent, d'une certaine manière, le statut d'icône naïve, passive, simple, sans l'enluminure ou la positivité des icônes classiques sacrées.

Dans *Le Livre d'Image*, une de ces icônes naïves est élevée au rang d'allégorie. C'est la figure de Bécassine [Fig.38]: « *Les maîtres du monde devraient se méfier de Bécassine parce qu'elle se tait* », entend-on dans la première partie du film, portant la puissance régressive de l'infirmité sensible (ici l'aphasie) à un point suprême de subversion politique et éthique. Le dessin crayonné et enfantin de la bande dessinée homonyme réapparaîtra plus tard, représentant Bécassine, le doigt levé, en écho avec le doigt levé du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci qui ouvre le film. [Fig.39]



Fig.38 : Bécassine, icône naïve (*Le Livre d'Image*, 2018).

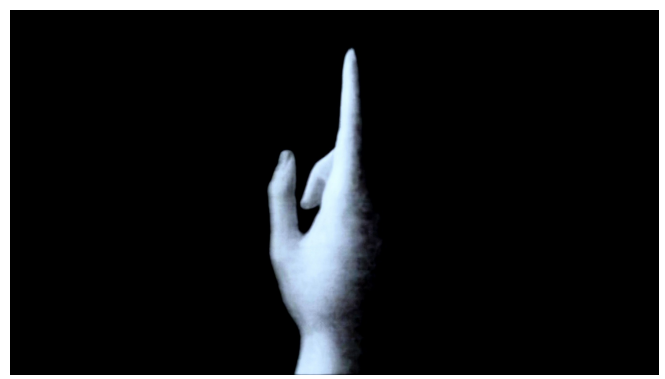


Fig.39 : Le doigt de Saint Jean-Baptiste (*Le Livre d'Image*, 2018).

Depuis le fond sans fond de l'image, à son point de naïveté et d'idiotie le plus intense, c'est un corps simple, un corps pauvre, un corps enfant qui, tout en nous faisant la leçon (Bécassine semble s'apprêter à dire quelque chose, le contenu de la leçon, telle la voix féminine de *Numéro Deux* qui porte le « discours de manche » selon les mots même de Daney, la « théorie terrorisée » au fond de l'abîme), ultimement, se tait. Comme le monstre de *Freaks*, Bécassine se tait, et nous montre avec sa main, elle pense avec ses mains (le monstre porte la main à sa bouche, Bécassine lève le doigt), elle vit de sa propre infirmité et c'est le corps, dans son geste arrêté, dans sa pose, qui dit le recueil de la matière (le doigt levé est aussi le signe d'un « jaugeage » de l'air, d'un rapport à la matière environnante), c'est l'idiotie, la solitude de l'icône, qui indique un point de fuite (le doigt est pointé vers un ailleurs), l'Autre, le ET godardien.

« Vivre à feu et à sang », nous le disions, et maintenant, vivre de sa propre infirmité, voilà peut-être le discours de manche portée par la théorie terrorisée de Godard. « *Je cherche la pauvreté dans le langage* », entend-on dans *Adieu au langage*. La pauvreté dans le langage, le « bégaiement dans sa

propre langue » deleuzien, ne peuvent se penser qu'avec le corps, la corporéité de l'image simple, simplicité régressive comprise comme recours de l'image. Dans *Film Socialisme*, une allégorie aussi puissante, c'est-à-dire, à la mesure de la puissance régressive, aussi passive, est cette fois littéralement mise en présence avec une apparence enfantine. Lors de l'acte central du film, qui se déroule à terre contrairement à la première moitié, dans une station-service en faillite aux abords d'une ferme, un enfant surgit dans la diégèse (Lucien). Image de l'enfant poète, à la pureté quasiment surnaturelle, revenance antique surréelle³⁶⁷, Lucien peint aussi bien qu'un grand maître impressionniste, joue de la trompette, et pratique, tel un génie romantique ou rimbaldien, bien d'autres activités artistiques encore. Après avoir imité un chef d'orchestre avec une baguette magique [Fig.40], l'enfant se repose [Fig.41]. Il porte un t-shirt CCCP (sigle de l'Union des républiques socialistes soviétiques – URSS en français). Son corps paraît immense, ainsi affalé, quasiment échoué, dans un demi-sommeil aux rives de son imaginaire onirique. L'enfant suractif récupère ses forces après un mouvement extatique, un mouvement que seul un enfant pouvait assumer aussi innocemment. Son corps, hyperactif, devient passif. Ce qui advient alors est inouï : la bouche et les doigts de l'enfant frémissent légèrement, quasi imperceptiblement (avec subversion, au sens propre), l'enfant marmonne au rythme d'une basse qu'il semble entendre en rêve... puis la trompette de Chet Baker fait irruption et la musique reprend son cours. La musique avait surgi juste avant, lorsque l'enfant agitait ses bras de manière erratique pour mimer le chef d'orchestre, dans un chaos gestuel qui fait penser au concert absurde de l'idiot shakespearien et malrucien, elle s'était arrêtée, le flux musical, son fluide, s'était tari. Ce flux reprend alors, l'écho est de retour, « le chuchotement recommence », la musique a un visage d'enfant. Il était impossible de savoir, avant ce surgissement, si la musique venait de l'enfant, s'il était véritable chef d'orchestre imaginaire (d'un orchestre qu'il matérialisait alors en pensée), ou si, au contraire, l'enfant était comme possédé par le flux musical. Lorsque la musique revient, l'équation demeure la même, mais la passivité de l'enfant affalé précise l'ambiguïté : le corps de l'enfant, qui réagit à la musique, corps aveugle, pris dans une involution onirique, en paix, ne résiste plus à rien. Il est transi par des forces subconscientes qui lui arrivent comme d'un au-delà, ou plutôt d'un en deçà, dans un combat-entre inconscient avec la forme du rêve régressif. C'est une image utopique, redoublée par le port du t-

367 De nombreux avatars de cette figure reviennent fréquemment dans les films de Godard, souvent sous la forme de jeunes éphèbes à la beauté parfaite, portant à la fois une innocence pure et un soupçon de morgue aristocratique surannée, le plus paradigmatique demeurant le pianiste à la fin de *For Ever Mozart*, sorte de réincarnation moderne d'un imaginaire aristocratique daté du XVIIIème siècle, renvoyant à Mozart lui-même. Figure quasiment angélique qui peut d'ailleurs être approchée du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci par son caractère androgyne et ambivalent (la figure du Saint Jean-Baptiste a souvent été interprétée à la lumière de la philosophie néo-chrétienne, selon laquelle elle serait le nouvel Adam, l'homme avant le péché, en qui coexistent le féminin et le masculin indissociablement – régression ambiguë, vers un état présexuel évoquant l'androgyne de Platon, souvent approchée par Godard).

shirt qui agit comme une « anti-catachrèse » discrète et ironique (simple détail de l'image), selon les mots de Nicole Brenez³⁶⁸, à savoir, une remise en mouvement d'un symbole arrêté, un re-cours, au bord du néant de l'image, au bord du sommeil, au contact de l'image pré-consciente (évoquée par Alain Bergala), qui réengage un devenir révolutionnaire à travers sa corporéité (l'allégorie « débloquée » par l'anti-catachrèse est évidemment, quelque part, celle du communisme). Cet enfant s'affirme ici comme une figure ultime de l'idiotie godardienne : terriblement seul, Lucien traîne une sorte de résistance passive, d'indolence, face à la catastrophe du monde, tout en se faisant, corporellement, recueil sensible des énergies tourbillonnantes et invisibles qui traversent le film comme autant de flux. Une condensation a lieu en lui, en fait une icône passive, l'incarnation d'une notion quasi hautaine, et la représentation même du procès régressif : celle d'un effondrement sur soi vers la forme pure, enfantine, d'un combat-entre affligé. Malgré tout, cet enfant apparaît comme une sorte d'exception, quasi un extraterrestre, il n'est quasiment pas de ce monde, tel les figures arcadiennes de la dernière partie de *Notre Musique* (au Paradis), ou les enfants de *l'Enfance de l'art*. Godard le représente comme tel : lorsque son corps apparaît affalé, abattu, alors que le cinéaste le filmait avant cela dans son environnement (en plan large), il se met, tout à coup, à prendre toute la place à l'écran ; tout le plan est occupé, habité par cette surface sensible, image du recours de l'image elle-même, un effet de grossissement ahurissant se produit. Godard filme une espèce de géant assoupi, un autre monstre dans un monde qui marginalise la monstruosité : pure monstration de ce corps, pur recours, résistance paradoxale à l'annihilation de l'image puisque cette résistance se fait, malgré le corps, dans l'absence et le refus de la résistance (ouverture du corps affligé qui accueille le flux poétique). L'enfant passif, qui a lâché prise, qui a recueilli toute la matière sensible, filmé ainsi, paraît immense, et, quelque part, tout puissant, sans effort : « *Mais oui, mais oui, à vous tous je suis capable de vous casser la figure* », lance-t-il, fier et orgueilleux, vers un public absent. Mais l'enfant, extraordinaire, apparaît précisément comme l'exception, l'anomalie, là où le cinéma, sacrifié sur l'autel de la télévision, de la culture, a réduit « *le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet* », ciel dont Lucien semble être le dépositaire paradoxal puisque, lui-même, est « à la hauteur du Petit Poucet ». Est-ce à dire que la

