

## THESIS / THÈSE

### MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

#### Jean-Luc Godard de la langue au langage, cheminements vers la surface

Pichot, Timothée

*Award date:*  
2021

*Awarding institution:*  
Universite de Namur

[Link to publication](#)

#### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



# FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES



Auteur

**Timothée PICHOT**

Promotrice

**Natacha PFEIFFER**, Université Saint-Louis - Bruxelles

Lecteur

**Sébastien LAOUREUX**, Université de Namur

Année académique 2019-2020

**Master de spécialisation en Cultures et pensées  
cinématographiques**



## AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Ce mémoire a été rédigé durant la crise sanitaire de 2020 qui obligea la Belgique au confinement durant une bonne partie de l'année. La fermeture des bibliothèques universitaires à la fin du second quadrimestre de l'année académique 2019-2020, ainsi que les strictes restrictions d'accès ensuite imposées, nous ont empêché de consulter de nombreuses sources qui auraient pu être utiles à la rédaction de cette étude : ne soyez donc pas surpris par l'étonnante quantité de sources de seconde main dont nous avons dû user, ni par l'absence de références canoniques au sujet de Jean-Luc Godard ou des différentes questions abordées. Nos notes en portent çà et là les stigmates : nous avons en effet souvent été obligé de recourir à des sources électroniques — pas toujours officielles — dont la pagination, lorsqu'elle existe, ne suit pas nécessairement celle des « éditions classiques » ; aussi avons-nous pris le parti d'indiquer, le cas échéant, cette origine électronique en omettant alors le renvoi à une pagination, mais en tentant de localiser le plus précisément possible le passage mobilisé en fonction de la structure spécifique de chaque texte.

L'effort d'indulgence que nous sollicitons saura, nous l'espérons, reconnaître sa mesure dans l'effort apporté, malgré la situation particulière, à la rédaction du présent travail.



## REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait sans doute pas été possible, dans les circonstances qui furent celles de sa rédaction, sans la présence discrète et bienveillante de la Docteure Natacha Pfeiffer, promotrice de ce mémoire. Qu'elle soit ici remerciée pour sa disponibilité, son soutien et la minutie dont elle a fait preuve dans les nombreuses relectures des épreuves de ce mémoire.

Je tiens également à remercier — doublement — mon ami Antoine Van den Kerkhove pour ses relectures attentives et ses propositions diverses. Aussi a-t-il, avec d'autres — je pense à Manu et Céline, Mathias, Jean-Michel et Corentin, ainsi qu'à Morgane et Tibère (j'en oublie) —, joué un rôle fondamental dans les questionnements et avancées de notre réflexion, et ce depuis de nombreuses années. Que leur amitié, sur un plan aussi bien sentimental qu'intellectuel, soit ici saluée.



« Et donc [je] ne suis pas non plus là où vous croyez encore que je suis encore : en fait, je suis d'autres pistes. »

— J.-L. Godard, *Khan Khanne. Lettre filmée à Gilles Jacob et Thierry Frémaux*, 2014



## INTRODUCTION

En 2015, Georges Didi-Huberman revenait, dans l'avant-dernier tome de son cycle *L'œil de l'histoire*, sur la relation intellectuelle tumultueuse qui unissait, dans les années 1960, Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>. Il retraçait ainsi une « polémique » — champ de bataille qui se révèle également, en un sens, terrain d'entente<sup>2</sup> — entre les deux cinéastes au sujet de l'apport de la linguistique à la théorie du cinéma : alors que Godard rejette en bloc, dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*<sup>3</sup>, toute approche se fondant sur les acquis de l'analyse de la langue, qu'il estime antagoniste de toute recherche centrée sur le cinéma, Pasolini donne un article théorique fameux, « Le cinéma de poésie »<sup>4</sup>, dans lequel il part du travail des linguistes de l'Opoïaz pour développer une théorie de la poésie cinématographique. Par la suite le débat proliféra entre les deux artistes et ailleurs, nous y reviendrons.

De ce bref aperçu, il faudrait comprendre, schématiquement, que Godard se dresse en gardien du visuel face à ce qu'il nomme d'ailleurs le « national-socialisme de la linguistique<sup>5</sup> ». Pourtant, le dernier paragraphe des *Passés cités par JLG* posait cette question : Jean-Luc Godard « [o]sera-t-il faire *Adieu au langage* [...] ?<sup>6</sup> » Bien sûr, Georges Didi-Huberman ne commet pas ici la contradiction consistant à faire de Godard le gardien de l'image en même temps que de la langue, puisque le terme « langage » dénote ici tout autre chose : il s'agit de mettre en lumière un aspect « autoritaire » de la pensée godardienne qui tend, selon Didi-Huberman, à « tenir un langage de vérité, venu de lui seul<sup>7</sup> », par le truchement d'une stratégie paradoxale de la citation notamment, qui consiste à tirer au maximum parti de l'autorité du cité, tout en conservant le maximum de liberté quant au contexte de citation. Cependant, le doute quant à une éventuelle contradiction dans le chef de Didi-Huberman se retrouve bel et bien ailleurs : dans la première partie de son ouvrage, entièrement dédiée à l'usage du langage dans l'œuvre godardienne, le philosophe affirme l'omniprésence — effective et évidente — des *mots* au sein de celle-ci, qu'il assimile un peu

---

<sup>1</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, p. 177 et s.

<sup>2</sup> Toute une partie du dernier chapitre (spécialement les p. 179 à 184), et plus largement de l'ouvrage, consiste à montrer la logique de « fraternité-rivalité-hostilité » (p. 92 et 184) à l'œuvre chez Godard, dans ses rapports avec les artistes et intellectuels qu'il cite ou avec lesquels il débat.

<sup>3</sup> J.-L. GODARD, « Lutter sur deux fronts », propos recueillis par J. Bontemps, J.-L. Comolli, M. Delahaye et J. Narboni, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 2007, p. 26 à 30.

<sup>4</sup> P. P. PASOLINI, « Le cinéma de poésie », *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 15 et s.

<sup>5</sup> J.-L. GODARD, « Lutter sur deux fronts », *op. cit.*, p. 28.

<sup>6</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 198. L'écriture de ce livre a été achevée en septembre 2013, soit 8 mois avant la sortie du film mentionné (le 21 mai 2014 en France).

<sup>7</sup> *Ibid.*

trop rapidement, nous semble-t-il, à l'omniprésence du *langage*. Il doute donc de la possibilité d'un adieu fait à celui-ci par Godard, « à moins d'imaginer chez l'auteur [...] une modification radicale de son style même de radicalité.<sup>8</sup> »

Si le philosophe évite donc de justesse la contradiction, il ne propose cependant qu'une lecture *possible* de la posture de l'artiste Godard quant à la question langagière : l'homme n'aurait « jamais cru *sérieusement*, toute sa pratique du cinéma en témoigne, que l'on pourrait mettre les images dans une boîte, même conceptuelle, et le langage dans une autre<sup>9</sup> ». Dès lors, les prises de position des années 1960 comme les plus récentes<sup>10</sup>, ne semblent être considérées que comme des déclarations sans fond visant à se positionner dans le champ théorético-artistique. Mais si l'on prenait — sans omettre, cela va sans dire, la critique — Godard plus au sérieux, dans ses jeux et pirouettes autant que dans son travail (lesquels se rejoignent souvent), l'on pourrait peut-être opposer une autre lecture de cette contradiction apparente où l'importance de la question langagière se traduit par un simulacre de rejet du langage. Et la remettre à l'endroit : « adieu », dans le pays de Vaud, signifie tout aussi bien « bonjour », et Godard n'aura pu s'empêcher de jouer le double sens<sup>11</sup>. Alors, *Adieu au langage*, bonjour au langage ?

## Raisons de notre choix

Nous n'entendons pas nous limiter à cette question du langage : celle-ci, pour théorique qu'elle puisse paraître, implique de nombreux soutènements esthétiques et politiques qu'il faut étudier, à une période où l'œuvre de Godard, sans rompre radicalement avec son travail passé, évolue vers ce qui semble être une résolution des questions qui l'ont accompagné durant plus de 60 ans de cinéma.

Ce n'est pas tout. L'œuvre de Jean-Luc Godard, cinéaste largement reconnu dans le monde artistique et culturel, et au-delà, est logiquement très commentée. Selon des modalités différentes, tant la cinéphilie amatrice que la critique installée et les études cinématographiques ont pris pour objet le cinéma de Godard : pourquoi, dans ce cas, vouloir

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, nous soulignons.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 177, où Didi-Huberman note le retour de Godard à Jakobson avec *Film Socialisme* en 2010. Voir aussi, entre autres, J.-L. GODARD, « Ardent espoir », propos recueillis par S. Delorme et J. Lepastier, *Cahiers du cinéma*, octobre 2019 (n° 759), p. 8 à 20.

<sup>11</sup> J.-L. GODARD, « Morale archéologique », propos recueillis par D. Golotyuk et A. Derzhitskaya, *Débordements*, 12 septembre 2017, <https://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-608> ; IDEM, « Le cinéma, c'est un oubli de la réalité », propos recueillis par Ph. Dagen et Fr. Nouchi, *Le Monde*, 10 juin 2014, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite\\_4435673\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html).

verser notre pièce au nombre de cette multitude<sup>12</sup> ? C'est d'abord, bien sûr, affaire de goût et d'une volonté personnelle : amateur de ce cinéma, c'est bien la volonté de le comprendre — ou plus justement de lui *donner* sens — qui nous pousse dans sa direction.

Mais c'est aussi qu'une grande partie des écrits à son propos nous semblent comme « à côté » de leur sujet. L'homme, en effet, divise : opaque, non conventionnel, par ses propos et son cinéma, Godard emporte soit l'adhésion aveugle — qui récuse l'analyse de son travail en renvoyant à son ineffable génie poétique —, soit la crainte d'être dupe. Le caractère quasiment ésotérique de ses films laisse parfois le commentateur coi, qui tente de ne pas se faire prendre aux soi-disant pièges tendus par Godard le malin génie. D'une part, cette dernière attitude peut donner lieu, le plus souvent dans le contexte non académique, à une posture anti-intellectualiste injustifiée mais bien compréhensible au vu de l'hermétisme apparent de ses films. Ce rejet, dont l'étude appartient pleinement à la sociologie de l'art<sup>13</sup>, s'apparente en bien des points à l'attitude accusatrice observée vis-à-vis de l'art contemporain<sup>14</sup>. Pourtant, comme nous le verrons à travers sa conception des rapports entre les matières intellectuelle et sensorielle, toute critique fondée sur un reproche d'intellectualisme s'avère, *in fine*, injustifiée à l'endroit de Godard.

D'autre part, lorsque l'étude du cinéaste et de son œuvre n'est pas d'emblée disqualifiée, elle nous donne le sentiment de s'éloigner, dans deux directions, des films mêmes qui en sont l'objet. La première direction est celle de l'auteur : souvent décrié pour la politique éponyme dont il fut l'un des thuriféraires, le cinéaste, devenu mythe, se fait alors centre de l'attention : il ne s'agit pas de considérer les films, dont il arrive qu'ils soient réalisés par un certain Jean-Luc Godard<sup>15</sup>, mais de se pencher sur l'homme et ce qu'il y a au

---

<sup>12</sup> Comme le dit Pierre Eugène, il faut « pas mal de candeur plus que de culot pour oser commencer par là » : de fait, toute critique formulée ici quant aux développements d'auteurs plus aguerris devra se comprendre comme ce mélange de candeur et néanmoins de sérieux dans celle-ci, nécessaire à toute entrée dans la discussion (P. EUGÈNE, « Petit inventaire typographique et graphologique de Jean-Luc Godard ou Godard machine à écrire », Journées d'étude *Jean-Luc Godard à la lettre. Pages, marges et images*, Université de Caen, LASLAR, 13 et 14 février 2020, [https://www.canal-u.tv/video/la\\_forge\\_numerique/embed.1/petit\\_inventaire\\_graphologique\\_et\\_typographique\\_de\\_jean\\_luc\\_godard.55115?width=100%25&height=100%25](https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/embed.1/petit_inventaire_graphologique_et_typographique_de_jean_luc_godard.55115?width=100%25&height=100%25)).

<sup>13</sup> Ce rejet est effectivement incontestable, et il a sans aucun doute une raison d'être sociologique. La chose pose problème au regard des propositions politiques du réalisateur, et doit être critiquée en ce qu'il propose un cinéma proprement impopulaire qui, au lieu de toucher sa cible — c'est-à-dire de s'attaquer au Code, soit aux dominants —, touche, avec violence et dans son incompréhension, le public populaire — les dominés, qui, contrairement aux professionnels du champ culturel, le sont aussi bien réellement que symboliquement. (v. P. P. PASOLINI, « Le cinéma impopulaire », *op. cit.*, p. 123 à 133 et P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, not. p. 128 et s.) Alors que les sociologues se sont penchés sur le cas de Godard (not. J.-P. ESQENAZI, *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin, 2004), il est étonnant de ne pas trouver trace (à notre connaissance) d'une étude centrée sur la réception non-professionnelle de ses films.

<sup>14</sup> M. JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 14.

<sup>15</sup> Pour reprendre la tournure de J. AUMONT, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 10.

fond de son crâne<sup>16</sup>. Dans le meilleur des cas, cette tendance n'est présente qu'à la marge, en soutien de l'analyse ; dans le pire, c'est : « Jean-Luc Godard : est-il vraiment antisémite ?<sup>17</sup> » La seconde direction confine au contraire à l'abstraction : si, ici, les images ne sont plus visibles, c'est que les discours à leur propos laissent une place fort importante à la discursivité de l'œuvre sans sonder les présupposés d'une telle démarche. Difficile, en effet, d'aborder l'œuvre actuelle de Godard avec les outils classiques de l'analyse filmique, tant ses films visent justement une remise en cause des limites de ce champ que l'on appelle cinéma. Face à cette double tendance de focalisation sur la personnalité ou l'intention de l'auteur — qui constitue aussi une double mise en garde faite à nous-même —, nous voudrions proposer une contribution qui recentre le débat sur la matérialité de l'œuvre : prendre les films par leurs images et leurs sons, sans pour autant demander la mort de l'auteur. Plutôt que de prendre au sérieux l'homme — ou de se prendre au sérieux en ne se laissant pas avoir par son faux sérieux —, recevoir ses manifestations au sujet du cinéma, de ses films, ou de la politique telles qu'elles se donnent, sans y chercher une raison cachée, qui ferait leur vice ou leur valeur.