368 Nicole Brenez a employé ce terme pour décrire le Ciné-tract n°1968, filmé par Godard pour Gérard Fromanger : « *Il s'agit bien sûr, à l'état pur, d'une « pointe d'ingéniosité », que Gracián aurait nommée « figure par similitude conceptueuse ». En tant que symbole, le rouge révolutionnaire du drapeau français envahit d'une part les couleurs associées à d'autres options politiques, et, ce faisant, il retourne d'autre part à son origine historique, le sang : « Ce n'est pas du rouge, c'est du sang. » L'ingéniosité s'avère simultanément rétrospective, en tant qu'elle remonte à la source d'une image pour revivifier un symbole figé, et anticipatoire, en tant qu'elle fusionne le glorieux passé de la Révolution française avec les espérances nées de mai 1968. En rhétorique, cela se nomme précisément une anti-catachrèse, qui consiste à réveiller les métaphores usées. » (Nicole Brenez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », *op.cit.*, p.38).*

régression de la projection cinématographique, sa miniaturisation et la perte de son ambition de « rédimier le réel » constituent un paradoxe, le ferment d'une création négative ? Et si, dans une de ses citations les plus célèbres, Godard a bien plus déclaré que « *quand on va au cinéma, on lève la tête, quand on regarde la télévision, on la baisse* », instituant par là la dignité du cinéma à travers la projection de quelque chose de plus grand que soi, n'oublions pas que le cinéaste a aussi pensé le cinéma comme la représentation de « l'infiniment moyen »³⁶⁹. La régression, comme retour à cette échelle humaine, marque paradoxalement la fin d'un idéal de cinéma, la nécessité d'une destruction, de l'oubli de la projection qui faisait le propre du cinéma depuis ses débuts.



Fig.40 : Lucien, enfant poète (*Film Socialisme*, 2010).



Fig.41 : Lucien, géant au repos (*Film Socialisme*, 2010).

C) L'effondrement de l'image : souvenir utopique d'une projection.

Les films de Godard nous apparaissent à l'image de cet enfant de *Film Socialisme*, formes échouées, vestiges qui tiennent encore malgré tout, qui se tiennent simplement mais qui n'entendent plus rien terminer, achever, lançant des gestes dans un chaos terrifiant. Godard l'a déclaré aux Césars en 1987, à l'occasion de la remise de son César d'honneur, il ne fait plus des films, mais du cinéma³⁷⁰. Il l'a répété de nombreuses fois avant cela. De *Pierrot le fou*, il déclarait qu'il n'était « *pas vraiment un film (...) plutôt une tentative de cinéma. Et le cinéma, en faisant rendre gorge à la réalité, nous rappelle qu'il faut tenter de vivre*³⁷¹ ». Du personnage de Montand dans *Tout va Bien*, il assurait qu'il « *n'est pas*

369 « *Qu'est-ce qu'une caméra ? Quelque chose qui est à mi-chemin entre le microscope et le télescope. Du reste cela ne filme ni les étoiles ni l'infiniment petit, cela filme des gens* » (Propos recueillis dans un entretien réalisé par Jacques Drillon, *Le Monde de la Musique*, n°55, avril 1983).

370 Il ajoute : « *Je crois que j'arrive pas bien à faire des films, mais j'aime bien faire du cinéma* ».

371 Jean-Luc Godard, « *Pierrot mon ami* », dans *Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965.

cinéaste, il « fait » du cinéma. Or il se trouve que l'activité de Montand (et celle de Jane Fonda), comme la nôtre, consiste à « faire » du cinéma³⁷² ». Mais que reste-t-il du cinéma dans l'esquisse infinie des films ? N'y a-t-il pas un paradoxe à parler de cinéma là où l'image elle-même perd pied dans sa modernité ? À la fin de *Week end*, quand la dévoration primitive et cannibale du monde a été consommée, que reste-t-il sinon une « fin de cinéma » de plus, et, quelque part, « le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter » (pour reprendre les mots de Rilke cités abondamment par Godard) face à l'annihilation du cinéma promise ? Nous ne pouvons pas suivre Alain Bergala lorsqu'il explique que Godard sauve le cinéma dans les films³⁷³, qu'il travaille à un supposé « salut du cinéma ». Nous sommes d'accord pour parler de « tenue de l'image », mais celle-ci n'incarne pas le secours positif de l'image, simplement un recours, nous l'avons dit. Par contre, une autre formulation de Bergala nous apparaît sans doute plus juste : « *Il y a longtemps que la réussite de l'objet-film n'est plus la préoccupation majeure de Godard (...) Comme tous les grands cinéastes modernes depuis Rossellini, Godard orchestre une rencontre devenue de plus en plus improbable, celle du réel et du cinéma, où son moi compte moins que sa pratique. Je pense de plus en plus que dans ces conditions (historiques), il est à peu près vain de mesurer l'entreprise godardienne aux critères du « bon film » tel qu'il répond simplement à notre vieux besoin de « bons objets » à se mettre sous la dent. Lorsque Picasso s'attaquait vingt-quatre fois dans la même journée au même motif, comme un défi au problème de peintre qu'il se posait à travers ce sujet, qui aurait eu le ridicule de déclarer que la quinzième toile issue de cette bagarre avec la peinture était plus réussie que la quatorzième ?³⁷⁴* ». Le supposé « secours » de l'image ne se jauge pas à la réussite des films mais aux problèmes projetés en tous sens, à la force questionnante des films, à la manière radicale de refaire du cinéma un problème, d'en faire un mouvement qui excède ses formes singulières. Godard vient au secours de l'image au temps de la mort du cinéma, contre et entre le texte devenu trop dominateur (c'est son propos récurrent), mais son secours n'est nullement une régénération du cinéma, simplement un recours, une manière passive, neutre, de donner à voir ce que peut être le cinéma dans ces conditions, mort-vivant,

372 Entretien réalisé par Yvonne Baby, « Pour mieux écouter les autres », dans *Le Monde*, 27 avril 1972.

373 « À l'image de Jean-Pierre Léaud qui déclare dans *Grandeur et décadence* que la seule attitude possible devant la disparition imminente du cinéma c'est de « faire son travail le mieux possible ». Godard n'a jamais autant pris au sérieux à la fois le cinéma et son propre projet de cinéaste qu'au cours de cette décennie. Comme s'il s'agissait pour lui, plus que jamais, de sauver le cinéma dans ses films en exigeant de son art le plus difficile, l'exception contre la règle, au moment même où il est en train d'aller à sa perte (...) Godard exige de chacune de ses images une « tenue » irréprochable, confronte son cinéma à ce qu'il y a eu de plus grand dans le passé de la peinture ou de la musique, le soumet à la tension de projets qui travaillent à faire reculer ses limites. Cela ne va pas sans souffrances ni ratages, mais c'est le plus bel acte de résistance contre tout ce qui menace le cinéma... » (Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.26).

374 *Ibid.*, p.82-83.

comme problème à explorer et à remotiver : « *l'enjeu du travail de Godard n'a jamais été prioritairement de réussir tel ou tel objet-film mais de poser au cinéma (et de se poser par rapport à lui) des défis qui mettent en crise les limites à l'intérieur desquelles la plupart des cinéastes font œuvre (...) Il y a bien un cinéma-Godard, mais il n'est pas localisable, comme territoire sagement délimité par des frontières, sur la carte du cinéma*³⁷⁵ ». Comme le dit Bergala, Godard vit un « emportement » créateur (il a « *souvent préféré l'emportement du geste de la création à l'œuvre comme résultat* »), c'est-à-dire qu'il est à la fluidité de l'enchaînement des films comme à l'enchaînement des images, et à la fluidité de leur enchaînement qui devient force de montage invisible, et plus du tout une action positive et volontaire pour « gérer » rigoureusement une carrière ou une réussite « dans le cinéma ». Pour autant, cette absence de l'auteur signifie-t-elle vraiment une absence d'ambition pour le cinéma ? Ou encore la perte d'un projet plus global pris à bras le corps ? Godard s'adonnerait-il alors finalement à une macération décadentiste, dans le ruisseau d'ombres où, comme nous l'avons vu, rien n'émerge vraiment sinon comme émergence infinie à l'image du cinéma comme enfant à la croissance interrompue ? C'est, curieusement, dans la dernière période de l'œuvre, après *For Ever Mozart* que Godard considère drôlement comme son dernier « film classique », au moment où la marginalisation, le devenir « plus minuscule » du cinéma et de l'homme, indissociablement, apparaît consommé que l'explosion plastique la plus radicale a lieu, des couleurs ardentes d'*Éloge de l'amour*, aux teintes fauvistes d'*Adieu au langage* ou encore du *Livre d'image*. L'exigence des bons films a laissé place à autre chose, la régression de ce positif (le cinéma objectivé, réifié dans ses œuvres, pleinement lisible) est le ferment d'une explosion poétique mystérieuse (invisible) qui peut tirer son origine de l'utopie d'une projection humiliée, bafouée, oubliée, comme origine imaginaire et négative d'une source de l'image.

Dans sa fameuse conversation avec Serge Daney, filmée pour être insérée partiellement dans les *Histoire(s) du cinéma*, Godard a défini ce paradigme régressif du cinéma : « *Pour moi, la grande histoire c'est l'histoire du cinéma, elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette, les autres ne se projettent pas, se réduisent, Foucault, quand il écrit l'histoire de la folie, réduit la folie à ça [il montre un morceau de papier]. Quand Langlois projette Nosferatu et qu'on peut voir dans la petite ville où était Nosferatu les ruines de Berlin en 1945, il y a une projection. Donc je dis bêtement « c'est la grande histoire » parce qu'elle peut se projeter, les autres histoires ne peuvent que se réduire* ».

375 *Ibid.*, p.7.

Paradigme régressif en ce que cette projection est devenue irréalisable³⁷⁶. Toutefois, « *on peut faire un souvenir de cette histoire projetable, c'est la seule, c'est tout ce qu'on peut faire* ». Paradigme régressif d'une monstration d'un souvenir, d'une réalité seconde, d'une autre mémoire qui est celle du cinéma et qui ne peut se dévoiler que dans le ruisseau d'ombre que nous avons décrit. Godard dit frontalement qu'il est obligé d'habiter le texte, et de se laisser habiter par lui, via la télévision qui ne permet plus que de faire l'écho utopique de ce qui aurait pu être³⁷⁷. S'illustre alors la contingence de l'image, mais cette fois-ci d'un point de vue historique, au regard de la notion de montage qui n'a jamais existé en tant que telle. Godard investit sans cesse cette béance, celle des dimensions physiques réduites d'une projection, pour ainsi dire, humiliée, bafouée, oubliée, renvoyée à la hauteur « du petit poucet », fondant négativement l'enfance de l'art du cinéma.

Godard a explicitement assumé les implications d'une telle régression en développant un cinéma de la miniature, qui décroît vers la monstration de petites formes involutives comme nous l'avons montré, et qui aboutit à des petits objets souvent dérisoires. Ainsi, dans *King Lear*, lorsque la caméra s'attarde dans l'antre sombre de Pluggy (qui rappelle d'ailleurs l'involution, la régression topographique de *Numéro Deux*), des petites figurines de dinosaures, parfaitement ridicules au premier abord (elles ont valu des moqueries par la presse présente à la première projection à Cannes en 1987) surgissent d'une boîte pensée par Pluggy comme la chambre obscure alors que la voix de Godard (Pluggy dans le film) récite en anglais la définition de l'image donnée par Reverdy (le rapprochement des lointains).

[Fig.42]

376 C'est à ce moment que Godard invoque la fameuse phrase de Brecht : « *Mon but, donc, hélas, c'est comme ce petit poème de Brecht : « J'examine avec soin mon plan : il est irréalisable. » Parce qu'il ne peut se faire qu'à la télé — qui réduit. Ou qui te projette, toi spectateur, mais alors tu perds connaissance, tu es rejeté. Alors qu'au cinéma, le spectateur était attiré* ».

377 Dans le même entretien, Godard déclare : « *Si on aime encore cette idée du cinéma à la télévision, c'est qu'il reste un souvenir de cela, c'est comme lorsque les Grecs aiment écouter les histoires de Zeus. On n'a plus notre identité, mais lorsqu'on allume la télévision, il y a un vague petit signal que peut-être on en a encore une. Puis, les films disparaîtront de la télévision* ».



Fig.42 : Les dinosaures de l'ancre de Pluggy (King Lear, 1987).

L'idiotie se déploie aussi dans ces petites figurines dérisoires (figurines au sens propre : figures régressives, qui ne peuvent atteindre la pureté de l'icône, qui macèrent au fond de l'ombre, dans la chambre noire qui est oubliée, qui est dégradée, sous la forme d'une boîte en carton autour de laquelle on agite vainement des lumières³⁷⁸) censées illustrer la rémanence de figures passées, préhistoriques, au présent. Implications régressives de la projection humiliée qui aboutissent aussi, de même, aux poses humiliées des figures godardiennes, à l'amoncellement des corps, non loin de devenir cadavériques, dans leur petit carré d'écran qui se met à encadrer et à faire suffoquer ce qu'il pouvait rester d'humanité dans l'icône : l'exemple de la séquence de Wimbledon dans *Soigne ta droite*, cité en préambule, en est l'exemple parfait. Godard développe la forme de la miniature, il repart de cette régression là et l'intensifie jusqu'à ce que, tel l'enfant de *Film Socialisme*, véritable géant endormi à l'écran, la miniature prenne les dimensions d'une constellation de problèmes incommensurables. Les formes,

378 « ...Pluggy pourrait bien demeurer seul dans sa caverne, la salle de projection où il reçoit, tel Lang, pour en décrire le dispositif (la lumière qui vient dans le dos pour être projetée devant les yeux, etc.) au moyen d'une boîte de chaussures percée d'un trou, éclairée d'une ampoule puis de bâtonnets magiques pour feux d'artifices. Camera obscura un peu ridicule qui légende pourtant sa définition de l'image comme rapprochement poétique de réalités éloignées. Il faut une miniature pour évoquer l'image projetée comme illimitée, et un bricoleur farfelu pour s'en faire l'apôtre. » (Emeric de Lastens, « Le Zéro et l'Infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », *op.cit.*, p.69).

prises dans un devenir imperceptible et insignifiant, sont l'occasion d'un enflément inouï. C'était déjà le principe du *Mépris* que de faire « enfler » le mépris de Bardot à partir d'une expression minuscule, d'un rien, d'un instant non projeté, comme régurgité du film à peine apparu : « *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 du cinéma – 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 on peut 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 pour monter son expérience, 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 Méditerranée*³⁷⁹ ».

Cette forme de la miniature, qui témoigne au plus haut point de la projection oubliée du cinéma, de sa régression et de la force résistante de cette régression, Godard en a donné l'expression la plus marquante avec son projet à Beaubourg finalisé en 2006, originellement nommé *Collage(s) de France*, puis rebaptisé *Voyage(s) en utopie*. Sans retracer toute l'évolution houleuse du projet, nous voyons, avec cet exemple, que la régression devient tout à fait tangible dans la dernière partie de l'œuvre du cinéaste, en tant que mise en pratique du musée imaginaire. Godard avait prévu d'aménager neuf pièces du Centre Pompidou dans un parcours gigantesque comportant un certain nombre de maquettes géantes, dont un moulin à images à taille humaine, par exemple, et d'autres dispositifs de la même sorte, mais, au fur et à mesure de l'élaboration des phases du projet, le cinéaste s'est rétracté pour finalement ne donner que des versions miniatures de ses « originaux » : « *La troisième phase consiste à confondre l'accrochage de l'exposition avec la destruction du projet. Ni le budget ni l'espace (1100m²) ne permettent de construire les salles et de reconstituer Periphéria [studio de Godard] à échelle humaine. Godard rebaptise alors l'exposition Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard, 1946-2006. À la recherche du théorème perdu, refond 9 salles en 3 grands espaces (« Avant-Hier », « Hier », « Aujourd'hui ») et place à l'entrée un panneau accusatoire annonçant que Voyage(s) en utopie ne représente que l'abandon d'un projet antérieur (...) Parmi les items exposés, figurent les jeux de*

379 Alain Bergala, *Nul Mieux que Godard*, op.cit., p.19-20.

*maquettes, parfois empilés les uns sur les autres, pour attirer l'attention sur le travail de variation scalaire et la stratigraphie des projets qui se sont succédé au cours des années*³⁸⁰ ».

Il est difficile de savoir si la régression du projet, sa destruction, est vraiment le fait de Godard, comme l'ont souvent déclaré Dominique Païni (commissaire de l'exposition) et Alain Fleischer (directeur du Fresnoy, ayant suivi le projet de près), ou si elle provient surtout d'un certain nombre de pressions de Beaubourg (comme le cinéaste le déclare, se jugeant lésé dans l'affaire). Dans tous les cas, l'exposition à Beaubourg (et le film *Reportage amateur (maquette expo)*) témoignent, non pas nécessairement d'une esthétique des ruines du cinéma, comme on l'a souvent dit, puisque les ruines, malgré leur régression, demeurent fidèles à une échelle supposée originale, mais d'un procès de miniaturisation et d'oubli de la proportion « plus grande que soi » propre à la projection cinématographique. Les « vestiges » de Beaubourg participent fondamentalement d'un phénomène d'effondrement des objets dans leur image, pour reprendre les mots de Blanchot³⁸¹, ils ne sont pas seulement les reliquats d'une forme supposée *a priori* (l'exposition originelle de la projection cinématographique) dont Godard ferait quelque chose, mais la forme même de l'effondrement de l'image en soi, sur elle-même. La régression de la projection cinématographique à l'échelle du Petit Poucet sympathise, depuis l'abîme, avec une image du cinéma qui ne peut plus se maintenir elle-même, qui s'effondre sur elle-même comme aspirée par sa propre impossibilité, en son cœur.