Enfin nous aimerions invoquer en dernière instance la centralité du montage chez Godard, qu'il apparaisse en cinéaste, théoricien ou critique : ayant beaucoup fonctionné, dès ses premiers textes dans *Arts* ou aux *Cahiers du cinéma*, à partir d'un esprit de contradiction<sup>18</sup>, le montage offre au cinéaste l'outil central de toute sa réflexion, en mots autant qu'en images. Car si le montage godardien doit beaucoup à cet esprit de contradiction, son discours renvoie également, comme en écho, au style de montage mis en œuvre dans ses films. C'est parce qu'une telle logique transversale du montage se donne à voir chez Godard, par-delà son cantonnement à un simple outil cinématographique, que celui-ci constitue un point d'attention incontournable dans l'élucidation de la relation de l'image à la langue. Le réalisateur l'a d'ailleurs souvent souligné : monter, c'est plus qu'accoler des images les unes

---

<sup>16</sup> Il est vrai que Jean-Luc Godard a souvent dit tout et son contraire, et a fait, selon la formule d'Alain Bergala, « les films et leur mythe » (A. BERGALA, « Pierrot à la lettre », Journées d'étude *Jean-Luc Godard à la lettre. Pages, marges et images*, Université de Caen, LASLAR, 13 et 14 février 2020, [https://www.canal-u.tv/video/la\\_forge\\_numerique/pierrot\\_a\\_la\\_lettre.55063](https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/pierrot_a_la_lettre.55063)). S'il est légitime de démêler le vrai du faux quant aux faits, l'honnêteté intellectuelle invite à proscrire le procès d'intention — mais il est certain que le personnage de Godard semble souvent y inviter.

<sup>17</sup> Comme le titrait *Première*, le 7 novembre 2010, <http://www.premiere.fr/Cinema/Jean-Luc-Godard-est-il-vraiment-antisemite>.

<sup>18</sup> J.-L. GODARD, « L'art à partir de la vie », propos recueillis par A. Bergala, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 10.

aux autres, c'est une manière de penser<sup>19</sup>, que l'on retrouve sans aucun doute lorsque, analysant respectivement *Pierrot le fou* (1965) et les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Bergala<sup>20</sup> et Rancière<sup>21</sup> la qualifie de parataxe, signalant par là la logique de rapprochement des hétérogènes au cœur de l'œuvre et des déclarations de Godard : une logique de tableau, d'étalement des données, permettant des mises en relations inédites, entre « des choses qui n'étaient pas destinées à être rapprochées<sup>22</sup> ».

C'est cette logique de la parataxe qui permettra à Godard de prolonger et de démultiplier dans son cinéma les effets visant à « convoquer [...] et provoquer<sup>23</sup> » tout à la fois. Convoquer des possibilités inattendues ; provoquer des réactions (créatrices) imprévues. C'est là l'une des grandes lignes esthétiques qui traversent les films du cinéaste, qu'il tire d'un texte de Pierre Reverdy<sup>24</sup> : « 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.<sup>25</sup> ». La juxtaposition silencieuse de fragments sans lien logique *a priori* (quelle qu'en soit, par ailleurs, la matière — langagière, visuelle, sonore, idéale — et par-delà même les frontières entre modes d'expression) permet d'atteindre à une puissance foisonnante de l'imaginaire qui, en s'autorisant des coups de force (rapprocher, par exemple, l'invention de la télévision de la montée au pouvoir d'Hitler<sup>26</sup>), crée un espace de réflexion inattendu (entre l'évolution médiatique et le pouvoir totalitaire, en l'occurrence).

## Renoncer au silence et à l'immobilité

Parce qu'elle s'y prête donc *a priori*, du fait de ce caractère foisonnant, nous traiterons de l'œuvre (récente) de Godard de manière transdisciplinaire, d'autant qu'elle semble arriver à une heure où y convergent plus clairement — pour se renouveler — trois points nodaux de la réflexion de l'artiste qui n'ont cessé, sous des formes variables, d'habiter ses films et

---

<sup>19</sup> Cette idée apparaît déjà (mais encore larvée) dans le fameux article « Montage, mon beau souci », *Godard par Godard. Les années Cahiers*, *op. cit.*, p. 78 à 81 (initialement publié dans les *Cahiers du cinéma*, décembre 1956) ; elle reviendra par la suite, sous une forme plus ou moins fidèle à celle-ci.

<sup>20</sup> A. BERGALA, « Pierrot à la lettre », *op. cit.*

<sup>21</sup> J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003 (éd. électronique), « La phrase, l'image, l'histoire ».

<sup>22</sup> Comme on l'entend dans les *Histoire(s) du cinéma* (J.-L. GODARD, France et Suisse, Canal+, FR3, Gaumont, La sept, TSR et Vega Films, 1988 à 1998).

<sup>23</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 43 et 44.

<sup>25</sup> P. REVERDY, « L'image », *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 30 et 31.

<sup>26</sup> J.-L. GODARD, *Adieu au langage*, France, Wild Bunch, 2014 : « En 1933, un Russe, Zworin, invente la télévision ... 1933, ça vous dit quelque chose ? » Une autre voix, impersonnelle, répond : « Hitler est élu chancelier du Reich, démocratiquement ». (00 : 04 : 39) Dans cet espace de réflexion, J. Ellul, « qui avait tout prévu, presque » est convoqué.

déclarations : les formes, évidemment, le langage, que nous venons brièvement d'introduire. Ainsi, nous aborderons les derniers films de Jean-Luc Godard (de *Film Socialisme*<sup>27</sup>, en 2010, au *Livre d'image*<sup>28</sup>, en 2018) à l'aide de plusieurs disciplines, allant de l'esthétique à la philosophie du langage, en passant par la sémiologie, la sémiotique.

Ceci étant dit, la question des rapports entre le langage et les images sera placée au cœur de notre recherche : c'est son actualité, aussi bien dans le champ académique<sup>29</sup> que dans la réflexion du cinéaste qui nous a amené à approfondir la connaissance d'une œuvre avec laquelle nous faisons superficiellement compagnie depuis nos premières années de formation cinéphile.

À ce titre, il est sans doute de rigueur, pour pouvoir poursuivre plus sereinement, de fournir quelques mises en garde sur la portée de ce travail et ses limites.

Commençons par une évidence, qui vaut tout de même d'être rappelée : ce travail est écrit, mais il porte sur des images, visuelles ou sonores, autant que sur des idées. Nous nous trouvons donc dans « la nécessité irréfragable [...] d'en passer par la médiation du langage<sup>30</sup> », avec tout le regret que sous-entend la formule : nous ne pourrions hélas pas « épuis[er] tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence<sup>31</sup> ».

Ce faisant, nous devons éviter une chose et renoncer à une autre. Nous devons éviter de tomber dans le piège « pansémiotique<sup>32</sup> », qui consisterait, comme c'est parfois le cas, à ne sélectionner dans la matière audio-visuelle que les aspects langagiers ou linguistiques qui y demeurent<sup>33</sup>, c'est-à-dire à ne prendre les images que pour des signes. Si notre objet d'étude, quoique abondant de verbalité, nous prévient de cette réduction (littéralement, *in specie*), il conviendra également de ne pas se laisser prendre au travers analogue qui consiste à laisser l'œuvre s'effacer sous le discours ou l'idée univoques que la forme est censée représenter : proposer une interprétation possible d'un objet, plutôt que

---

<sup>27</sup> France et Suisse, Wild Bunch.

<sup>28</sup> France et Suisse, Casa Azul Films et Ecran Noir Productions.

<sup>29</sup> H. SCEPI et L. LOUVEL (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 (éd. électronique), Avant-propos.

<sup>30</sup> B. VOUILLOUX, « Texte et image ou verbal et visuel ? », in H. Scepi et L. Louvel (dir.), *op. cit.*, p. 17 à 31.

<sup>31</sup> R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 33.

<sup>32</sup> P. CHÉZAUD, « L'image pré-texte », in H. Scepi et L. Louvel (dir.), *op. cit.*, p. 53 à 66.

<sup>33</sup> Verbaux, pourrions-nous dire plus justement afin de pointer cette réalité très large que décrit B. VOUILLOUX, *op. cit.*

l'explication d'un discours ; poser un regard pensant sur le film, plutôt qu'un œil qui en chercherait, de manière incertaine peut-être, l'unique vérité<sup>34</sup>.

À l'inverse de cette tendance pansémiotique (qui concerne aussi bien la conversion du film en texte que la recherche de l'intention de l'auteur), la tentation à laquelle nous devons, à regret, nous refuser, c'est évidemment de ne rien dire. Il serait trop simple, en effet, de céder à une explication de l'œuvre — qui n'en serait d'ailleurs plus une — par l'évidence de sa contemplation. Mais refuser à la fois de laisser dans l'ombre le « reste » du visuel<sup>35</sup> et de se demander trop simplement ce que nous « dit » l'œuvre, c'est se placer dans une position délicate, coincé entre l'affirmation d'un indicible de l'image et la nécessité de ramener quelques traces articulées de la rencontre avec les films. D'où la nécessité, dans un premier temps, d'explorer théoriquement les possibilités de tempérament des deux positions contradictoires — l'œuvre qui parle et celle qui se tait —, permettant de tracer un passage dans ce mince écart sans le nier. Du reste, la complexité de la philosophie du langage et de la logique, qui posent cette question dans les termes du rapport langage-monde, constituera sans doute un allié de choix. Nous voulons éviter, pour autant, de rentrer trop en détail dans cette dernière question pour laisser toute place à la matière cinématographique dans notre analyse. Nous ne cesserons néanmoins d'y être renvoyé par celle-ci : nous tournerons donc autour, sans jamais vraiment pouvoir y répondre en des termes adéquats. Aussi, nous nous contenterons de présenter comment, avec ses moyens spécifiques, le cinéma peut-il aborder ce tumultueux rapport du monde et du langage. Cette articulation, dans ses versants logique et philosophique, formera en quelque sorte l'horizon de ce travail.

## Plan de travail

Depuis les *Histoire(s) du cinéma*, film-rupture dans l'œuvre de Godard — ou du moins, grand œuvre y faisant office de borne —, celle-ci a souvent été appréhendée par les commentateurs sous l'angle historique. Il s'agissait d'élucider des mystères relatifs au passé — et à l'acte même de remémoration. Or, l'on observe, depuis la clôture de ce travail décennal, une atténuation de ce mystère pour laisser place à une image limpide — c'est là notre hypothèse. Plutôt : si l'image ne semble pas, à première vue, être devenue limpide, elle l'est, *en fait*,

---

<sup>34</sup> Nous reprenons la mise en garde d'Alain Bergala concernant l'écart entre l'intention et la réalisation (A. BERGALA, *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, cité dans J.-L. LACUVE, « L'hypothèse cinéma », *Cinéclub de Caen*, <https://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctmettre.htm>), en y ajoutant son pendant : l'écart entre l'œuvre et son interprétation, ou plus largement tout discours à son sujet.

<sup>35</sup> L. LOUVEL, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 (éd. électronique), « Modalité du dialogue entre texte et image. Effets de lecture », not. les § 5 à 9 et 46 à 49.

devenue : on perçoit déjà tout le paradoxe qui préside à la création godardienne, qui fait du détour par une complexité ostentatoire la condition de l'exhibition de la simplicité. Ainsi oblitérés par la question historique, les films de la période immédiatement postérieure aux *Histoire(s)* n'ont jamais été réellement commentés selon leurs problèmes propres, à savoir : la langue et le langage, et leurs rapports avec les images aussi bien visuelles que sonores<sup>36</sup>. Pourtant, cette question essentielle — qui fut d'abord une réaction comme le montre déjà l'introduction — est présente dès les premières prises de parole de Godard en cinéaste<sup>37</sup>, et présidait, la chose est un peu passée inaperçue, à l'élaboration des *Histoire(s) du cinéma* elles-mêmes<sup>38</sup>.

Dans un premier chapitre, que l'on pourrait voir comme liminaire à notre réflexion, nous retracerons donc le parcours « théorique » de Godard au sujet de la langue et du langage. Nous constaterons que les prises de positions tranchées du cinéaste vis-à-vis de la percée linguistique dans l'étude filmique (principalement représentée par les travaux de Christian Metz) cachent en fait une position plus fine, qui dépasse l'articulation langue-cinéma pour atteindre à un ample questionnement sur le langage et la communication, qui se fait par ailleurs plus explicite depuis le début de la dernière décennie. Finalement, nous constaterons que le positionnement de Godard se traduit dans une aporie qui ne peut se comprendre qu'au regard de l'esthétique qui se dégage de ses films récents.

Le second chapitre sera donc le lieu de l'analyse esthétique proprement dite : nous nous pencherons sur les trois longs-métrages qui ont fait la décennie godardienne — *Film Socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014) et *Le Livre d'image* (2018) —, pour en faire ressortir les grandes caractéristiques formelles, lesquelles ne s'éloignent *a priori* guère de celles en cours depuis l'entreprise des *Histoire(s) du cinéma*. L'analyse du chapitre premier sera mobilisée pour établir qu'une mutation s'est pourtant produite entre les deux périodes : nous montrerons alors en quoi les films prennent le relais de la théorie nécessairement incomplète de la communication. Nous tenterons enfin de décrire le travail plastique du dernier Godard comme une tentative de création de sens par-delà la signification, en ce qu'il mobilise une esthétique de la surface, au sens deleuzien.

---

<sup>36</sup> À l'exception de quelques ouvrages notables : S. RAIMOND (dir. N. Hillaire), *Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Nice, Université Côte d'Azur, 2018 ; J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003 (éd. électronique), « La phrase, l'image, l'histoire » ; J. AUMONT, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011 (éd. électronique), Ch. 2, « 1.1. Entre langage et vision : Godard ».

<sup>37</sup> A. BERGALA, « Pierrot à la lettre », *op. cit.*

<sup>38</sup> J.-L. GODARD, « Une boucle bouclée », propos recueillis par A. Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 11.