Il n'est pas innocent, en cela, que l'exposition de Beaubourg ait accouché d'une formule « compréhensible par les écoliers » selon les mots du cinéaste, élaborée par Godard lui-même : $X+3=1$, censée synthétiser la forme des films, peut-être la découverte la plus positive de Godard issue de cette exposition décadente. Le recours à une telle algébrisation du cinéma étonne puisqu'elle apparaît en contradiction avec les leçons de Léon Brunschvig suivies par Godard qui faisait alors du cinéma le lieu d'une géométrie disparue. Godard se met à faire de l'algèbre, il plonge tout entier, la tête la première, dans le totalitarisme textuel dénoté par Brunschvig, et fait de cette « formule-cinéma » une régression ultime (le langage dénudé tient dans sa pauvreté la « clé du cinéma » entier), le lieu parfaitement achevé d'un combat-entre. Décrivons succinctement cette équation : le 1, l'apparition de l'image, n'est pensable que comme suppression de deux images ($x=-2$), et la création d'une troisième. Cette troisième

380 Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard théoricien des images* (« Dynamiques de l'esquisse. Sur *Reportage amateur (maquette expo)* »), *op.cit.*, p.151-152.

381 « *Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire absolu. La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donnée, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image* » (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op.cit.*, p.29).

image qui permet de découvrir le film, c'est l'image spirituelle qui naît du rapprochement des deux premières pensées comme deux lointains au sens benjaminien (constellations) et réverdien (rapprochement de réalités lointaines) du terme. Le x, l'avoir été, le passé mais aussi ce qui n'est plus, disparaît devant le « à voir » (l'image qui naît du « et »), et ce « à voir » donne le présent de l'apparition de l'image comme disparition (néant blanchotien). Cette équation décrit également le contrechamp : le vrai contrechamp, selon Godard, ce n'est pas simplement l'enchaînement de deux champs au montage, comme on l'entend communément, mais le rapprochement de deux lointains grâce à une conjonction de type « et », qui donne le sentiment d'une troisième image invisible entre les images, une relation. Ainsi, l'image ne peut pas être vue *per se* puisqu'elle ne réside plus dans l'icône, elle réside, précisément, dans un phénomène de suppression régressif, de miniaturisation d'un écart et d'une distance impalpable et immatérielle, d'effondrement d'un ordre spirituel :

« L'image vraie n'est donc pas une image tierce, mais un troisième élément qui est invisible et qui est suggéré par la rencontre de deux éléments qui, eux, sont perceptibles. Mais, si la manuduction du visible vers l'invisible se réduit à la suggestion d'une entité sémantique, un sens 1) elle échappe à toute saisie (n'étant pas matérialisée), 2) annule, me semble-t-il, l'idée d'un ordre iconique propre que nous nous étions efforcés d'isoler. Je crois ne pas trahir la pensée de Godard en disant ici que l'invisible n'est pas ce qu'on découvre lorsqu'on quitte le visible, mais au contraire ce qui se découvre lorsqu'on confronte le visible avec lui-même. Il y a donc bien dans son cinéma l'idée que l'image, par la remontée à l'au-delà du pli de l'être et de l'étant, offre la possibilité de saisir le monde dans son principe, comme totalité, de saisir cette vérité que l'image repose sur le néant – l'apparence du retrait de l'être – qu'elle phénoménalise, que ce principe de l'existence de toute chose est cet être « que l'absence d'être rend présent³⁸² »

Godard ne s'est jamais tout à fait remis de qui s'est joué à Beaubourg. Les ruines, l'effondrement, la matérialisation du catastrophisme de l'ange de l'histoire se sont imposés de plus en plus durement aux films, comme phénomènes plastiques, et nous jugerons que c'est au moment où l'invention pratique de l'image godardienne explore ces formes de l'effondrement, lorsque l'image se fait elle-même régression (sur elle-même, sur sa propre notion en tant qu'image), qu'elle se fait la plus extatique, c'est-à-dire, au sens étymologique, la plus désintriquée phénoménologiquement, la plus « hors de soi », ou, le plus en combat-entre radical avec une identité supposée de l'image. Dans les deux exemples que nous nous apprêtons à évoquer, la notion d'effondrement de l'image a tout à voir

382 Vincent Berne, *op. cit.*, p.96-97.

avec le devenir-fluide et les perturbations du flux de l'image qui menacent d'engloutir le film que nous avons évoquées plus haut.

Dans *Le Livre d'Image*, qui explore de fond en combe la forme fluide, à partir, notamment, de la couleur qui semble faire déborder les objets de leur propres contours et faire s'interpénétrer tous les régimes d'image, deux séquences peuvent retenir notre attention. Le cas de figure le plus évident d'un effondrement plastique de l'image en elle-même, le moment où l'image devient une sorte de matière instable, au-delà ou en deçà du figuratif, repose dans la citation faite du film *Après le feu* de Jacques Perconte vers le milieu du *Livre d'Image*. À ce moment, le motif du train, qui traverse tout le chapitre du film en cours (« Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages »), devient pure hémorragie de l'image, désintégration de la matière et transformation de celle-ci en architecture incandescente, infiniment mouvante, c'est-à-dire en image vivante, soumise à l'aléatoire et au virtuel, en somme, pur espace du possible et métaphore du partage, annihilation de l'identité de l'image, négation de sa structure propre puisque celle-ci devient soumise à la contingence du déploiement de sa propre matière avec sa part d'aléatoire et de « bavure » colorée. [Fig.43]

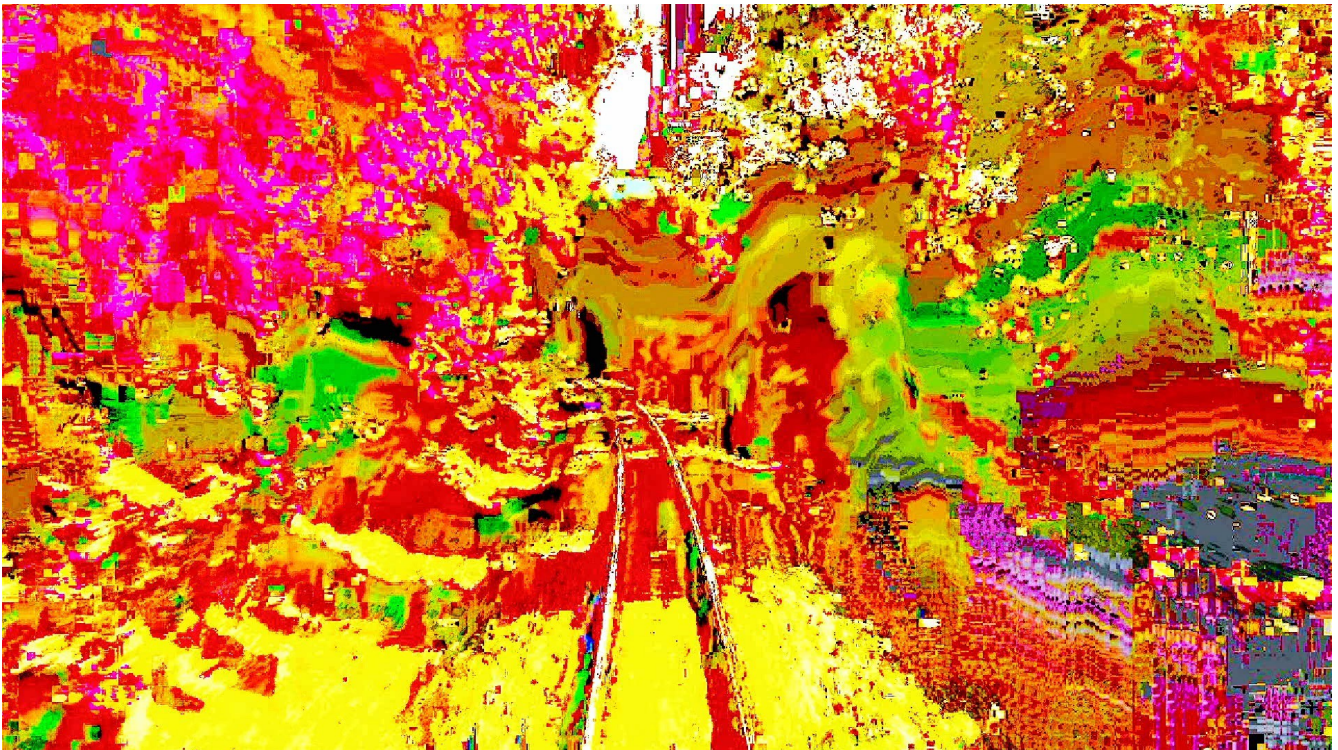


Fig.43 : *Après le feu* (*Le Livre d'Image*, 2018).

La technique du *datamoshing* employée par Perconte dans son film déstructure le plan et chaque parcelle de l'image, faite ensemble de taches colorées actualisées à chaque micro-mouvement de la caméra (accentué par le ralenti saccadé), pure émanation de la couleur. Cette apparition unique, véritable *hapax*, troue la texture du film et figure une rupture violente avec les images qui précèdent. Elle réalise ce que la parole prophétise, « *avant que ne fleurisse à nouveau le printemps*³⁸³ » (l'image se fait symbole d'un nouveau départ), autant qu'elle s'impose comme destruction de la trace du réel dans ce qui se déclare comme son envers et son devenir-image. Usage paradigmatique de la couleur puisqu'il donne à voir ce que Godard dit de la représentation, paradoxe vivant : « *Il est certain que la représentation, plus particulièrement l'acte de représenter implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation. Il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même* ».

La deuxième séquence qui peut nous retenir est quasiment de la même nature, mais elle nous permet de comprendre plus nettement pourquoi Godard considère maintenant qu'il n'est arrivé au cinéma fait politiquement que depuis la dernière décennie de son travail. Dans le film, Godard décrit un monde en guerre, de sorte que les cinq parties du film, « Remakes », « Les soirées de Saint-Petersbourg », « Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages », « L'esprit des lois » et enfin « La région centrale », décrivent toutes, à leur manière, en un long *lamento*, l'état actuel du monde déchiré entre diverses luttes pour la justice en un crépitement permanent d'où naissent les pires horreurs (déflagrations colorées des explosions de *Guerre et Paix* par exemple) et des pointes de conscience qui désignent la réalité des différents pouvoirs politiques grâce au pouvoir décuplé des images. Ainsi, l'exemple le plus flagrant d'une révélation de la nature du pouvoir impérial de l'occident, complaisant et ostentatoire, et du paradoxe qui réside dans l'Europe post-napoléonienne, provient de l'extrait de *Guerre et paix* de Sergueï Bondartchouk hyper-colorisé, à la limite de la figurativité, dont le long travelling est pénétré par des teintes colorées qui divisent l'image en trois parties, celles du drapeau français, de gauche à droite « bleu », « blanc » et « rouge ». [Fig.44] Le plan, décomposé par ces trois halos colorés transparents, réalise de nouveau ce que Nicole Brenez a appelé une « *anti-catachrèse, qui consiste à réveiller les métaphores usées* ». La couleur se découvre comme propriété des choses, au-delà du symbole. Godard, en une simple manipulation de l'image (on retrouve d'ailleurs dans le mot manipulation le mot « main », organe qui préside spirituellement à tous les gestes

383 Phrase tirée des indices closulaires de *Sépulture Sud* de Faulkner et récitée par Marie Valéra dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* du même Godard, instant suprême de résistance des corps dans le film en question.

plastiques et esthétiques du film³⁸⁴), projette le symbole sur l'image et la subvertit : la célébration de l'empire russe est comme déjà envahie par la volonté de puissance française, à tel point que l'image finit par se détruire elle-même dans un parasitage grandiose et funèbre (au sens littéral, l'image se déchire en un phénomène de *tearing* interne [Fig.45]) à force de sursaturation. Godard conclut la scène de manière lapidaire : « *La guerre est là* ». La guerre est là, déjà à l'image, spécifiée par la couleur et catalysée par ses forces imaginaires qui actualisent de manière critique les symboles jusqu'à leur destruction, ou plutôt, en allant jusqu'à provoquer leur virtualisation en rendant tangible la menace du gouffre de l'*hybris* qui les menace. La couleur, comme conscience du monde et forme fluide, est donc intensification, positivité du geste critique, mais aussi découverte d'une séparation fondamentale des images en plusieurs ordres qui reproduisent les inégalités du monde malgré elles. Godard invente donc, à partir d'un véritable effondrement de l'image en elle-même, et de l'effondrement des objets de l'image au second degré, une forme éminemment politique, puisque la destruction porte intimement, dans sa chair même, une transformation de situations réelles et d'une matière historique aux enjeux civilisationnels alors indissociables d'un phénomène de formation, comme une seconde peau, une seconde mémoire rentrée. Fabrice Aragno, acolyte et chef opérateur de Godard depuis au moins *Film Socialisme*, a d'ailleurs attesté du fait que la technique employée pour arriver au résultat plastique de cette deuxième séquence était en soi régressive³⁸⁵ (Godard ne démord pas de son matériel vidéo ancien, toujours attaché au flux analogique, à l'habitation humaine du flux pour faire sortir de nouvelles couleurs du numérique).

Ainsi, Godard invente une vraie manière de faire politiquement des films politiques avec le mode régressif, via le rapprochement d'une technique et d'une poétique, d'une théorie de l'image et

384 Il ne faut pas entendre autrement l'invocation fréquente de Denis de Rougemont, penseur suisse à l'influence décisive sur le travail de Godard qui lui emprunte la tournure de cette phrase devenue fameuse, « *l'esprit n'est vrai que lorsqu'il manifeste sa présence, et dans « manifeste » il y a main* », et son corollaire définitif, qui ouvre *Le Livre d'image* : « *la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains* ».

385 « *Ce qu'il a fait est génial. Il a pris un outil, le Guiston, un ampli vidéo fabriqué pour les homes cinémas de la fin des années 90 pour améliorer le signal des lecteurs VHS. Il y a cinq ou six boutons qui servent à monter le signal, à mettre plus de piqué. Jean-Luc l'utilise pour pousser la chroma. Ensuite, sur les magnétoscopes, il pousse encore la chroma et la lumière. Sur cet extrait de Guerre et paix de Sergueï Bondartchouk, je ne sais pas comment il a fait ça, cette sauce. L'image devient un fantôme. J'ai pris un Blu-ray du film, j'ai essayé de retrouver ces textures avec les outils de Da Vinci, qui est l'un des meilleurs logiciels d'étalonnage, mais c'est impossible. C'est tellement magnifique, ces dégradations. Il y a du bleu, du rouge, qui apparaissent dans le noir. Comme son Guiston déconne un peu, il est allé tellement loin dans la déformation du signal que le signal se perd. Ce n'est pas dégrader, c'est l'inverse. C'est redonner de la matière. Du coup, ça devient une image. Dans un texte sur la peinture panoramique de la fin du 20ème siècle, il est écrit que ce n'est plus de la peinture, puisqu'on ne peut plus prendre de distance par rapport à l'image. C'est complètement similaire à la VR aujourd'hui, où il n'y a pas d'image, et donc pas de montage. La HD aussi, c'est dangereux, puisqu'on a de moins en moins de distance avec l'image. Tandis que là, on redonne de la distance donc ça devient une image. Avant, c'était juste un extrait de film* » (entretien avec Fabrice Aragno, « Image et matière », dans *Cahiers du cinéma*, n°759, octobre 2019, p.32).

d'une pratique : puisque c'est l'image, dans son effondrement, dans la régression de sa possibilité de se projeter, qui aboutit à des formes nouvelles, exploratrices du réel, des formes qui pensent en mutation, toujours de et en lutte, qui, finalement, détruisent l'identité de l'image, la forme de l'image pensée comme être, les renvoyant purement à leur fluidité retrouvée. Godard nous semble décrire un nouvel espace sympoétique avec ses images-fluides où les figures transitent librement, réalisant par là un idéal romantique. Le devenir-fluide de l'image incarne donc aussi l'inscription ultime des films dans une dimension d'inappropriabilité et d'échange des images. Godard réinvente donc une forme politique au sens le plus strict en opérant une telle régression de l'image, en réalisant matériellement sa fameuse « *fraternité des métaphores* » et en aboutissant à un dépassement de l'ontologie de l'image, qui ne peut plus se dévoiler comme un être au sens strict (il va alors plus loin que la destruction heideggerienne et trouve dans le cinéma non-plus un dépassement phénoménologique de la séparation sujet-objet, mais une destruction complète de la notion d'identité constitutive de l'image cinématographique). « Il doit y avoir une révolution », et celle-ci se fera peut-être sans la projection-cinéma, souvenir d'un beau souci qui n'a jamais été concrètement, qui n'a jamais été que de passage.



Fig.44 : *Bleu, blanc, rouge au cœur du noir* (*Le Livre d'Image*, 2018).

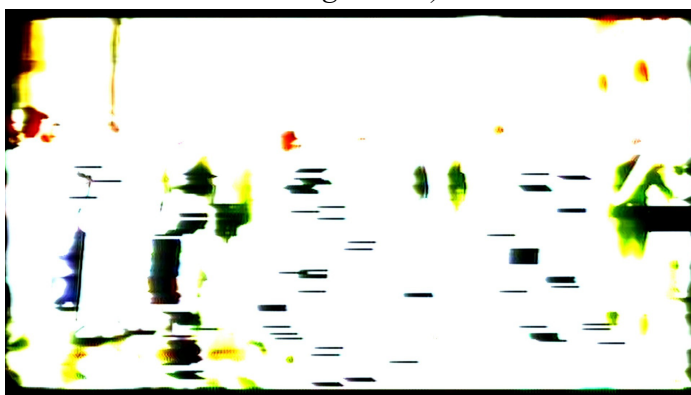


Fig.45 : *Le "tearing"* (*Le Livre d'Image*, 2018).

CONCLUSION :

Tout au long de notre étude, nous avons décrit ce que nous avons appelé « le cinéma régressif de Jean-Luc Godard » : conjointement le mode du régressif à travers le cinéma pratiqué d'une certaine manière, et, inversement, un certain cinéma à travers le prisme d'un substrat éthique, politique et esthétique. Nous avons écrit sur cette « entrappartenance », un peu « avec » - c'est le moindre des espoirs -, mais, la tête dans le guidon, pour ainsi dire, nous ne nous rendions peut-être pas compte qu'en écrivant un certain mode d'apparition paradoxale de l'image, entretenant secrètement sa disparition, nous nous éloignons petit à petit du cinéma.