Nous concluons alors en confrontant les apports de l'analyse théorique et de l'analyse filmique : le lieu discursif dans lequel Godard se tient, en tant que cinéaste parlant, est lui-même ré-interrogé par la modalité du regard qu'il conquiert dans les films. Nous constaterons ainsi, pour finir, que l'aventure esthétique de la surface, qui vient donner corps au problème du langage — sans le résoudre, mais en le rendant compréhensible —, est aussi une aventure politique, en ce que la pratique du regard qu'elle propose s'inscrit pleinement dans les problèmes de couplage esthétique de son temps. Cet aspect, ainsi que le caractère potentiellement démocratique de la surface godardienne seront tout juste effleurés, de manière à ouvrir la réflexion.



## CHAPITRE PREMIER. UNE VOIX À TRAVERS LES MOTS

Sans doute l'expression la plus claire du positionnement de Jean-Luc Godard sur les rapports entre langage et image se trouve-t-elle dans les deux longs entretiens récemment donnés l'un aux *Cahiers du cinéma*<sup>39</sup>, l'autre à *Trafic*<sup>40</sup>. Tout en revenant sur ce problème déjà ancien dans sa réflexion sur le cinéma<sup>41</sup>, le réalisateur y dénonce une profonde perversité de la langue, qui permet de « tout dire ! ... “excepté ce que l'on fait” et ce que l'on ne fait pas !<sup>42</sup> », et répète, par conséquent, une méfiance déjà bien présente dès les années soixante, comme nous l'avons vu. En même temps, il s'agit sans cesse de revenir vers « ce que l'on fait », de tenter de cerner l'angle mort de la langue, en y opposant « l'image » et la « parole », qui se définissent ici, justement, comme ce qui ne relève pas de la langue. Une lecture rapide pourrait donner à penser que cette prise de position se résume à un acte de foi vis-à-vis des concepts vides que sont « l'image et la parole », définis négativement par rapport au repoussoir que constitue la langue, qui n'est jamais elle-même réellement définie. Une telle interprétation ne serait pas sans fondement, tant Godard a souvent fait preuve d'une foi dans l'image, et semble marqué par le « christianisme honnête et laïc<sup>43</sup> » hérité de son précepteur cinéphilique, Henri Langlois. En effet, Godard ne cesse de répéter que « L'image viendra au temps de la Résurrection », mobilisant ainsi l'imaginaire chrétien supposément<sup>44</sup> hérité de Saint Paul. Plus généralement, la rhétorique qu'il met en place se trouve prise dans un appel toujours renouvelé à un Ailleurs indéterminé, mais toujours qualifié comme bon et opposé à la langue. Une telle lecture théologique, qui prend la référence religieuse au pied de la lettre, tend cependant à occulter d'autres potentialités de compréhension de ce lieu autre, plus en phase avec le système général de pensée godardien<sup>45</sup> : le centre de gravité n'en est donc pas tant le

---

<sup>39</sup> J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*

<sup>40</sup> IDEM, « Fidèle Candide », propos recueillis par D. Faroult, *Trafic*, hiver 2019 (n° 112, éd. électronique).

<sup>41</sup> « Quant à mon vieil antagonisme vis-à-vis du texte, dont je me méfiais tout en m'en servant à tire-larigot, aujourd'hui, je ne m'explique plus. Je n'en veux plus. J'aime mieux rester Candide. » (*ibid.*)

<sup>42</sup> *Ibid.* La formule initiale, « On peut tout faire, excepté l'histoire de ce que l'on fait. », est issue de Ch. PÉGUY, *Clio*, Paris, Gallimard, 1931.

<sup>43</sup> IDEM, « Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>44</sup> La citation en question serait issue directement d'une source bien éloignée de Saint Paul, un texte paru dans un numéro spécial Godard d'*Artpress* : J. HENRIC, « Énième épître aux culs-de-plomb », *Artpress*, décembre-février 1985 (hors-série n° 4), p. 20. Cette généalogie est proposée par B. POURVALI, *Godard neuf zéro*, Paris, Seghers, 2006, p. 39.

<sup>45</sup> Comme le relève très justement ANONYME, « Des nouvelles du front cinématographique : Jean-Luc Godard dans l'interminable relève des archives du mal (I) », *Blog des Communistes libertaires de Seine-Saint-Denis*, 30 janvier 2014, <http://libertaires93.over-blog.com/article-des-nouvelles-du-front-cinematographique-102-jean-luc-godard-i-121926750.html>. Il n'est pas douteux que la religion ait sa place dans ce « système général », mais qu'elle y soit centrale semble déjà plus discutable.

religieux que la référencialité. Et quel texte plus porteur d'autorité que le Livre (apparemment) sacré ? Sans compter qu'une telle interprétation fait, en outre, l'économie de nombreuses déclarations du cinéaste<sup>46</sup> sur un terrain qui, pourtant, ne peut le supporter — bien qu'il soit d'une pertinence évidente de relever les présupposés religieux dans une œuvre dont l'auteur, de son aveu même<sup>47</sup>, a été influencé par le milieu protestant et bourgeois dans lequel il a grandi.

Si l'on oublie cette perspective, reste une prise de position d'une grande simplicité — élémentaire — et qui semble n'appeler aucun développement : « [l]a langue est très perverse, tous les malheurs viennent de la langue<sup>48</sup> » et seul le langage (qui recouvre les notions d'image et de parole) permet d'y échapper — ou plus justement : lorsque l'on parvient à se soustraire à la perversité de la langue, c'est que l'on fait langage. On serait tenté, avec Didi-Huberman, de ne voir dans ce genre de formule qu'un coup d'arrêt pour la réflexion, une tentative de mettre fin à tout débat sur le sujet — un *voilà*<sup>49</sup> —, par l'affirmation péremptoire d'une opinion dont la force de conviction se joue tantôt de la surprise provoquée par une affirmation étonnante lorsque Godard déclare « qu'il y a trop de lettres de l'alphabet<sup>50</sup> », tantôt de l'autorité d'une parole prétendument biblique lorsqu'il convoque le pseudo Saint Paul.

L'idée générale d'une distinction nette entre la langue et le langage apparaît donc comme fondamentalement monolithique et statique. Pour autant, une voie plus féconde permet d'éviter de conclure à une telle fermeture, qui n'est pas le fait propre de l'idée de Godard<sup>51</sup>. Le *voilà* peut aisément se renverser en *vois*, *là*, et relancer de la sorte la dynamique

---

<sup>46</sup> Godard refuse la religion au sens strict (par exemple : J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998, op. cit.*, p. 179, 246). S'il y a bien, chez Godard, une religion, comme le dit Rancière, « c'est proprement la religion de l'art, et non le christianisme. Tout se passe comme s'il y avait, face à la victoire universelle de la marchandise, une défense de l'art, de l'image et du sens qui se croit obligé de se placer sous l'aspect du sacré et de l'Histoire. Encore une fois, il s'agit plutôt d'un spiritualisme de l'art que d'un retour à la religion. » (J. RANCIÈRE, « Jean-Luc Godard. La religion de l'art », propos recueillis par J.-M. Mejean, *CinémAction*, 2003/4, p. 106 à 112, reproduit dans *L'observatoire*, 25 novembre 2007, <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2007/11/25/43-ranciere-cinemaction>.)

<sup>47</sup> J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998, op. cit.* : tant « positivement » — not. sur le plan littéraire (p. 23, 432, e. a.) — que « négativement » — sur les plans politique et sociologique (p. 175 et 176, e. a.).

<sup>48</sup> J.-L. GODARD, « Fidèle Candide », *op. cit.*

<sup>49</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 37 : dans cet ouvrage, l'auteur montre comment Godard met en place, dans ses œuvres comme dans leur commentaire, une stratégie du montage qui joue une dialectique perpétuelle entre un *vois*, *là* qui ouvre et un *voilà* qui ferme. On retrouve rétrospectivement l'écho de cette interprétation lorsque l'auteur aborde la pratique citationnelle de Godard (p. 15 à 30).

<sup>50</sup> J.-L. GODARD, « Live Instagram », propos recueillis par L. Baier, *ECAL*, 7 avril 2020, disponible sur YouTube : [https://www.youtube.com/watch?v=QYQhra\\_EMNk&t=1s&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=QYQhra_EMNk&t=1s&frags=pl%2Cwn).

<sup>51</sup> Bien que l'on puisse parfois croire le contraire, comme lorsque Godard affirme : « J'avais fait cela [la boîte d'aquarelles d'*Adieu au langage*] en espérant que quelqu'un [...] penserait que d'un côté, il y a le texte, et de l'autre, l'image. » (J.-L. GODARD, « Le cinéma c'est un oubli de la réalité », *op. cit.*)

de l'expression par la citation<sup>52</sup>. De la même manière, une lecture plus ouverte de ce qui se montre comme une clôture peut remettre du mouvement dans cette idée de séparation, qui apparaît alors comme une dialectique entre la langue et le langage, le discours et la pratique, l'art et la théorie. Ainsi, nous proposons de qualifier le discours godardien de déictique (section 1) : non théorique (§1), il est avant tout critique en ce qu'il renvoie sans cesse à un ailleurs (§2), certes, mais un ailleurs bien réel — même s'il échoue, pris dans les rets de la langue, à le nommer. Mise en contrepoint de cet échec de formulation, la forme même du discours godardien vient ouvrir la réflexion : en ce qu'il pointe un ailleurs, il s'avoue comme insuffisant ; en ce qui est pointé (section 2), il accueille, en tant qu'indice, une réalité d'un autre ordre que celui de la langue, qu'elle ne peut accueillir dans sa complète singularité (§2), aussi bien qu'il se situe, par référence, dans un débat interne à la langue, à propos des limites de celle-ci (§1).

## Section 1. Des mots, pointer l'envers

### *§1. Un discours non théorique*

Jean-Luc Godard a-t-il une théorie du cinéma ? ou plutôt trouverons-nous une conception générale du cinéma, dans le discours de Godard, qui permette d'éclairer la question théorique qu'il pose — fort rapidement et, semble-t-il, pour la refermer aussitôt — quant aux rapports entre le cinéma et le langage ?

On pourrait le croire, à première vue, tant le cinéaste est prodigue de mots par comparaison à d'autres grands réalisateurs : comme les cinéastes-théoriciens les plus prolixes, son nom est attaché à une œuvre écrite de grande envergure qui pourrait passer pour une construction intellectuelle de longue haleine, ce qui le place d'emblée dans la catégorie des cinéastes qui parlent de cinéma<sup>53</sup>. Pour autant, une rapide revue de cette œuvre écrite infirmera cet *a priori*, du moins quant à l'existence d'une construction formellement

---

<sup>52</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>53</sup> En effet, certains cinéastes se sont ouvertement refusés à tout commentaire verbalisé concernant leur œuvre ou le cinéma en général. C'est le cas notable de John Ford, « « qui semble avoir pris un malin plaisir à dissimuler ses réflexions et sa culture » (J. AUMONT, *Les théories des cinéastes, op. cit.*, Ch. 4, « 3.2. La profession : Lewis, Poudovkine »).

théorique, puisqu'elle est principalement constituée de recueils d'entretiens et de critiques<sup>54</sup>, de documents de travail<sup>55</sup> et de « phrases sorties d'un film »<sup>56</sup>.

Si Godard ne verse donc pas dans la « part la plus théorique de la théorie<sup>57</sup> », il n'empêche qu'il pourrait être l'auteur d'une réflexion articulée et rationnelle sur le cinéma qui se laisserait voir au moins dans les entretiens qu'il accorde régulièrement à la presse tant généraliste que spécialisée, avec des journalistes ou avec d'autres artistes. Il nous faut, pour cela, partir d'une définition de la théorie dans le champ artistique et plus spécialement cinématographique. C'est chez Jacques Aumont, dans une somme des théories du cinéma par ceux qui le font<sup>58</sup> que nous la trouverons. Il propose de définir ce type de théorie particulière selon trois grands paramètres : pour faire théorie, les réflexions d'un cinéaste à propos du cinéma doivent présenter au moins quelques affinités — mais dans une proportion laissée volontairement vague — avec un triple effort de cohérence, de nouveauté et de pertinence<sup>59</sup>. Avant même de passer en revue ces trois critères pour juger du caractère théorique ou non de la production écrite de Godard, notons qu'Aumont l'intègre dans cette synthèse, alors même qu'il s'est, dit-il, « limité, par décision de principe, aux cinéastes qui ont une théorie exposée sous forme verbale », excluant en outre « ceux dont la théorie reste implicite », ainsi que « des cinéastes prolixes, mais dont le discours [...] ne [lui] a pas paru pouvoir être décrit synthétiquement comme une théorie d'ensemble. »<sup>60</sup> À l'en suivre, il ne ferait donc aucun doute, Godard ayant résisté à ces dégraissages successifs, qu'il soit l'auteur, d'une manière ou d'une autre, d'une théorie. Signalons tout de même que si le nom de Godard apparaît en de nombreuses pages de ce travail, c'est de façon très dispersée<sup>61</sup> ; le fait pourra passer inaperçu, mais il nous semble révélateur de la manière dont Godard s'exprime sur le cinéma.

À nous en tenir aux seuls textes de Godard qui proposent un discours sur des œuvres — et qui ne relèvent pas d'une œuvre à part entière, comme les scénarios et autres textes

---

<sup>54</sup> Ne citons, tant la liste est longue, que les deux volumes les plus complets : J.-L. GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 volumes, coordonnés par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998. Au total plus de 1000 pages reprenant les critiques et entretiens les plus importants du cinéaste de 1950 à 1998.

<sup>55</sup> Pour une idée de la forme que ceux-ci peuvent prendre, voy. J.-L. GODARD, « Scénario de *Film Socialisme* », *Débordements*, 31 juillet 2015, <http://debordements.fr/pdf/Socialime-JL.G.pdf>.

<sup>56</sup> Ces ouvrages, édités chez P.O.L, reprennent les textes de 8 films sortis entre 1996 et 2010, sous un agencement poétique.

<sup>57</sup> J. AUMONT, *Les théories des cinéastes*, *op. cit.*, Ch. 1, *ab initio*.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, « Introduction ».