La régression du cinéma est nécessairement pratiquée à l'intérieur du cinéma, elle n'en conçoit pas les bords, au contraire, elle crée de nouvelles limites internes en régressant dans de nouvelles formations qu'elle creuse figuralement, en des expressions liminaires, voire subliminaires : la lisière des formes elle-même régresse. Ainsi, inconscients, au cœur de ce champ restreint des formes, aggravé par le processus régressif lui-même, nous avons remotivé l'existence du cinéma. Certes, la régression de la forme de l'histoire, comprise par la vision, nous a permis de décrire longuement le retour opéré vers l'émergence de l'image par Godard, son maintien dans un état inchoatif, au bord du néant blanchotien. Par la suite, cette première découverte d'un statut atemporel de l'image nous a permis de mieux voir comment Godard entendait mener une révolution (toute politique), *via* la simplicité de l'image, contre et « entre » la texture d'un monde des fausses images entretenu par la culture mondiale, et, finalement, opérer la destruction de la notion d'image elle-même, entendue comme objet et architecture, ramenée à une fluidité radicale, emmenée dans un devenir inaliénable, véritable re-cours, vacance inassignable du sens.

Un de nos gestes, dans le cours de ce mouvement vers un recours de l'image, a été d'en passer par la notion d'involution, le repliement sur soi découvrant un combat-entre avec le monde (combat du Soi selon Deleuze) comme possibilité de penser un revirement depuis l'abîme grâce à la corporéité de l'image, en fusion avec l'affliction des figures godardiennes jetées (et rejetées) au sein du monde moderne. Ainsi, chaque strate de notre étude a consisté, jusqu'à ce moment précis de la découverte de l'involution, à emboîter des stades de la régression du cinéma, linéairement, jusqu'à arriver à cette notion de corporéité qui, à travers la notion de disparition élocutoire de l'auteur, sans que nous nous en rendions compte, a renversé le sens de notre travail (qui allait vers toujours plus d'involution, menacé par la régression à l'infini), a ouvert les questions de l'historicité, puis de la fluidité, jusqu'à l'explosion

absolue des formes, la transformation expérimentale du cinéma de Godard. À l'image de la rétractation et du gonflement alternatif du ventre de Marie, notre étude est passée, en un souffle, du souci le plus affligé, le plus resserré dans les entrailles sombres de la machine cinématographique, aux proportions d'une constellation de problèmes incommensurables qui dépassent de loin le simple cinéma. Elle aura surtout montré, à la limite ultime du corps, que l'affliction involutive et l'immensité du monde participaient d'un même mouvement de révolution au regard du cinéma de Godard. Seulement, la dernière ligne droite de notre étude s'est effectivement départie de sa première moitié dans le sens où, précisément, la déflagration formelle des derniers films, le souci politique et historique comme souci « cosmique » de rapprochement des lointains, a permis de retrouver, sans rien lâcher sur la négativité des formes, des expressions positives, l'élaboration de nouvelles procédures qui ne perdent de vue aucunement la possibilité de leur critique puisque ces procédés consistent en un déplacement des limites du cinéma. La limite interne du cinéma, son irréprésentable en perpétuelle rétractation, s'est répercutée sur sa limite externe, jusqu'à, d'une certaine manière, déplacer tout le cinéma.

Matière questionnante, projection en tout sens de la question, le cinéma tel que considéré par Godard s'est fait à l'image du déplacement même, la motilité, la propension à « *déplacer la réponse en question* » en faisant régresser la possibilité de répondre. Le cinéma, d'une certaine manière, ne peut plus se penser comme une identité stricte, comme accessible à lui-même, dans ces conditions : le fait de creuser dans le cinéma a fait perdre pied au cinéma, le cinéma n'est plus pensable que comme le vestige de son nom, et faire de ce cinéma un vestige est le mouvement même de la régression. « *Devenir plus minuscule* », en travaillant dans le cinéma, lorsque sa propre *persona* régresse dans la matière mouvante du film, pour Godard, consiste en une « expérience hérétique » et subversive, en la plus grande iconoclastie, puisqu'elle revient à travailler à rendre minuscule le cinéma lui-même, à le faire disparaître dans le mouvement fluide qui l'excède et dont il a été le dépositaire virtuel (si seulement le montage avait pu advenir), mais qu'il n'est plus question de considérer comme une entité autonome, art ou industrie. Ainsi, le revirement depuis l'abîme heidéggerien trouve des expressions plastiques, devient pratique, il attaque les fondations du cinéma en montrant que l'image moderne est sans fondement, et va jusqu'à accompagner la régression quantitative (et, quantitativement qualitative) du public qui ne va plus voir ce qui pourrait rester du cinéma au-delà de son nom, sans, précisément, s'apercevoir qu'il n'est plus qu'un nom.

Godard n'est plus considéré que par son nom, à l'image du cinéma seul, idiot, ressasseur de sa propre puissance d'apparition. Ainsi, « faire du cinéma », en considérant l'invention godardienne de

l'image régressive, c'est, au mot, ne plus en faire, c'est en donner l'écho forcément inachevé, forcément non fondamental, l'harmonique dégradée qui surgit pourtant de la source obscure de toute *mousikê* et toute *poïesis*. Godard est quelque part « obligé » de devenir minuscule, sa régression est subie, autant que sa complexion vis-à-vis « *du résidu valorisé plastiquement, moralement, puis politiquement* » puisque les formes qui pensent dont il est le témoin ne sont pas vues. Néanmoins, la fragmentation de son cinéma, *modus operandi* comme réaction idiosyncrasique au subissement de la régression, participe de la mobilité du cinéma, telle l'onde propagée dans l'eau qui, condensée en son centre/son foyer (involution dans le cinéma) s'éparpille (déplacement/motilité/projet en tout sens des questions) et baisse en intensité, régresse vers ses bords (destruction des limites, explosion plastique à la limite extrême de la disparition).

Ainsi, si les films de Godard ne sont plus vus, c'est qu'ils ne peuvent plus l'être au regard du cinéma, et pas simplement dans un contexte économique, politique ou culturel donné. Godard en est arrivé à l'extrémité où la formation fluide des films, de l'image, retransparaît, écho inouï, sur les bords de l'institution-cinéma, comprise comme fin en soi, pour l'abolir ; la même extrémité, le même bord de l'abîme, d'où il pourrait bien déclarer, à l'instar de Jean-Marie Straub, compagnon en pensée : « *Le cinéma... j'en suis arrivé à un point où je considère que le cinéma n'existe pas et qu'il n'est pas intéressant. Il n'existe pas en soi, il n'est pas un langage. Le cinéma est un instrument d'analyse et c'est tout. Il ne doit pas devenir une fin en soi* ³⁸⁶ ».

De même, c'est à cette dernière extrémité, à partir de laquelle « le cinéma régressif de Jean-Luc Godard » se mue en régression du cinéma tout court, que Godard agit le plus politiquement. Le cinéma n'est plus rien, n'est rien en lui-même, cela « devient » la motilité, la puissance questionnante qui, n'étant rien par elle-même, meurt sans cesse, c'est un principe de projection au sens rhizomatique, puissance horizontale déboulonnant la puissance affirmative du texte en se laissant habiter par elle. Ainsi, Godard ne va plus contre la désertion du public, il l'embrasse, assume sa pauvreté : son revirement se fait depuis cet abîme là, ce trou, cette absence de vision. La mort du cinéma, dans ces conditions, est l'expression tautologique du néant de l'image qui nous dévisage : le cinéma ne cesse de montrer qu'il n'est rien, qu'il est ouverture au réel, moyen, ensemble de gestes opérant, c'est-à-dire rien sans le réel, et que cette ouverture suffit. Cette découverte est éminemment politique puisqu'elle consiste à retourner le sens de la vision, parce qu'il s'agit alors pour Godard de montrer à la société que

386 Propos prononcés sur France Culture le 14 mars 1976, dans l'émission *Le Cinéma des cinéastes*, présentée par Claude-Jean Philippe.

le cinéma n'est rien, qu'il est, avec l'image, ce néant blanchotien qui nous regarde et qu'en cela, tout est encore à faire.

C'est pour cela que Godard a inventé, dans les années 2010, de nouvelles procédures pour déplacer ce que l'on a pu appeler le cinéma, embrassant un devenir expérimental inexorable et toujours régressif pour ce dernier : faire régresser *Film Socialisme* dans un cours fluide d'images à partir de sa bande annonce (d'abord diffusée sur internet) qui dévoile tout le film en accéléré, « mettre du plat dans la profondeur » en pensant *Adieu au langage*³⁸⁷, puis, finalement, refuser de faire projeter *Le Livre d'Image* dans les salles de cinéma faisant partie des réseaux de distribution classiques, investir de nouveaux lieux comme des théâtres, des opéras... S'éloigner, tenir en respect le cinéma. Le cinéma n'est plus rien : revirer depuis cet abîme là consiste simplement à assumer politiquement ce qui a lieu, ce qui a cours : le re-cours de l'image repose dans cette simple intuition.