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Ainsi, il est cité dans autant — voire parfois plus — de pages que des cinéastes franchement théoriciens, comme Eisenstein, Bresson ou Pasolini, mais seules deux ou trois sous-parties très brèves lui sont consacrées.

dérivés des films —, soit les critiques de ses débuts et les entretiens qui jalonnent toute sa carrière, il semble fort mal aisé d'en ressortir une quelconque conception consistante du cinéma. Non pas, bien sûr, qu'il ne s'y dise rien sur celui-ci qui ne vaille la peine d'être entendu, ni qu'il refuse toute tentative d'éclaircissement des grands problèmes théoriques concernant le cinéma. Simplement, Jean-Luc Godard aborde le discours sur le cinéma en pur cinéaste ; et encore, en cinéaste d'un type tout particulier.

Ainsi, les critères retenus plus haut n'apparaissent pas pertinents pour analyser cette facette de son travail : on ne peut certes pas — la chose surprend tant on a répété que Godard avait dit tout et son contraire — lui reprocher un manque de cohérence : il a sans cesse tenu une ligne très constante quant à ses positions sur le cinéma<sup>62</sup> ; en même temps, sa carrière est faite de grands tournants, clairement visibles et attestés<sup>63</sup> — dont l'exemple le plus explicite est la période dite « Mao », sur laquelle le cinéaste tient aujourd'hui des propos très critiques —, qui n'ont cependant pas altéré en profondeur le discours sur le cinéma. Pour le dire autrement : si Godard a toujours été un cinéaste radical, les différentes périodes qui se distinguent dans sa carrière entretiennent entre elles des différences de degré dans la mise en œuvre de cette radicalité, non des différences de nature. En sorte que le discours de Godard fourmille de principes directeurs simples concernant le cinéma, auxquels son adhésion n'a pas varié depuis ses débuts comme critique en 1950 : la nécessité de faire politiquement des films, par exemple, intervient explicitement dès la préparation du *Petit soldat* (1960)<sup>64</sup> — mais se donne déjà à voir dans son deuxième texte à la *Gazette du cinéma*<sup>65</sup> —, pour ne plus quitter la pratique de Godard à travers les périodes<sup>66</sup> et jusqu'à aujourd'hui. Autres axiomes : « écrire,

---

<sup>62</sup> A. Bergala le note, à l'heure de clôturer par un entretien fleuve la première partie de son travail d'édition des « dits et écrits » de Godard : J.-L. GODARD, « L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 20.

<sup>63</sup> Les grandes périodes que l'on peut découper — au moins jusqu'aux années 1980 — sont admises et tout à fait justifiées au regard de l'œuvre du cinéaste, comme l'atteste la grande proximité du découpage dans des ouvrages aussi éloignés que les deux volumes *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (*op. cit.*) et W. W. DIXON, *The Films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University of New York Press, 1997. Voyez aussi, qui reprend la périodisation de Bergala pour discuter l'hypothèse d'une période tardive centrée sur la communication (hypothèse à laquelle nous souscrivons), S. RAIMOND, *op. cit.*, p. 16 et s.

<sup>64</sup> J.-L. GODARD, « Entretien. Les *Cahiers* rencontrent Godard après ses quatre premiers films », propos recueillis par J. Collet, M. Delahaye, J.-A. Fieschi, S. Labarthe et B. Tavernier, *Godard par Godard. Les années Karina*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31 (initialement publié dans les *Cahiers du cinéma*, décembre 1962).

<sup>65</sup> IDEM, « Pour un cinéma politique », *Godard par Godard. Les années Cahiers*, *op. cit.*, p. 45 à 48 (initialement publié en 1950).

<sup>66</sup> Notamment IDEM, « What is to be done ? », *Afterimage*, avril 1970 (n° 1), disponible sur *Diagonal Thoughts*, 10 septembre 2012, <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665>.

c'est comme faire des films<sup>67</sup> » ; «  $x + 3 = 1$ <sup>68</sup> », qui vient rétrospectivement « nommer » l'obsession de Godard pour la dualité, souvent notée par les commentateurs<sup>69</sup>.

Quant au critère de nouveauté, ensuite, dont la grande relativité est soulignée par J. Aumont, une ambiguïté du même type semble se faire jour : la nouveauté incontestable — qu'elle soit jugée réactionnaire ou non à l'époque — des écrits des *Cahiers* jaunes, aussi bien que les prises de position esthétique-politique de l'époque Mao, ou la présence d'une réflexion sur des terrains aussi novateurs en leur temps que la vidéo ou le numérique, côtoient et semblent comme contre-balancées par un grand classicisme, confinant presque au passéisme, dont Godard fait souvent preuve dans ses discussions. L'éloge du découpage et du montage classiques des critiques de jeunesse<sup>70</sup> rejoint les revendications, plus tardives, vis-à-vis du cinéma muet, dont Godard semble regretter le mutisme<sup>71</sup>.

Enfin, de quelle pertinence peut-il bien s'agir ? Quelle est « l'applicabilité<sup>72</sup> » du discours du cinéaste pour l'entreprise d'explication du cinéma lorsque, pour ainsi dire, toute prise de position est indexée à une logique de montage des lointains hétérogènes, qui fait de la bifurcation inattendue son principe même de fonctionnement ? Ici aussi, la qualification de théorie se révèle inadéquate : le discours godardien autour du cinéma s'analyse plutôt comme un exercice de montage dans le langage, visant à faire émerger à propos du cinéma des liens qu'une logique analytique ou spéculative n'aurait pas permis de découvrir. Cette logique de montage qui s'étend au-delà du cinéma est également liée à l'omniprésence de la citation dans les « dits et écrits » de Godard. Si, dans les films, la citation est également présente, elle y est la plupart du temps débarrassée de ses références initiales et, complètement arrachée à son contexte originel, devient un matériau brut, prêt à être (re)monté selon la logique créatrice du réalisateur. Il n'en va pas tout à fait de même dans le discours : celui-ci se tient comme en-deçà des œuvres, les citations y étant mobilisées aussi massivement, sans n'être plus « remontées » : elles sont posées comme justifications absolues, n'appelant aucun

---

<sup>67</sup> IDEM, « Parlons de Pierrot », *Godard par Godard. Les années Karina*, op. cit., p. 127 ; IDEM, « L'art à partir de la vie », op. cit., p. 12.

<sup>68</sup> IDEM, « La conférence de presse 2.0. Cannes 2018 », *Canal+ Cinéma*, 14 mai 2018, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=KceYX\\_A-ERI](https://www.youtube.com/watch?v=KceYX_A-ERI).

<sup>69</sup> Notamment G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 235 et s. ; IDEM, « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du cinéma*, novembre 1976 (n° 271), p. 11 et 12 ; J.-L. DOUIN, *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010 (éd. électronique), v° « Deux ».

<sup>70</sup> Par exemple, J.-L. GODARD, « Défense et illustration du découpage classique », *Godard par Godard. Les années Cahiers*, op. cit., p. 58 à 65.

<sup>71</sup> IDEM, « Ardent espoir », op. cit., p. 10.

<sup>72</sup> J. AUMONT, op. cit., « Introduction ».

développement. Elles apparaissent alors dans leur pure force d'autorité, sans nécessairement participer d'une quelconque explication du cinéma (en général ou de Godard).

Au final, la formulation d'idées sur le cinéma chez Godard nous semble relever d'autre chose qu'une théorie. Ou bien, s'il s'agit d'une théorie, celle-ci doit être qualifiée de *superficielle* — *plate* et *étendue*. Cette forme — qu'il ne faut pas entendre comme un jugement péjoratif — n'est pas seulement due au contexte journalistique dans lequel Godard s'exprime la plupart du temps : elle est aussi bien présente dans les entretiens que dans les critiques ou les textes plus construits<sup>73</sup> ; c'est une logique qui par ailleurs traverse toute l'œuvre, comme nous le verrons dans les pages à venir. *Étendue*, sa théorie l'est parce qu'elle semble pouvoir tout accueillir — politique, esthétique, histoire de l'art, histoire générale, philosophie, vie privée, technique, économie, etc. ; et dans chacune de ces branches, plusieurs courants, plusieurs mouvements parfois contradictoires dans leur champ d'origine cohabitent pourtant sans problème chez Godard<sup>74</sup>. *Plate*, parce que toute idée est traitée comme complète en elle-même : très souvent, une citation suffit pour faire un axiome et le besoin de creuser une idée ne semble jamais se faire sentir ; là où beaucoup d'esprits verraient un complexe conceptuel à explorer ou à préciser en le décomposant comme pour s'y enfoncer, Godard ne voit qu'une unité parfaitement élémentaire, sans épaisseur à creuser : une transparence. De cette double qualité, il résulte que le passage entre les éléments composant cette vaste étendue ne se fait jamais que par glissements abrupts, sans articulation : les idées théoriques godardiennes sont tout juste juxtaposées.

## §2. *Un discours déictique*

Tout ceci, évidemment, laisse un sentiment d'inconfort<sup>75</sup> pour le commentateur. Il nous semble pourtant qu'il ne s'agit pas là d'une faiblesse de l'expression godardienne. Sans doute

---

<sup>73</sup> À l'exception notable de l'« Enquête sur une image » (*Godard par Godard. Des années Mao aux années 80, op. cit.*, p. 87 à 115). Celle-ci ne déforce pas notre propos : d'une part, ce texte est la traduction et la transcription des paroles formulées en *off* dans *Letter to Jane* (J.-L. GODARD et J.-P. GORIN, 1972) — et ne rentre donc pas dans les documents pris en considération — ; d'autre part, Godard dira de ce texte qu'il contenait « des choses vraies mais qui ne devaient pas être dites comme ça. » (« L'art à partir de la vie », *op. cit.*, p. 33) : nous voyons là le signe de la volonté de Godard d'aplatir sa réflexion verbalisée sur l'image.

<sup>74</sup> C'est le cas notamment de la phénoménologie et du structuralisme deleuzo-guattarien, comme le montre S. KRISTENSEN, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'âge d'homme, 2014, p. 30.

<sup>75</sup> Ce sentiment, il nous semble qu'on le retrouve par ailleurs sous une forme physique dans le chef des interlocuteurs de Godard. Souvent à moitié perdus face aux propos décousus du cinéaste, dont pourtant il s'échappe un sens qui, justement, nous échappe toujours un peu, ceux-ci affectent une position incertaine dans la manière de mener l'entretien : on note souvent cette hésitation à relancer la discussion par une nouvelle question lorsqu'un silence s'installe, dont on ne sait jamais s'il cache une réflexion en train de se faire ou une volonté de couper court. Tempérons néanmoins la remarque. Deux facteurs externes jouent sans doute un rôle plus ou moins pesant sur cette attitude : l'âge, d'une part, semble mettre une distance plus grande entre Godard et l'interlocuteur, mélange de respect et de suspicion de gâtisme ; les dispositifs excentriques, d'autre part, comme cette conférence de presse par *smartphones* interposés ou ce *live* Instagram tout récent. Voy. J.-L. GODARD, « La conférence de presse 2.0. Cannes 2018 », *op. cit.* et IDEM, « Live Instagram », *op. cit.*

ne peut-elle pas prendre une autre forme — qu’importe pour nous, d’ailleurs —, mais ces modalités bien particulières nous semblent s’intégrer dans une économie générale des rapports entre le discours et l’œuvre<sup>76</sup>. Au sein de cette articulation, le discours a justement fonction de monstration, d’indication de l’œuvre cinématographique qui, elle, est censée receler « l’art et la théorie de l’art<sup>77</sup> », comme Godard le répétera souvent d’après les Romantiques allemands.

Un bref détour par la linguistique permettra de constater que ce domaine de recherche a affaire à des unités du même genre que les « unités théoriques » godardiennes : les linguistes ont en effet développé la notion de *deixis* pour rendre compte d’ « une classe de formes *sans dénotation concrète*, à référence variable qui ne peut être saisie qu’en relation étroite à la situation<sup>78</sup> » ; rentrent ainsi dans cette catégorie les pronoms personnels (je, tu) et démonstratifs (ce, ça), certains adverbes (ici, maintenant, là-bas)<sup>79</sup>.

Ces formes, on l’aura aperçu, semblent présenter la même superficialité que celle dégagée du discours godardien au paragraphe précédent : plates, elles ne dénotent proprement rien ; étendue, elles peuvent s’appliquer à tout. Pris dans la langue<sup>80</sup>, les déictiques sont ainsi sans épaisseur : ils « sont proprement asémiques<sup>81</sup> », « une forme vide, qui ne peut être attachée ni à un concept, ni à un objet<sup>82</sup> ». C’est encore dire que, toujours dans la langue (c’est-à-dire du point de vue de la théorie), l’intension du déictique est inexistante là où son extension est maximale : pouvant s’attacher à une infinité d’objets, le déictique n’admet pas de compréhension *a priori*, puisqu’il ne présente aucun caractère pouvant constituer une

---

<sup>76</sup> Que S. Kristensen semble également déceler : *op. cit.*, p. 16.

<sup>77</sup> J.-L. GODARD, « Super Mann », *Godard par Godard. Les années Cahiers*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>78</sup> J. ROGGERO et J. DONATO, v° « Déictique Sém. », in G. Mounin (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, p. 98, cité par G. KLEIBER, « Déictiques, embrayeurs, “token-réflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L’information grammaticale*, 1986/3, p. 8 (nous soulignons).

<sup>79</sup> Nous ne signalons ici que les cas non-douteux : certains auteurs font également des articles définis (J.-P. VINAY, « Rubrique de langage, III. Les déictiques », *Journal des traducteurs*, 1956/2, p. 93 et 94) et des formes verbales (P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 (éd. électronique), Troisième étude, « 1. Le débat entre sémantique et sémiotique ») des déictiques.

<sup>80</sup> Pour l’ensemble du §2, les termes « langue » et « langage » sont pris dans leur acception linguistique classique : la langue est le résultat d’une construction théorique élaborée à partir de l’observation des faits de langage, « à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions [...] » (F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 25) ; le langage est à entendre ici comme l’aspect observable de la communication : ni faculté (c’est la définition la plus souvent retenue, mais cet aspect ne nous intéresse pas), ni structure (c’est la langue qui est structure censée engendrer la parole lorsqu’elle est utilisée par l’être pourvu de la capacité de langage), le langage est simplement la réalisation concrète de l’acte de communication (c’est pourquoi nous ne distinguons pas le langage de la parole). Ces définitions ne concernent pas l’acception donnée par Godard à ces termes.

<sup>81</sup> P. RICŒUR, *Ibid.*

<sup>82</sup> É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 68, cité par G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 8.

définition, une *délimitation* de son extension<sup>83</sup>. On voit donc combien la *deixis*<sup>84</sup> est rétive à l'appréhension par la langue et nécessite une approche située : ses marques ne sont pas à tous coups dépourvues de sens, mais celles-ci ne présentent pas de traits dénotatifs<sup>85</sup> : la fixation à un référent ne peut être prédite que très vaguement (*ici* référera toujours à un lieu, mais à n'importe lequel ; et les choses se compliquent dès que l'on s'attarde sur les pronoms démonstratifs). En somme, dans l'acte de discours, le sens non-dénotatif du déictique en guide l'utilisation formelle, mais l'acte de référence (du signifiant à la chose extra-linguistique) ne passe pas par un signifié, un concept. La chose pointée est donc très directement chevillée au langage, du signifiant au référent, sans médiation par le signifié.

L'on pourra bien sûr se demander à quoi rime cette comparaison induite du point de vue linguistique entre une notion si précise (*deixis*) et un objet si vague (les considérations d'un auteur quant à son œuvre). Nous n'entendons évidemment pas appliquer la notion *stricto sensu* à notre objet, mais plus simplement tracer un parallèle, établir et filer une métaphore. L'emprunt fait ici à la linguistique ne trahit donc pas une affinité de préoccupation ou d'échelle d'analyse — non pas étudier linguistiquement le discours de Godard, la démarche fut-elle intéressante par ailleurs — mais bien la volonté de tirer de cette transposition une plus-value, laquelle réside, comme nous allons le voir, dans les fonctions de la *deixis*. Pour autant, cette attribution des fonctions déictiques au discours godardien nous semble bien permise par une forme générale à tendance déictique que celui-ci prend (sa superficialité) et d'où découlent les fonctions en question, découvertes à partir de la linguistique.

Ce que nous disions ci-dessus peut donc être reformulé comme suit : le déictique présente la particularité de coupler une intension purement formelle (dans la langue) à une extension purement matérielle (dans le langage ou discours) ; il incarne, en somme, le contact ponctuel du langage et du réel, lorsque *ça* se double de l'index pointé ou que *je* est effectivement prononcé, endossé par une parole singulière. Passage de la forme à la fonction : le déictique, comme le discours godardien, propose un couplage de la machine linguistique au réel concret. En ne signifiant pas mais en désignant<sup>86</sup>, l'un et l'autre « ouvrent le langage sur

---

<sup>83</sup> Pour ces notions, leur définition et leurs relations sémantiques : v. G. HOTTOIS, *Penser la logique*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 193, 196 et 198.

<sup>84</sup> δειξις désigne, en grec ancien, l'action de montrer (J.-P. VINAY, *op. cit.*, p. 91).

<sup>85</sup> G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 8.

<sup>86</sup> M. COLLOT, « La dimension du déictique », *Littérature*, 1980/2, p. 64.

une expérience concrète [...] celle de la certitude du sensible [...] ce qu'il veut dire c'est ce dont il parle<sup>87</sup> ». Résonance : « la langue permet de tout dire sauf ce que l'on fait<sup>88</sup> ».

À partir de cette brèche ouverte dans la langue par sa mise en discours, on peut déterminer deux fonctions et une condition de la forme déictique : limiter la langue et l'enrichir du réel, par son ancrage dans une situation singulière.

Limiter la langue. La forme déictique a souvent été pensée comme une double référence simultanée, portant à la fois sur son occurrence même et sur la chose désignée<sup>89</sup>. Cette autoréférentialité découle du fait, déjà établi, que le déictique est vide en droit : il s'exhibe dans sa vacuité de signe sans signifié, c'est-à-dire de signe incomplet, qui ne demande qu'à se compléter dans son actualisation (dans son occurrence) : en ce sens, dire *ça*, c'est d'abord signifier que l'on n'a pas trouvé mieux pour désigner ce que l'on désire que de le pointer du doigt (du *ça*). Un tel mot ne serait alors pas plus qu'un index tendu. La langue commence à boucler sur elle-même, dans un circuit trop court qui passe du même au même et s'immobilise par conséquent, comme le prouvent les tentatives « fresselliennes » de définition des déictiques qui ne conservent, en dernière instance, leur apparente efficacité de réduction qu'au prix d'un relais gestuel<sup>90</sup>. Rien de tel pour nous, évidemment, qui nous intéressons à un ensemble de textes écrits. Cependant, c'est bien cette insuffisance qui est pointée, très explicitement d'ailleurs, dans la critique godardienne de l'approche linguistique du cinéma : « On va un peu parler dans la langue. Je répondrai à vos questions par la langue », admet-il, mais en prenant soin de rappeler « que ce qu'on va dire n'est pas ce qu'on lit ni ce qui sera imprimé. Le langage, c'est ce qui sera derrière » : impuissance de la langue à rendre ce qui doit l'être, le langage, alors que « le cinéma en est un vrai dépositaire »<sup>91</sup>. Quant à donner une caractérisation positive de ce qu'est le langage, Godard s'esquive pour ne proposer que des exemples, pour ne *pointer* que des images<sup>92</sup>.

Pour autant, le rejet même de la langue, et la distinction entre langue et langage qu'il propose fournissent déjà un premier indice de ce que recouvrent, dans sa pensée, ces termes. Une telle distinction se trouvait déjà chez Saussure, ce que Godard ne peut ignorer. S'il affirme donc que « personne ne fait cette distinction », c'est qu'il estime sans doute que le

---

<sup>87</sup> J.-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 39, cité par M. COLLOT, *ibid.*, p. 64.

<sup>88</sup> J.-L. GODARD, « Fidèle Candide », *op. cit.*

<sup>89</sup> G. KLEIBER, *op. cit.*, p. 13 et 14.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 14 et 15.

<sup>91</sup> Ces trois citations sont issues de J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 8.

<sup>92</sup> Dans plusieurs entretiens, Godard invite ses interlocuteurs à regarder des images, des passages de films, etc. Ainsi dans *ibid.*, p. 14.

langage de Saussure est encore de la langue. Le linguiste enseignait en effet que le langage est ce qui relie les individus<sup>93</sup> : c'est là, nous semble-t-il, un point d'accord avec Godard, qui cherche à retrouver, dans le langage, une forme de « communion ». Mais Saussure ajoute aussitôt qu' « [e]ntre tous les individus ainsi reliés par le langage, il s'établira une sorte de moyenne », un principe normalisant. Godard, depuis *Film Socialisme* au moins (et dans les périodes bien antérieures encore) ne cesse de mettre la révolution au cœur de ses films, et plus largement assène sans cesse un rejet de toute forme de norme, loi comme coutume, juridique comme sociale. L'on constate alors que Godard place sa réflexion un cran en-deçà de celle du linguiste, au niveau que celui-ci qualifie « d'embryon du langage », « acte individuel » qui échappe au fait social. Ce niveau pré-langagier recouvre les aspects physiques (matériels) et psychiques de la communication, qui formeraient donc l'objet du langage godardien. Mais il faut revenir aussitôt sur l'aspect idiosyncratique de ce niveau que semble décrier Saussure, car c'est sans doute là le point de désaccord qui donne sa singularité à la position godardienne : pour Godard le langage, bien que hautement singulier (chaque acte de langage est radicalement différent de tout autre), n'en est pas moins vecteur de communion, et relie donc les individus entre eux. Mais, c'est selon un mode très particulier que la langue ne peut saisir, car celle-ci a trop à voir avec la Loi. Dans ce régime de communion, l'image (ou l'index) est plus sûre que le mot.

Certes, le déictique n'est pas description mais invitation au constat. Pourtant en permettant l'usage d'un mot — tout générique qu'il soit, et sans concept attaché (sans signifié) — pour la désignation d'un objet qu'elle ne connaît pas, la langue prévoit un lieu, en elle, pour son autre. Si notre regard — c'est le sens le plus souvent sollicité par les linguistes pour aborder l'effet déictique — est bien construit et formé par notre manière de dénommer, l'inverse semble tout aussi vrai : nos dénominations, à leur tour, se font formatrices de notre regard. Ce n'est d'ailleurs pas tant au voir lui-même que s'adresse le déictique, mais bien plutôt à « l'organe de l'identification », révélant ainsi la relation de réciprocité entre mots et choses dont il est le lieu : *ça* désigne quelque chose de sensible, mais qui n'est sensible qu'en vertu d'une dénomination, fût-elle toute générique comme le *ça*. On pourrait donc voir dans le déictique le lieu de la co-construction dialectique de la signification et de la sensibilité. C'est déjà ce que proposait Kristeva quand elle affirmait la nécessité, pour la sémiologie moderne, d'étudier le geste comme *production* de sens : « plus que ce message déjà là, [le geste] est (et

---

<sup>93</sup> F. DE SAUSSURE, *op. cit.*, p. 29.

il peut rendre concevable) l'*élaboration* du message, le *travail* qui précède la constitution du signe (du sens)<sup>94</sup> ». On l'a vu, en tant que geste déictique, l'appel du cinéaste à la parole et à l'image constitue un signe sans signifié, soit, précisément, un signe *pas encore* signe. En tant que signe qui s'ouvre au non-encore signifié du monde sensible, le déictique permet à la perception non-encore signifiée (c'est-à-dire dépourvue de signe, et donc intransmissible) de se donner un signe, certes encore générique. Ce premier pas jette la possibilité d'une description transmissible qui pourrait aboutir à la création d'un signe propre (un terme propre) qui en rendrait acquis l'identification.

Inversement, ce devenir-sens du sensible n'est possible que parce que le déictique n'appartient pas en propre à la langue, mais à l'endroit concret de sa réalisation. Il n'est une forme possible que dans le devenir-sensible du sens, dans l'occurrence effective de l'acte de langage, c'est-à-dire en situation. Or, cette situation résulte nécessairement d'un « *je-ici-maintenant* »<sup>95</sup> : un sujet (*je*) doit venir actualiser (*ici et maintenant*) la langue qui devient parole et ainsi tenter de nommer, pour leur donner sens, les données sensibles qui lui échoient. C'est donc dans le « je » que la langue en tant que structure générale peut cheminer vers la singularité de même que le sujet, vécu comme singulier, peut cheminer vers la généralité de la langue en disant « je ». Mais en passant du singulier au général ou inversement, quelque chose se perd nécessairement : le sujet ne peut admettre son caractère purement général et la langue en tant que généralité n'existe pas tout entière dans une occurrence singulière. Or, c'est bien là tout le problème de Godard, dans ce « sans être changé » *a priori* impossible. Comment mettre « l'un dans l'autre et l'autre dans l'un »<sup>96</sup> tout à la fois, comment « jouer sur les deux tableaux »<sup>97</sup> ? En refusant la généralité du discours théorique pour endosser ce *je*, être quelconque qui ne se donne jamais comme pure singularité, ni comme pure généralité, mais qui se situe aux « lignes de faite » d'où se précipitent le genre et l'individu<sup>98</sup>. *Je* : « impropiété, que nous exposons *comme* notre être propre »<sup>99</sup>. Ainsi, le *je* (et le déictique en général) participerait de cette troisième catégorie logique qu'Agamben nomme l'être

---

<sup>94</sup> J. KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 1968/2, p. 50 (l'auteur souligne).

<sup>95</sup> M. COLLOT, *op. cit.*, p. 64.

<sup>96</sup> Selon une formule récurrente dans les dialogues de Godard, empruntée à L. Brunschvicg (on en retrouvera l'origine dans *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Chicoutimi, UQAC, 2008, p. 157).

<sup>97</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 33 et s.

<sup>98</sup> G. AGAMBEN, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 26.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 35 (nous soulignons).

quelconque, mince ligne située au « [p]assage de la puissance à l'acte, de la langue à la parole, du commun au propre<sup>100</sup> ».

Le discours de Godard est donc essentiellement un discours de renvoi, mais qui, renvoyant d'une part à une théorie construite dans la langue — la conception du cinéma comme langue, pour ce qui nous occupe —, d'autre part à la chose extra-linguistique qu'est l'image cinématographique (image et parole, ou langage), fait quelque chose à ce vers quoi il renvoie : leur offrir un espace commun, qui est aussi espace de séparation : une frontière<sup>101</sup>. S'il adopte la première personne (en parlant toujours en son nom, uniquement dans l'espace médiatique), c'est parce que c'est toujours en cinéaste que Godard prend la parole pour réfléchir sur le cinéma — « en fait je ne parle pas par exemples, je parle par plans. Comme un cinéaste<sup>102</sup> » —, refusant d'endosser un autre rôle que le sien, un rôle de théoricien : il s'agit à chaque fois de « partir de là où on est<sup>103</sup> », « de rester dans le cinéma<sup>104</sup> ». C'est donc assez logiquement que le renvoi principal concerne l'image cinématographique, que la monstration, précisément, fait exister. Cependant en prenant la parole de la sorte et en se référant à un corpus théorique, le cinéaste se positionne dans ce débat, il y entre comme un contrebandier. Il s'y engage, en tant que cinéaste parlant, et *expose* sa parole autant que ses images à l'information de la théorie. C'est, dès lors, à partir de ce débat lui-même, et de la position qu'y prend Godard (c'est tout ce qu'il y fait — c'est déjà beaucoup — son discours étant essentiellement vide), que l'on pourra le comprendre.

## Section 2. Du bout des yeux, trouser le système

En se plaçant ainsi à la limite entre deux ordres, Godard renouvelle sa fascination singulière pour « tout ce qui est divisé<sup>105</sup> » : affirmant l'irréductibilité de deux ordres, la langue et le langage, il se situe néanmoins à l'endroit exact où l'un et l'autre *pourraient* communiquer : là même où l'un *tend* à passer dans l'autre et l'autre dans l'un. C'est que l'attention toute particulière de Godard pour le chiffre deux, déjà mentionnée à la section précédente, ne concerne pas tant l'addition — l'empilement ou la mise côte-à-côte de deux termes — que la

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 26 et 27.