Intuition comme manière de dire, à l'unisson avec Marguerite Duras : « *Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma. Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique*³⁸⁸ ». Mais Godard n'a jamais prononcé ces mots. Il a simplement dit : « *on n'a encore jamais vu le cinéma*³⁸⁹ ». Moins qu'une déploration, ces paroles pourraient bien indiquer, par la négative, comme toujours, que le cinéma, qui n'est rien, est de toute façon destiné à ne pas être vu.

387 Dans un dialogue du film, on entend : « *Oui, par la profondeur. Moi je pense qu'il faut... partir d'en bas et remonter à la surface. C'est ce que disait Kirilov, dans le roman de Dostoïevski. Deux questions : une grande et une petite. Mais la petite est grande aussi. Céline disait que ce qui est difficile, c'est de faire entrer le plat dans la profondeur* ».

388 Texte extrait du livre de Marguerite Duras *Le Camion* (« Textes de présentation – Premier projet »), Les Éditions de Minuit, 1977. N'oublions pas, finalement, que Duras, comme Godard avec *Adieu au langage*, entend cette mise à sac, cette mise à plat rhizomatique et régressive, infiniment subversive, de la manière suivante : « *J'aime assez quand la platitude devient importante* » (*Ibid.*) Reste à penser la platitude qui ferait fi du cinéma poétiquement.

389 « *Déclinée diversement, la formule messianique résume ses spéculations sur la puissance rédemptrice cachée, entr'aperçue, des images. Mais, retournée à son envoyeur, la proposition acquiert une ironie factuelle. Fort de l'insuccès de ses films, qu'il avait prophétisé dès après la méprise ayant porté au pinacle À bout de souffle (1960), et de l'incompréhension proverbiale qu'ils inspirent à leurs non-spectateurs, Godard s'est mué tôt en un « organisme supra-esthétique » [selon Nicole Brenez], ce corps exhibé d'où proviennent ou reviennent les images, les siennes comme celles des autres. Le gardien de la « paroisse morte », « mourant qui ne meure jamais » dont on écoute « par compassion le testament interminable », est un des avatars de ce corps, délirant être sa propre légende, croyant parler aux morts et voir l'invisible » (Emeric de Lastens, « Le Zéro et l'Infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », *op.cit.*, p.66).*

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE JEAN-LUC GODARD/ECRITS EN COLLABORATION AVEC LUI:

- GODARD Jean Luc, BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985, 640 p.
- GODARD Jean Luc, BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 : 1984-1998*, Cahiers du cinéma, Atelier, 1998, 511 p.
- GODARD Jean Luc, BERGALA Alain, *Les années Cahiers (1950 à 1959)*, Flammarion, Champs, 2007, 252 p.
- GODARD Jean Luc, BERGALA Alain, *Les années Karina (1960 à 1967)*, Flammarion, Champs, 2007, 186 p.
- GODARD Jean Luc, BERGALA Alain, *Des années Mao aux années 80*, Flammarion, Champs, 2007, 252 p.
- GODARD Jean Luc, COLLET Jean, *Jean-Luc Godard*, Seghers, 1965, 192 p.
- GODARD Jean Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Blanche, 2006, 976 p. (et tous les autres ouvrages reproduisant le texte des films de Godard).
- GODARD Jean Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma, tome 1*, Albatros, Collection ça/cinéma, 1980, 265 p.
- GODARD Jean-Luc, ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : Dialogue*, Editions Verdier, Farrago, 2000, 118 p.

MONOGRAPHIES À PROPOS DU CINEMA DE JEAN-LUC GODARD :

- AUMONT Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Essais, 1999, 252 p.
- POURVALI Bamchade, *Godard neuf zéro : les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Séguier Editions, Carré ciné, 2006.
- BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Essais, 1999, 253 p.

- BERGALA Alain, *Godard au travail : les années 60*, Cahiers du cinéma, Beaux livres, 2006, 382 p.
- BERNE Vincent, *Identité et invisibilité du cinéma : Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Les éditions Chromatika, 2011, 130 p.
- BRENEZ Nicole, *Jean-Luc Godard théoricien des images*, La Camera Verde, 2015, 270 p.
- BRODY Richard, *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*, Faber & Faber, 2008, 720 p.
- DE BAECQUE Antoine, *Godard*, Grasset, essai français, 2010, 224 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'oeil de l'histoire : Tome 5, Passés cités par JLG*, Les éditions de Minuit, Paradoxe, 2015, 207 p.
- DOUIN Jean-Luc, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Stock, Essais – Documents, 2010, 462 p.
- DOUIN Jean-Luc, *Jean-Luc Godard*, Rivages, Rivages cinéma, 1994, 264 p.
- FAROULT David, *Godard : Inventions d'un cinéma politique*, Les prairies ordinaires, Essais, 2018, 570 p.
- KRISTENSEN Stefan, *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'Homme, 2014, 140 p.
- LEFEVRE Raymond, *Jean-Luc Godard*, EDILIG, 1983, 127 p.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Des traces qui nous ressemblent*, Comp'Act, Spello, 1996, 97p.
- LIANDRAT-GUIGES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Godard simple comme bonjour*, Editions L'Harmattan, Esthétiques, 2004, 282 p.
- MACCABE Colin, *Godard : Images, sounds, politics*, Indiana University Press, 1980, 175 p.
- SCEMAMA Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : La force faible d'un art*, Editions L'Harmattan, Champs visuels, 2006, 267 p.
- SERRUT Louis-Albert (dir.), *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Editions l'Harmattan, Champs visuels, 2019, 172 p.
- WARNER Rick, *Godard and the essay film : A form that thinks*, Northwestern University Press, 2018, 288 p.
- WILLIAMS, James S., *Encounters with Godard : Ethics, Aesthetics, Politics*, State University of New York Press, SUNY Series, Horizons of Cinema, 2017, 338 p.

OUVRAGES COLLECTIFS À PROPOS DU CINEMA DE JEAN-LUC GODARD :

- BEAUSSE Pascal (dir.), *Numéro Trois : Variations sur Numéro Deux de Jean-Luc Godard*, a.p.r.e.s éditions et CNAP, 2013, 176 p.
- BELLOURD Raymond (dir.), *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*, Museum of Modern Art New York, 1992, 240 p.
- CERISUELO Marc (dir.), *Jean-Luc Godard au-delà de l'image*, Lettres Modernes, Etudes cinématographiques, 1993, 185 p.
- ESTEVE Michel (dir.), *Godard, au-delà du récit*, Lettres Modernes, Etudes cinématographiques, 1983, 191 p.

ARTICLES ET NUMEROS SPECIAUX À PROPOS DU CINEMA DE JEAN-LUC GODARD :

- ARAGON Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les lettres françaises*, n°1096, 9 septembre 1965, p. 9-15.
- AUMONT Jacques, « La mort de Dante. » *Cinémas*, volume 8, n°1-2, automne 1997, p. 125-145.
- BERGALA Alain, « La non-direction d'acteur selon Godard », *Études théâtrales*, n°35, 2006, p. 68-81.
- BOISSEL Anne, « *L'Accident ou la chair dévoilée : À propos de la thématique accidentale dans l'œuvre de Jean-Luc Godard* », *Champ psychosomatique*, n°36, L'Esprit du temps, avril 2004, p. 101-117.
- BRENEZ Nicole, « Jean-Luc Godard, *Witz* et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique). » *Cinémas*, volume 15, n° 2-3, printemps 2005, p. 15-43.
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « Gester avec Godard. Fictions de l'histoire et vies de l'image », *Entrelacs* [En ligne], 10, 2013, mis en ligne le 02 août 2013, consulté le 13 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/428>

- CLAY Jean, « Le paradoxe de Jean-Luc Godard, nihiliste et créateur », *Réalités*, n°212, Septembre 1963, p.84-88, 93-94.
- COLLECTIF (Cahiers du cinéma), *Spécial Godard: trente ans depuis*, Paris, Editions de l'Etoile, 1991, 111 p.
- COLLECTIF (L'art du cinéma), *Jean-Luc Godard*, Paris, n°84/85/86, 2014, 135 p.
- COLLECTIF (Transfuge), *Jean-Luc Godard : le génie de la Nouvelle Vague, Transfuge*, n°39, avril 2010.
- DE BAECQUE Antoine, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°117, 2013, p. 149-164.
- DE LASTENS Émeric, « Le zéro et l'infini. Notes sur quelques voyages du cinéaste idiot dans ses œuvres », *Vertigo*, n°40, 2011, p. 66-72.
- DELEUZE Gilles, « A propos de *Sur et sous la communication : Trois questions sur Six fois deux* », Cahiers du cinéma, n° 271, novembre 1976, p.11.
- ERMAKOFF Catherine, « Dessouder les soudures. Notes sur quelques épisodes de *Six fois deux/Sur et sous la communication*, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1976) », *Vertigo*, n°40, 2011, p. 79-83.
- FAUCON Térésa, « Hors chant. Arrangements godardiens pour violoncelle et cordes élargies. », *Revue musicale OICRM*, volume 5, n°1, 2018, p. 33–45.
- HABIB André. « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard. » *Cinémas*, volume 13, n°3, printemps 2003, p. 9–31.
- KRISTENSEN Stefan, « Ah ! Oh ! », *Décadrages*, n°29-30, 2016, p. 198-207.
- LEUTRAT Jean-Louis, « Jean-Luc Godard, un cinéaste mallarméen », Schena Didier Erudition, Les conférences de l'institut de langue et littérature française de l'Université de Paris, 1998.
- LEUTRAT Jean-Louis. « Ah! les salauds!. » *Cinémas*, volume 4, n°3, printemps 1994, p. 73–84.
- LOISELLE Marie-Claude. « Jean-Luc Godard : Poète en temps de détresse. » *24 images*, n°59, hiver 1992, p. 46–47.
- MARCHIORI Dario, MOLAND Jérôme, « Godard, la matière, l'écran et le mot (d'esprit) », *Vertigo*, n°40, 2011, p. 59-65.
- PASSERONE Giorgio, « Visions de Godard », *Un lézard : Le cinéma des Straubs.*, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 135-188.