<sup>101</sup> G. DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *op. cit.*, p. 12.

<sup>102</sup> J.-L. GODARD, « Lutter sur deux fronts », *op. cit.*, p. 29.

<sup>103</sup> IDEM, « Faire les films possibles là où on est », *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 151. C'est tout l'enjeu du segment « Camera Eye », contribution de Godard au film collectif *Loin du Vietnam* (Ch. Marker (dir.), 1967).

<sup>104</sup> IDEM, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 8.

<sup>105</sup> J.-L. GODARD, « Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, *op. cit.*, p. 200 à 203.

division, donc l'unité dans la dualité (l'on serait tenté, déjà, de parler de secondarité : le terme reviendra en temps voulu). C'est-à-dire, très précisément, la conjonction qui, faisant unité, n'en défait pas pour autant la dualité.

Il s'agit donc, d'une manière ou d'une autre, de prendre le langage *et* l'image cinématographique, ensemble, certes, mais toujours comme égaux à eux-mêmes. La question des rapports entre ces deux ordres fait l'objet d'une vive évolution dans le milieu académique sous la plume de Christian Metz, surtout à partir de 1965. Godard ne se réfère qu'une fois à cet auteur, lui reprochant de partir « effectivement du cinéma, mais pour s'engager très vite dans une autre direction<sup>106</sup> ». La critique est bien maigre, mais, en tant que fondateur de la sémiologie du cinéma, Metz est la véritable cible de toutes les autres attaques, plus ou moins véhémentes — mais toujours sensiblement identiques —, que Godard adresse à la démarche structuraliste à l'endroit du cinéma. De la sémiologie du cinéma de Metz, nous retenons ici, à titre principal, son long article fondateur, « Le cinéma : langue ou langage ? ». Loin d'être la présentation la plus aboutie de l'entreprise metzienne<sup>107</sup>, cet article présente l'avantage de pointer précisément la même problématique que celle aujourd'hui soulevée par Godard, et permet donc de mesurer l'écart qui sépare les deux tentatives de penser ensemble cinéma et langage (§1).

Le constat de cette incompatibilité mènera à nous pencher sur une autre tentative pour penser la frontière entre le cinéma et la langue, plus proche de ce que semble être la conception godardienne. Nous tenterons donc de montrer comment la sémiotique, par opposition à la sémiologie, offre de penser langue et cinéma dans un rapport d'ouverture respectueuse plutôt que de clôture englobante (§2).

Finalement, le discours godardien paie de son autonomie ce que cette seconde voie lui permet de gagner en compréhension : nous aboutirons alors à la conclusion qu'il faut en passer par la matérialité de l'œuvre pour éclaircir les positions sibyllines de Godard quant à la frontière entre le cinéma et la langue (§3).

---

<sup>106</sup> IDEM, « Luter sur deux fronts », *op. cit.*, p. 27.

<sup>107</sup> Cet aboutissement, qui semble aussi être une forme d'achèvement du travail en question, se retrouvera dans Ch. METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Cet ouvrage, plus complet et précis que les articles publiés dans les *Essais sur la signification au cinéma* (dont il reprend, sous la forme de la synthèse, de nombreux points), nous intéresse moins : n'abordant, paradoxalement, la question que pose son titre qu'en de rares pages, le développement semble surtout se concentrer sur une clarification terminologique, parfois salutaire, parfois problématique (en ce qu'elle se laisse aller à des glissements sémantiques semblables à ceux que nous décrirons *infra*). Nous ne nous y référerons donc que très ponctuellement.

## §1. Christian Metz, *l'esprit de clôture*

### A. Une proximité de façade : un problème de glissements subreptices

L'entreprise d'analyse proprement sémiologique du film semble démarrer par un rejet, bien proche de celui que Godard propose, d'une langue cinématographique : s'en prenant à ce qu'il nomme « l'esprit manipulateur<sup>108</sup> », Metz s'attaque aux théories du cinéma qui, avant même le foisonnement structuraliste, tendaient à « désoss[er] le langage humain, [le] débit[er] en tranches bien nettoyées, où plus aucune chaire n'adhère.<sup>109</sup> » Cette boucherie cinématographique, nous dit-il, a été le fait des théoriciens du « montage-roi », Eisenstein en tête, qui, constatant la puissance de cet outil, ont voulu l'identifier au cinéma dans sa globalité, afin que celui-ci devienne « signifiant de part en part<sup>110</sup> ». Metz conclut : « le cinéma [...] est à l'évidence une sorte de langage ; on y a vu une langue.<sup>111</sup> »

Les termes de Godard ne sont pas différents : « je fais une différence entre la langue et le langage [...] le cinéma en est un vrai dépositaire [du langage] mais on ne veut pas vraiment le savoir.<sup>112</sup> » À s'arrêter ici, les deux formulations concordent parfaitement : le cinéma n'est pas de la langue, il est autre chose, il est du langage. Mais nous ne savons pas encore à quoi renvoient ces mots : ni Godard, à dessein comme nous l'avons vu, ni Metz ne définissent réellement ces deux termes.

« Langage » n'est en effet pour Godard qu'une unité vide qu'il peut remplir d'exemples (et, *in fine*, de son œuvre) : on le retrouve dans les tentatives de Joyce ou de Rimbaud de pousser la langue dans ses dernières limites, dans la *Chute des damnés* de Rubens, dans les toiles de Picasso — où Godard ne voyait pas ce que sa sœur voyait et qui, une fois indiqué, lui permit d'en déceler toute la valeur<sup>113</sup>. L'on a vu pourquoi il n'était question que d'intuition ici. Mais Metz, lui, se plaçant d'emblée et très franchement dans la théorie, ne donne pourtant qu'une vague définition du langage : le cinéma, « langage sans langue », n'est qualifié de la sorte qu'à la faveur de l'« état des usages, qui ne permet pas toujours de s'en tenir aux sens que l'on voudrait stricts.<sup>114</sup> » Le cinéma n'est langage que parce qu'il n'est pas langue (ne formant même pas système, sa structure formelle ne peut pas

---

<sup>108</sup> Ch. METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 1964/1, p. 54, repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1975, p. 39 à 93 (nous citons l'article selon sa première publication).

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>112</sup> J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 8.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 8, 10 et 12.

<sup>114</sup> Ch. METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *op. cit.*, p. 75.

ressembler à celle de la langue<sup>115</sup>), mais qu'il fait partie de « ce qui parle à l'homme de l'homme<sup>116</sup> », comme, par exemple, le « langage des fleurs<sup>117</sup> ».

C'est ici, précisément, qu'un glissement sémantique subreptice intervient dans les écrits de Metz : sortant le cinéma de la langue, il le place dans le langage avec pour seule fin, semble-t-il, de s'autoriser de l'équivoque attachée à ce terme pour traiter le cinéma comme une quasi-langue. S'ensuit le « cercle vicieux typiquement kantien<sup>118</sup> » que décrit Deleuze : se demandant si le cinéma est un langage — c'est-à-dire s'il est le lieu d'un phénomène syntagmatique et d'un phénomène paradigmatique —, Metz va conclure par la positive en constatant que le cinéma est soumis à des syntagmes. Mais en même temps, dit-il, il est soumis à des syntagmes parce qu'il s'apparente à un langage<sup>119</sup>. Et si ce cercle vicieux est kantien, c'est parce qu'il « rabat le droit sur le fait », parce que « les conditions de possibilité de la sémiologie du cinéma ne sont elles-même fondées que sur l'extrapolation d'un fait particulier (le fait narratif)<sup>120</sup> » qu'elles conditionnent pourtant.

Le désaccord existe donc bien entre les deux conceptions, et ne concerne pas simplement l'occupation d'un « terrain tactique<sup>121</sup> » : là où la notion de langage, *encore* informe, permet à Godard de quitter la langue, elle permet, *déjà* informe, à Metz d'y revenir à mots couverts. D'où que Metz semble décrire son propre travail à venir, dès les premières pages de son entreprise : comment voir autre chose, en effet, dans son analyse syntagmatique d'*Adieu Philippine* (1963), que ce « tronçonnage<sup>122</sup> » décrit *supra*<sup>123</sup> ?

### B. Fascination pour le dedans : le paradigme réaliste

À ce glissement sémantique à l'endroit du « langage » vient s'adjoindre un autre tour de passe-passe, tout aussi fâcheux, concernant surtout l'« impression de réalité ». Constatant,

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.* On notera la proximité de ce langage très vague avec ce que Godard entend par langage, lui qui a apprécié le numéro spécial « herbier » des *Cahiers du cinéma* (avril 2019, n° 758) : J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 13.

<sup>118</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>119</sup> G. DELEUZE, *Cours. Cinéma/pensée*, Paris VIII, 5 et du 12 mars 1985, *La voix de Gilles Deleuze*, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>.

<sup>120</sup> D. ZABUNYAN, *Gilles Deleuze : voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 228.

<sup>121</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>122</sup> Le terme est aussi utilisé pour décrire l'opération d'analyse syntagmatique (*ibid.*, p. 88).

<sup>123</sup> Ch. METZ, « Tableau des "segments autonomes" du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier » et « Étude syntagmatique du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier », *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, *op. cit.*, p. 151 à 181.

bien à raison, que « [l]e fait filmique [...] est trop souvent considéré comme allant de soi<sup>124</sup> », Metz tente d'expliquer par ce phénomène l'étonnante popularité du cinéma : ce serait grâce à cet « air de réalité » que le cinéma, plus que les autres arts, « échappe au grand divorce contemporain de l'art vivant et du public », et ce « même dans ses manifestations nouvelles ou "hardies"<sup>125</sup> ».

Force est de constater, pourtant, que le cinéma de Godard (depuis les débuts) se construit hors du paradigme narratif et réaliste et constitue de ce fait une de ces « manifestations hardies ». Sans doute les conditions de réception de l'œuvre cinématographique ont-elles changé depuis l'époque où Metz écrit, mais l'impression de réalité ainsi que la narrativité semblent bien peu « chevillée[s] au corps<sup>126</sup> » du cinéma dès lors que l'on constate qu'« il n'y a jamais eu de succès-Godard au cinéma, comme voudraient le faire croire ceux qui disent : "Il a changé [...]"<sup>127</sup> ». Soit l'impression de réalité et la narrativité sont bien présentes dans son cinéma, mais elles ne parviennent pas à compenser l'aspect avant-gardiste de l'œuvre, soit plus simplement — et nous optons naturellement pour cette possibilité — elles en sont absentes. Or, Metz tente justement d'établir que ces paradigmes n'en sont pas, que ce sont, pour ainsi dire, des qualités intrinsèques au film en général : « [t]out se passe comme si une sorte de courant d'induction liait *quoi qu'on fasse* les images entre elles<sup>128</sup> », mais encore — et c'est là tout le problème —, cette « "logique d'implication" [est ce] par quoi l'image devient langage, et qui ne fait qu'un avec la narrativité du film.<sup>129</sup> » D'une part, le cinéma n'est pas intrinsèquement narratif et ne crée pas nécessairement une impression de réalité — c'est ce que prouve la seule existence des films de Godard, mais l'on pourrait aussi bien citer Robbe-Grillet ou tout le cinéma expérimental. D'autre part, cette portion de la production cinématographique ne semble pas échapper, du seul fait de leur caractère filmique, au « grand divorce » dont parle Metz.

Dans la même lignée, Metz ressuscite le vieux débat bazinien du cinéma comme art de réalisation : contrairement à la photo, qui manque de réalité, et au théâtre, qui en est trop pourvu, le cinéma jouit de « l'irréalité totale du matériau filmique [...] qui permet à la diégèse

---

<sup>124</sup> IDEM, « À propos de l'impression de réalité au Cinéma », *ibid.*, p. 13.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>126</sup> Ch. METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *op. cit.*, p. 62.

<sup>127</sup> G. DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *op. cit.*, p. 6.

<sup>128</sup> Ch. METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *op. cit.*, p. 63, l'auteur souligne.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 64.

de prendre quelque réalité<sup>130</sup> », dès lors que l'irréalité dont il est question a le pouvoir de rendre un mouvement réel<sup>131</sup>.

Si ce dernier argument semble tenir, il est pourtant le lieu d'une grande confusion : le mouvement présenté au spectateur est certes bien réel, mais il ne tend nullement à réaliser la chose représentée. Dans certains cas, il est vrai, ce sentiment se fait sentir (sans doute plus qu'ailleurs), mais il ne découle pas automatiquement de la présence du mouvement. S'il y a une réalité portée au spectateur par le cinéma, c'est la réalité visuelle des choses, leur surface, et leur mouvement ou, pour unifier les deux termes, le caractère intrinsèquement mouvant (miroitant) de la *res* : une réalité vibratoire d'image au sens de la lecture deleuzienne de Bergson<sup>132</sup>. Il y a donc bien une réalité au cinéma qui n'est pas le résultat d'un « effet » trompeur des sens : la réalité de l'image en elle-même, en tant que *processus* de (re)présentation, plutôt que réalité (illusoire) de la présence de la chose représentée. Ainsi le cinéma, sur ce point, ne s'oppose pas plus par essence au théâtre qu'à la photographie. Simplement, comme le remarque Deleuze, c'est la voie (narrative-réaliste au sens bazinien) que le commerce lui a fait prendre : si le cinéma semble, sur ce point, se distinguer des autres arts, c'est uniquement par accident.

À nouveau, les deux conceptions du cinéma comme langage apparaissent comme violemment contradictoires. Sur un plan superficiel, l'extension induite de la prise qu'offre Metz au langage par la narration est supplantée par l'étonnante ouverture dont fait preuve Godard à ce sujet : « le cinéma [...] est un dépositaire » du langage, qu'il n'est pas tout entier et dont il n'est pas le tout. Il y a donc une place, à côté de la recherche du langage dans le cinéma, pour une recherche du genre de celle de Metz — bien que l'essentiel ne soit pas là pour Godard, qui « voi[t] mal [l]a *nécessité*<sup>133</sup> » de la démarche.

### C. Matière et signification

Sur un plan plus fondamental, c'est la conception même de l'image qui se joue ici, car cette dualité entre l'image de cinéma et ce qu'elle représente, ou, plus simplement, entre la forme et le contenu est encore renforcée par le bagage linguistique dont la sémiologie metzienne se charge. C'est en effet le même type de partition que l'on retrouve lorsque Metz tâche, dans un

---

<sup>130</sup> Ch. METZ, « À propos de l'impression de réalité au Cinéma », *op. cit.*, p. 22

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 16 et 17. Metz rejoint ici partiellement la première thèse sur le mouvement de Deleuze (*Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 9 à 11).

<sup>132</sup> Dans la description du plan d'immanence : « l'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière » (G. DELEUZE, *ibid.*, p. 88).

<sup>133</sup> J.-L. GODARD, « Lutter sur deux fronts », *op. cit.*, p. 26, l'auteur souligne.

mouvement apparemment bienvenu, de définir en quoi le cinéma n'est pas une langue — mais il s'agit là, encore, de considérer le cinéma comme une langue au sens godardien — : le cinéma n'est pas une langue parce qu'il ne présente rien de semblable à la double articulation (aucune unité minimale distinctive ou significative).

Ce fait, que l'on ne cherche pas à discuter, découle de ce que le plan est la plus petite unité possible au cinéma. On ne peut pas le décomposer sans qu'il n'en résulte deux plans différents du premier, mais plans toujours : rien d'équivalent, donc, au phonème de la langue au sens strict. En outre, cette unité, pour minimale qu'elle soit, est toujours plus grande que le monème de la linguistique. Il s'ensuit que l'image « est plus proche à tout prendre d'une phrase que d'un mot<sup>134</sup> », et ce « par son statut assertif<sup>135</sup> ». C'est donc parce qu'elle semble dire, par exemple, « il y a un revolver » et non pas « revolver »<sup>136</sup>, que l'image de cinéma échappe à la double articulation mais non au langage : ainsi, c'est le faire-monde de l'image — puisqu'elle affirme une diégèse — qui échappe à la linguistique.

À cela s'oppose — quelques indices permettent de le penser — une image godardienne fondamentalement matérialiste, qu'un raisonnement comme celui que propose le sémiologue ne peut englober. Ce dernier, en effet, estime qu'une définition du cinéma basée sur « la nature physique des moyens d'expression qu'il emploie<sup>137</sup> » n'est, au final, « rien d'autre qu'une proposition de bon sens<sup>138</sup> » un peu stérile, voire dangereuse. C'est, au contraire, à partir de cette évidence matérielle « qui n'a pas à être discutée<sup>139</sup> »<sup>140</sup>, que Godard ne cessera de répéter que ce qu'il s'agit de produire, en tant que cinéaste, ce n'est pas « une image juste, [mais] juste une image » : manière de dire qu'il ne s'agit pas que l'image soit porteuse de vérité (ou de fausseté) — bref, qu'elle affirme —, mais qu'elle soit simplement réelle, prise comme une image (et non, par exemple, comme une fenêtre ouverte), qu'elle soit donc porteuse d'une force sensible et non pas sentée. En d'autres termes : « Il faut confronter des idées vagues avec des images claires<sup>141</sup> », claires parce que toutes présentes à leur

---

<sup>134</sup> Ch. METZ, « Cinéma : langue ou langage ? », *op. cit.*, p. 76.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> IDEM, *Langage et cinéma*, *op. cit.*, p. 17. Il faut entendre par là les spécificités sensorielles et techniques du cinéma : image mouvante accompagnée de son.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>140</sup> C'est en ce sens qu'il faut entendre le matérialisme de la conception godardienne de l'image (le rapport de l'image à la matière sera analysé dans le chapitre suivant).

<sup>141</sup> Cet aphorisme apparaît sur un mur de l'appartement de *La Chinoise* (J.-L. Godard, 1967).

extériorité<sup>142</sup>, vagues parce que l'idée nouvelle ne peut se faire complètement dans un ordre (la langue) qui « est un système de commandement<sup>143</sup> ».

Or, l'image assertive de Metz est bien une image réelle de cinéma, comme l'on peut en observer tous les jours. Mais l'aspect matériel de l'image est massivement occulté par l'obsession d'imposer les schèmes saussuriens à l'analyse : en dernière instance, si l'image ne comporte pas d'équivalent de phonème, ni n'est un mot, c'est parce que, dit Metz, elle est un signe d'une espèce bien particulière : le signifiant (l'image matérielle) ressemble par trop à son signifié. En fait, l'image n'est presque pas un signe : « elle est suffisamment ce qu'elle montre pour ne pas avoir à le signifier<sup>144</sup> ». L'on est sur le point d'en arriver à la même conception de l'image que celle de Godard : l'image ne signifie pas, elle est simplement image, objet du monde réel, aplat de l'aspect visuel d'une chose réelle dont l'étonnante fidélité à notre vision quotidienne n'est qu'une possibilité — offerte par l'aboutissement de la technique perspectiviste que constitue le cinéma —, souvent réalisée parce que culturellement ancrée dans les mœurs occidentales, de négation de la surface qu'est l'image<sup>145</sup>. Mais tenu par sa discipline, Metz bifurque et semble reléguer cette matérialité à l'indicible : puisqu'il faut que l'image soit signe (et signe forgé sur le modèle saussurien), il faut lui trouver une altérité imaginaire (en tout cas absente). Ce sera le connoté : « le cinéma [est] par nature condamné à la connotation, puisque la dénotation vient toujours avant [son] entreprise artistique.<sup>146</sup> » L'image de cinéma ne sera donc art qu'au prix d'un surcroît de langue.

#### D. Le paradigme de la clôture abstractive

Chacun des glissements décrits ci-dessus, plus ou moins subtils, concourt à une logique de clôture théorique et abstractive qui vise, *in fine*, la réduction et la soumission d'un phénomène du monde sensible à un code lui préexistant. Cette démarche, lorsqu'elle est clairement avouée, présente évidemment un aspect positif, et la réduction de la complexité du monde par la modélisation est une démarche largement éprouvée. Pour autant, faut-il immédiatement tempérer, le désir d'explication ne devrait pas supplanter l'évidence de l'observation attentive. Le problème, ici, réside dans le fait que cette évidence se traduit par le constat de l'inévidence de la compréhension : ce n'est que parce que Metz fait abstraction de ses observations — à

---

<sup>142</sup> G. DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *op. cit.*, p. 10.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>144</sup> Ch. METZ, « Cinéma : langue ou langage », *op. cit.*, p. 81.

<sup>145</sup> Selon M. D. Emiliani, préfacier de Panofsky, la perspective ne fonctionne comme telle que si « l'observateur se plie aux conditions dictées par la construction elle-même » (« La question de la perspective », in E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 8).

<sup>146</sup> Ch. METZ, « Cinéma : langue ou langage », *op. cit.*, p. 81.

savoir que l'image est un signe problématique pour la linguistique — qu'il peut affirmer que c'est « parce que le film est facile à comprendre qu'il est difficile à expliquer. » Mais c'est justement cette idée que tente de renverser Godard lorsqu'il déplore la tendance à « toujours parler sur » les choses : il faudrait, au contraire, parler avec elle, c'est-à-dire cheminer avec la chose telle qu'elle est.

Réduction, disions-nous : comme « toute image est un “apax”<sup>147</sup> » parce que non réutilisable comme le mot, et comme tout plan est parole parce qu'assertion, « [o]n peut évidemment en conclure que le cinéma n'est pas un langage, ou du moins qu'il l'est dans un sens beaucoup trop figuré<sup>148</sup> ». Mais l'apax que constitue l'image et la parole au creux de chaque plan peut aussi résulter du fait qu'il s'agit là de deux réalités matérielles toujours singulières. Sans régularité (puisqu'elle se compose de singularités infinies), le cinéma est hétérogène et irréductible au langage. Mais l'obsession de l'unité permet à la clôture du savoir de s'étendre pour tout englober — qu'importe l'indigestion —, et l'impossibilité constatée d'appréhender le cinéma devient une « perspective bien négative » face à l'importance du phénomène que constitue le cinéma. Tout se passe comme si la sémiologie ne pouvait pas, parfois, baisser les armes face à ce qui ne relève pas de sa juridiction, comme si elle était seule compétente là où, pourtant, le jugement d'incompétence a été prononcé. Il s'agit de laisser la réalité (ici cantonnée au phénomène du cinéma) sans partage, et d'effacer ce qui, de l'annexion, n'a pu être récupéré : la matière visuelle et sonore même. Abstraction, donc, de « l'unité matérielle non-pertinente ». Cette dérive de la sémiologie apparaît en acte dès le début de l'article fondateur de Metz : alors qu'il fustige la conception linguistique du cinéma qu'impliquait, selon lui, la théorie du montage-roi portée, notamment, par Eisenstein, le sémiologue en oublie jusqu'à l'œuvre même du cinéaste pour ne retenir de lui que sa production théorique. Prise seule, celle-ci apparaît effectivement comme abusive ou exaltée, mais elle n'a de sens que vis-à-vis d'une œuvre (à la limite, l'inverse est faux et Eisenstein-théoricien n'existe que parce qu'il existe un Eisenstein-cinéaste<sup>149</sup>) qui, sans contredire la théorie, contredit pourtant le jugement porté par Metz sur celle-ci.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>149</sup> La théorie d'Eisenstein n'est pas une théorie du cinéma comme langue : il fait « une simple métaphore parce qu'il ne considère pas le caractère spécifique d'une langue », à savoir la double articulation. Eisenstein ne se posait pas la question théorique d'une ciné-langue — il n'argumente pas en ce sens —, mais la question esthétique d'un cinéma *comme* une langue (v. G. DELEUZE, *Cours. Cinéma/pensée, op. cit.*)

Godard, qui est « un con<sup>150</sup> » aux yeux de l'entreprise sémiologique, serait-il payé de ce mot pour son impertinence ? Bien qu'il s'en joue sans doute — « je ne sais pas lire<sup>151</sup> » —, il semblerait bien qu'au final, son occupation d'une position-limite par stratégie déictique ne vise qu'à signaler cette imperfection sémiologique — et si pointer du doigt n'était pas plus poli ici qu'ailleurs ? Reste donc à chercher l'appareil théorique qui convienne à sa volonté de prendre l'un *et* l'autre, le langage et l'image, sans soumettre l'un à l'autre, et qui nous permettra de parler de l'œuvre sans tomber ni dans l'écueil pansémiotique que constitue l'approche metzienne, ni dans la confiance aveugle à Godard, qui assure que « ça ne peut pas se dire<sup>152</sup> ».

## §2. Une ouverture possible de la théorie<sup>153</sup>

Il s'agit donc, après avoir réfuté l'un des termes du débat, de tempérer celui du côté duquel nous nous sommes jusqu'ici rangé ; après avoir récusé la discursivité du cinéma, affirmons que l'on peut tout de même parler de l'élément cinématographique que Godard nomme *langage* et qui se trouve, nous semble-t-il, au cœur de la matérialité esthétique de l'œuvre.

### A. De l'unité sémiologique à la triade sémiotique : recul et ouverture

À l'issue du paragraphe précédent, il apparaît que l'impasse centrale que révèle le cheminement à l'origine de la sémiologie du cinéma concerne l'héritage saussurien, élargi indûment à l'étude de l'image cinématographique. C'est en effet la notion de signe, telle que Saussure la conçoit, qui, trop présente à l'esprit de Metz — et ce bien qu'il tente en quelques endroits de s'en écarter<sup>154</sup> —, l'amène à faire de l'image un signe tout formé, une « unité psychique indéfectible du signifiant et du signifié<sup>155</sup> ». Si cette approche affirme un « postulat

---

<sup>150</sup> Ce sont, selon Godard, les mots de Pasolini répondant à son incompréhension (qui est surtout inintéressant) quant à la démarche du cinéaste italien à propos de la « langue écrite de la réalité » et du « cinéma de poésie » (J.-L. GODARD, « Lutter sur deux fronts », *op. cit.*, p. 26).

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> IDEM, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 10.

<sup>153</sup> Précisions tout de suite qu'il ne s'agit pas, dans ce paragraphe, d'établir par le menu une parenté ou un cheminement commun entre Godard et Peirce : nous voulons plutôt esquisser la possibilité, contrairement à ce que Godard avance, de parler de ce qu'il appelle langage en termes théoriques. Aussi, le caractère synoptique du présent paragraphe entre dans notre logique générale : Godard ne se référant jamais à Peirce — et cette section visant à mesurer ce que, dans la référence, le référé fait au référant et inversement — il s'agit de ne point trop s'y attarder (attendu, également, qu'il y aurait là matière pour un travail à part entière).

<sup>154</sup> Comme lorsqu'il affirme que l'étude sémiologique du cinéma devra en passer par une sémiologie de la parole (Ch. METZ, « Cinéma : langue ou langage ? », *op. cit.*, p. 88). Pourtant, plus fidèle au « maître de Genève » qu'il ne le laisse entendre, cette intuition est aussitôt amoindrie : « il arrive souvent, dans l'étude des moyens d'expression non-verbaux, qu'on soit amené [...] à pratiquer une "linguistique" qui n'est ni de la langue, ni vraiment de la parole, mais plutôt du discours » (*ibid.*)

<sup>155</sup> V. HUYS et D. VERNANT, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, Armand Colin, 2014 (éd. électronique), Ch. 7, « 1.1. Sémiologie et sémiotique : la rupture introduite par Algirdas Julien Greimas ».

d'immanence<sup>156</sup> », c'est par acte de foi et non par rigueur rationaliste : le refus du recours au phénomène (tempéré par Metz) consiste à présupposer le sens comme existant objectivement dans l'objet-signe qui ne se donne à voir que sous sa face de signifiant. Autrement dit, l'attachement du signifié au signifiant n'est pas questionné en lui-même.