- PREDAL René (coordinateur), *CinémAction n°109 – Où en est le God-Art ?*, Corlet – Télérama, 2003, 273 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Totalité et fragmentaire : la réécriture selon Godard », *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 153-166.
- ROSSIN Federico, « Marx au grand magasin. L'idiotie et le burlesque dans les films du groupe Dziga Vertov », *Vertigo*, n°40, 2011, p. 73-78.
- VAN PARYS Yoann, « Anne Marquez, Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition », *Critique d'art* [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 13 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15537>
- VANCHERI Luc, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », CINERGON, 2003, p. 105-115.
- VANCHERI Luc, « L'Ymage selon Godard, à propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre », *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 225-240.

ECRITS SPECIFIQUEMENT CONSULTES A PROPOS DE LA NOTION DE « REGRESSIF » :

Psychologie et régressif :

- Association Psychanalytique de France, *Le primitif. Que devient la régression ?*, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2007, 200 p.
- CHERVET Bernard, « Le point de vue topique et les relations d'objet régressives », dans *Revue française de psychanalyse*, 2006/5 (Vol. 70), p. 1323-1334.
- FREUD Sigmund, « XXII^e Leçon. Points de vue sur le développement et la régression. Étiologie », dans *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 351-370.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Flammarion, GF, 2017, 224 p.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Gallimard, Folio-Essais, 1986, 185 p.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, PUF, Quadrige, 2015, 240 p.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Points essais, 2013, 704 p.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe du plaisir*, PUF, Quadrige, 2013, 80 p.

- LAMBOTTE Marie-Claude, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, ERES, « Poche - Psychanalyse », 2012, 778 p.
- SPIELREIN Sabina, « La destruction comme cause du devenir », dans *Revue française de psychanalyse*, 2002/4 (Vol. 66), 2002, p. 1295-1317.
- VAN DAMME Pierre, « Dépression et régression », dans *Gestalt*, 2002/2 (n° 23), p. 109-126.

Cinéma et régressif :

- GUEDEN Marie, « Un ciné-mollusque régressif ? », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/15/gueden.html>, page consultée le 13 septembre 2020.
- MESNIL Michel, « Le cinéma, spectacle des origines », *Esprit*, n°157 (12), Décembre 1989, p. 88-94.
- ODIN Paul-Emmanuel, *L'inversion temporelle du cinéma*, thèse de doctorat, dir. Philippe Dubois, Paris 3, 2011.
- VERNET Marc, « Les Scopophiles : fétichisme et régression des spectateurs de cinéma », *Communication. Information Médias Théories*, volume 13, n°2, automne 1992, p. 118-131.

THÈSES ET MEMOIRES À PROPOS DU CINEMA DE JEAN-LUC GODARD :

- BERTUCCI Sonja Milka, *Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité*, thèse de doctorat, dir. Michael Lucey, University of California, Berkeley, 2012.
- COUREAU Didier, *Jean-Luc Godard 1990-1995 "Nouvelle vague", "Hélas pour moi", "JLG/JLG" : complexité esthétique : esthétique de la complexité*, thèse de doctorat, dir. Jean-Louis Leutrat, Paris 3, 1998.
- D'ABRIGEON Julien, *Jean-Luc Godard, Cinéaste-écrivain*, mémoire de maîtrise, dir. Jean-Pierre Bobillot, Université Jean Moulin (Lyon), 1995.
- GUIGUET-BOLOGNE Philippe, *Sauve qui peut ou l'Orphée inversé*, mémoire de maîtrise, dir. Dominique Chateau, Université Panthéon-Sorbonne, 1992.
- JEONG-HA Lee, *La notion d'"intervalle" dans le cinéma de Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat, dir. Jacques Aumont, EHESS, 2003.

- LAI Roberto, *Il colore nel cinema di Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat, dir. Luigi Russo, Université de Palerme, 2010.
- NORTON Glen, *The gift reciprocated : Critical theory and Jean-Luc Godard's Philosophy of the image*, mémoire de maîtrise, York University (Toronto), 1999.
- PERRAIS AGNES, *Lyrisme et poétique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, thèse de doctorat, dir. Vincent Lowy, Université de Lorraine, 2017.
- RAIMOND Sophie, *Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'oeuvre de Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat, dir. Norbert Hillaire, Université Côte d'Azur, 2018.
- 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, dir. Daniel Payot, Strasbourg 2, 2001.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS :

- ARTPRESS (Collectif), *Les grands entretiens d'artpress – Jean-Luc Godard*, IMEC, Grands entretiens, 2013, 124 p.
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo.*, La Différence, Les essais, 2002, 349 p.
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images 2. Mots, Images*, P.O.L., Trafic, 1999, 381 p.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Arts et cinéma, 1998, 466 p.
- BRENEZ Nicole, WITT Michael (dir.), *Jean-Luc Godard – Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, Hors Collection, 2006, 460 p.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983, 297 p.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, 1985, 378 p.
- DUBOIS Philippe, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Exhibitions International, Côté cinéma, 2012, 351 p.
- HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Exhibitions International, Yellow Now, 2011, 95 p.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris, 1986, 461 p.

- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Essais, 1998, 153 p.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Bayard Culture, 2013, 300 p.
- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Points essais, 2016, 368 p.
- ZAGDANSKI Stéphane, *La mort dans l'oeil : Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation*, Libella Maren Sell, 2004, 400 p.

Table des matières

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR.....	2
REMERCIEMENTS.....	3
PRÉAMBULE.....	4
Chapitre 1. « Voir l'histoire, pas la raconter » : régression vers la présence de l'image.....	35
A) « Acta est fabula » : de la régression du récit.....	37
B) Présent et présence de l'image.....	46
1. Éternité de l'image: l'iconoclastie godardienne comme geste iconophile régressif.....	46
2. Image du monde et monde des fausses images : contemporanéité et régression de l'image.....	53
C) Naissance et contingence de l'image : étude de cas.....	68
Chapitre 2. L'ouverture d'une modernité sans fondement.....	82
A) « Que faire ? » au cœur de l'abîme.....	82
B) Godard et la modernité complexe.....	99
1. Du régressif comme mode de simplification.....	99
2. Fragment d'un film rêvé comme total : insularité, involution, régression.....	122
C) Régression de la persona godardienne : la fin de l'auteur ?.....	133
Chapitre 3. Œuvrer au temps de la mort du cinéma : la régression comme recours de l'image.....	147
A) Images en sursis à l'ombre de la mort du cinéma : un complexe d'Orphée.....	147
B) Régression et naïveté : figures de l'idiotie.....	162
C) L'effondrement de l'image : souvenir utopique d'une projection.....	171
CONCLUSION :	183
BIBLIOGRAPHIE.....	187

Nombre de caractères total du mémoire : environ 630 000.

Jean-Luc Godard l'a déclaré à maintes reprises, à la fois blessé et amusé : il n'a jamais réussi à faire des films « *comme les autres* ». Mais est-ce bien souhaitable ? Godard honnit ce qui est advenu du cinéma, ou plutôt, il fait le constat douloureux de sa disparition jusqu'à déclarer, à l'unisson avec quelques scrutateurs visionnaires de l'image tels que Serge Daney, sa mort pure et simple à l'orée des années 1980. De fait, une meurtrissure incommensurable strie la surface chaotique de l'œuvre du cinéaste qui habite la décrépitude du cinéma tout en en interrogeant les reliques. C'est que, singulièrement, le cinéma demeure un mystère pour le cinéaste de la Nouvelle Vague, une question contre laquelle il s'échine, et, à force d'y perdre ses forces, embrasse dans son inexorable fuite. Le « régressif » n'est autre que le subissement de cette fuite du cinéma, une pulsion vécue et dont, espère-t-il, il pourra faire quelque chose. Régression des formes, régression des histoires, régression des actions. Une sorte de pulsion négative, une pulsion d'anéantissement du film, de création d'un « non-film » hante le cinéma de Godard. Celle-ci prend des formes diverses, notamment, pour les plus évidentes d'entre elles, des contours comiques, burlesques, jusqu'au scatologique. Notre recherche tend à montrer que le « régressif », complexe subi, attitude désespérée face à un cinéma qui a failli à son rôle historique, au bord du déclinisme voire du décadentisme, incarne, *in fine*, un *modus operandi* pour Godard, un véritable recours, la possibilité de rédimmer l'image au temps de son annihilation en en embrassant les formes négatives : la méthode critique et catastrophée par laquelle Godard semble bien préparer un cinéma pour son ère en faisant retour sur (à) l'image.