C'est chez Peirce<sup>157</sup> que l'on trouvera une prise de recul nécessaire à l'ouverture que nous poursuivons : n'ayant pas eu connaissance des travaux de Saussure, le fondateur de la « sémiotique » propose une théorie du signe bien éloignée du rêve sémiologique genevois, qui ne doit rien à l'extrapolation d'une de ses sous-branches. Peirce définit le signe comme « quelque chose [...] déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui [détermine] un effet sur une personne<sup>158</sup> » : pris seul, le signe est donc indéterminé, il n'existe pas, il est pure possibilité. Il ne prend une forme que dans le rapport triadique entre un objet, un interprétant et un *representamen*<sup>159</sup>. Le signe est donc un *representamen*, c'est-à-dire une apparition concrète (une parole prononcée, un paysage quelconque, etc. mais toujours pris de manière concrète, donc en situation), qui représente un *objet*, c'est-à-dire une réalité quelconque (aussi bien objet du monde physique que concept), en vertu d'un *interprétant*, qui tient lieu, pour le dire de manière impropre, « d'explication » de la relation entre le *representamen* et l'objet. Le *representamen* est ce que l'on a l'habitude d'appeler signe : c'est l'objet en tant qu'il renvoie à un autre objet. Mais à la différence de la théorie saussurienne, le *representamen* ne devient signe que pris dans un processus dynamique de signification, appelé *sémiose*, qui découle de la structure présentée ci-dessus : l'interprétant, qui explique la relation du *representamen* à l'objet est lui-même un *representamen* lié à l'objet initial et qui ne demande qu'à être expliqué par un second interprétant, lui-même troisième *representamen*, etc. On voit que le lien entre le signe (*representamen*) et l'objet auquel il renvoie est toujours à faire, même dans les cas les plus évidents de signe (comme la langue). Étant donné qu'il n'y a pas de signe sans triade, il n'y a pas de signe à l'état sauvage et tout peut alors devenir signe.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, Ch. 6, « 1.2. La signification de l'œuvre ».

<sup>157</sup> Pour l'explication de la théorie peircienne, outre les sources primaires, nous nous fondons principalement sur les commentaires suivants : G. DELEDALLE, « Commentaire », in Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 203 et s. ; M. BALLAT, *Cours de sémiotique*, notes de cours, Perpignan, Université de Perpignan, 1992-1993, <http://www.ballat.fr/-Cours-.html> ; N. EVERAERT-DESMEDT, « La sémiotique de Peirce », in L. Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Université de Québec à Rimouski, 2011, <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

<sup>158</sup> Ch. S. PEIRCE, « Deuxième lettre à Lady Welby », *Écrits sur le signe*, trad. et com. de G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

<sup>159</sup> IDEM, *Collected Papers*, 2.228, repris et traduit dans *ibid.*, p. 121.

Ainsi décomposé, et bien que la distinction triadique ne soit que théorique, le signe peut être étudié comme objet, sans que l'on ait à se soumettre à sa logique. Dès lors, l'attention peut être portée sur n'importe quel pôle de la triade (tout en gardant à l'esprit que cette attention n'est pas naturelle et est un acte fondamentalement théorique) : l'objet, l'interprétant, ou le *representamen*. Comme le dit avec humour Balat, « “quand on montre du doigt quelque chose à un imbécile, il regarde le doigt” ». La sémiotique, c'est typiquement la science des imbéciles, celle qui s'intéresse au doigt.<sup>160</sup> » Pour prolonger l'exemple, et faire voir la différence avec la sémiologie saussurienne, l'on pourrait dire que, pour cette dernière, le doigt est signe parce qu'il indique quelque chose, tandis que pour la sémiotique peircienne, il est signe parce que non seulement il indique quelque chose, mais en outre, cette indication est elle-même indiquée par un interprétant (une règle d'interprétation). Mais tout l'apport de Peirce est de ne pas considérer le signe comme univoque : le même doigt peut encore être signe de mille autres manières, selon l'interprétant qui viendra compléter la triade (ainsi, pour un exemple rapide, le doigt peut encore être pris comme pure forme qui renvoie à une qualité, ou comme objet physique du corps — dans tous ces cas, il est signe).

#### B. *Amor divisionis* : nécessité de la première personne

Nous établissons, ci-dessus, que Godard, dans ses dits et écrits, s'exprimait dans une première personne que nous définissons, dans les termes d'Agamben, comme cette « impropriété, que nous exposons comme notre être propre<sup>161</sup> » : le *je*, déjà, nous apparaissait divisé entre généralité (le pronom se laisse approprier par chacun) et singularité (je ne vise jamais que moi lorsque je dis « je »), division qui se résorbe dans la quelconquité (je suis autant « je » que chacun, indifféremment).

Or, le système sémiotique de Peirce n'apparaît comme complet que croisé avec ce qu'il appelle sa « phanéroscopie », soit l'étude des phénomènes<sup>162</sup>. Encore une fois, c'est sous la forme triadique que celle-ci est développée : les « idées [qui apparaissent à l'expérience ordinaire] peuvent se répartir en trois classes [... qui] sont la priméité, la secondéité et la tiercéité<sup>163</sup> ». Sans rentrer dans une lourdeur de détails qui ne nous concernent pas directement, contentons-nous d'observer la définition de ces trois classes : la priméité est

---

<sup>160</sup> M. BALAT, *op. cit.*, partie 1, p. 18.

<sup>161</sup> G. AGAMBEN, *op. cit.*, p. 35.

<sup>162</sup> G. DELEDALLE, « Commentaire », in Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p. 204. Nous préférons laisser de côté tout rapprochement hasardeux avec la phénoménologie au sens, plus habituel, qu'on lui donne en Europe : ce point dépasse largement le sujet de ce mémoire ainsi que nos compétences.

<sup>163</sup> *Ibid.*

l'ensemble des premiers, c'est-à-dire les idées libres et indéterminées, c'est l'ordre de la qualité (sentiment) et de la conscience ; la secondéité, ensemble des seconds (idées déterminées), est l'ordre de l'être-au-monde, de la réalité matérielle, ; la tiercéité, ensemble des troisièmes, est l'ordre de « la catégorie de la synthèse, de la médiation et de la continuité. Tout ce qui est intermédiaire entre deux choses et qui les réunit est un troisième<sup>164</sup> »

Le rapport des trois termes n'est évidemment pas diachronique mais logique : la priméité contient déjà, en puissance, les deux autres termes. C'est une relation de division-unification qui les unit, comme le « je » : singulier, il me désigne dans ma conscience de moi ; quelconque il concerne ma personne comme exemplaire matériel, observable, de chose-disant-je ; général, il est l'idée de moi comme s'appliquant à toutes les choses-disant-je (et tirée logiquement de ce que je dis « je », or je suis une conscience, donc tout qui dit « je » est conscience). S'exprimer à la première personne, c'est donc admettre cette division-unification de soi et du monde, c'est affirmer son « choix de croire en ce monde<sup>165</sup> » tout en n'y ayant accès que médié, justement, par ce « je ».

### Section 3. Cheminer vers l'autre

Où ce chapitre nous amène-t-il ? Avec quoi ressortons-nous de ce parcours, après avoir traversé la structure du discours godardien sans n'y trouver, à première vue, rien de concret pour notre avancée, et avoir confronté sémiologie et sémiotique ? Au fil de ces pages se sont en fait dressés les contours du *problème* qui nous occupe, et auquel nous avons pu donner un lieu.

À travers sa stratégie déictique, Godard, en effet, prend une position bien précise : ni du côté de la langue, où prolifère l'échange (monétaire, informationnel, etc.), ni du côté de la matière silencieuse, où seule est permise la sensibilité autistique-solipsiste aux choses, mais bien entre les deux. C'est là, en ce lieu paradoxal appartenant à la fois à la langue et aux choses, dans cette singularité quelconque, indifférente et neutre à la jonction-disjonction qui s'y joue que Godard nous place. Ce lieu est précisément celui où s'enracine le problématique, comme le décrit Deleuze : « excès naturel de la série signifiante, défaut naturel de la série signifiée<sup>166</sup> », situation très proche de celle que vient combler le déictique comme cette

---

<sup>164</sup> D. SAVAN, « La sémiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, 1980/2, p. 11 et 12 (pour la citation et les définitions).

<sup>165</sup> Nous paraphrasons Deleuze (*Cinéma 2, op. cit.*, p. 223 à 225), repris dans le titre d'un article, R. BOGUE, « Choisir de choisir — croire en ce monde », *Cinémas*, 2006/1, p. 32 à 52, qui s'intéresse au « moralisme extrême qui s'oppose à la morale » que Deleuze tire du cinéma de Bresson et de Dreyer.

<sup>166</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 64.

« valeur [...] en elle-même vide de sens et donc susceptible de recevoir n'importe quel sens<sup>167</sup> », « ce par quoi les séries communiquent *sans perdre leur différence*<sup>168</sup> ». Tout l'enjeu de ce chapitre était donc de faire exister le problème, de le conserver malgré la volonté de le résoudre. C'est également ce qui fait toute l'originalité de la position godardienne : vouloir, certes, la solution au problème que constitue l'écart entre la langue et les choses sensibles, pour atteindre le langage et la communion, tout en admettant la persistance de l'aspect problématique : ne pas se refuser à soutenir la contradiction.

Nous nous sommes également penché sur les travaux de Metz pour tenter de dissiper, par la négative, le flou qui entoure les formules de Godard. Les différents points discutables de l'argumentation sémiologique — glissement sémantique, fascination pour le dedans et pour le même, principe de clôture — nous apparaissent désormais sous un visage unique, comme autant d'efforts pour nier la singularité du point de jonction de l'image et du langage, son caractère limite, problématique. Et c'est, nous semble-t-il, ce que fustige Godard dans l'entreprise sémiologique. Le glissement subreptice qui permettait *in fine*, et malgré toutes les précautions prises par Metz, d'assimiler l'image à un énoncé n'est rien d'autre que la construction sur mesure d'une image théorique qui oblitère sa différence fondamentale avec la langue pour nier le caractère problématique du passage d'un ordre à l'autre. La conception même du signe saussurien, avec intrication du signifiant et du signifié, procède de la même logique négationniste : au lieu de considérer l'écart du signe à son objet, comme le fait Peirce, l'intrication de ceux-ci est supposée par le principe d'immanence.

La sémiotique permet quant à elle de conserver le problème, avec l'intervalle indéterminé où, du *representamen* à son objet, l'interprétant, toujours prêt à relancer la sémiose en basculant dans un *representamen* nouveau, foisonne potentiellement à l'infini. L'écart est conservé, mais le problème n'est pas résolu, la théorie peircienne n'offrant pas une explication du couplage du signe et de son objet *en dernière instance*. Nous en sommes encore et toujours à la relation incorporelle entre un signe et un objet déjà pris dans un autre signe.

Ainsi, partis de la langue pour cheminer vers son autre, il nous faut opérer le même parcours, comme en miroir, de l'autre côté de la frontière-problème. En suivant l'index de

---

<sup>167</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2013, p. XLIV.

<sup>168</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 65.

Godard, tentons de nous frayer, à travers les images sensibles, un chemin, fut-il étroit, vers le sens.



## CHAPITRE SECOND. DU PARADOXE À LA SURFACE

Ce chemin si étroit entre la langue et les choses, il nous semble que Godard nous invite particulièrement à l'arpenter dans ses trois derniers longs-métrages en date, en manière de synthèse de sa carrière passée. Nous l'avons dit, les *Histoire(s) du cinéma* étaient déjà dirigées par la recherche de ce que Godard devait appeler, vingt ans plus tard, le langage, par opposition à la langue. Cette série de films entre étrangement en résonance avec *Le Livre d'image* : le dispositif apparaît comme identique ici et là, mais la vision des deux films laisse pourtant le sentiment d'une imperceptible différence. Celle-ci tient à ce que ce dernier métrage était précédé par deux autres films, *Film Socialisme* et *Adieu au langage*, formant avec lui comme un ensemble qui construit, image après image, un parcours vers le langage.

*Film Socialisme* et *Adieu au langage* ont été vus — à juste titre — par nombre de commentateurs comme les deux volets d'un diptyque<sup>169</sup>. Une poignée d'indices va en ce sens : quelques phrases du premier reprises dans le second<sup>170</sup>, ou plus fondamentalement un approfondissement de l'adieu au langage que Godard avait entamé de manière ostentatoire avec *Film Socialisme*<sup>171</sup>. L'incompréhensible, dans le premier film, n'était qu'un jeu périphérique, qui serait devenu, dans le second, le cœur de la recherche<sup>172</sup> : des « choses comme ça » mettant en jeu un regard encore vicié par la langue, il se serait agi de retrouver une perception enfantine qu'incarne « Quo Vadis Europa » et ses gamins pleins d'intelligence, de jeu et de vie. Mais la remontée n'aurait pas été parfaite sans la poursuite d'un devenir-animal du regard, annoncé par les perroquets, requins et autre lama de *Film Socialisme*<sup>173</sup>. *Adieu au langage* constituerait donc l'achèvement de ce retour à l'Un<sup>174</sup>, à une vision d'avant

---

<sup>169</sup> Par exemple, *Film Socialisme* comme possibilité d'une Europe retrouvée et *Adieu au langage* comme réalisation de cette possibilité, par l'invention d'« un outil d'expression et de communication qui restaurerait une relation au monde, à la cité, à la démocratie, à l'image et dont la puissance performative soit enfin opérante » (S. RAIMOND, *op. cit.*, p. 7).

<sup>170</sup> Les phrases liant l'égalité et le caca, ou la citation de « L'image » de Beckett, pour ne citer que les plus marquantes.

<sup>171</sup> Comme le laisse sous-entendre la fin d'un article consacré à *Film Socialisme*, le livre (J.-L. GODARD, Paris, P.O.L., 2010) : J. S. WILLIAMS, « Entering the Desert: The Book of Film Socialisme », *Vertigo*, 2012/1 (n° 30), [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/entering-the-desert-the-book-of-film-socialisme/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/entering-the-desert-the-book-of-film-socialisme/).

<sup>172</sup> Voy. not. G. CHAMBORD, « Une recherche de Jean-Luc Godard », *Débordements*, 16 janvier 2018, <http://www.debordements.fr/Une-recherche-de-Jean-Luc-Godard>.

<sup>173</sup> A. MAS et M. PISANI, « *Film Socialisme* », *Independencia*, 1er juin 2010, [https://web.archive.org/web/20111026092727/http://www.independencia.fr:80/indp/10\\_FILM\\_SOCIALISME\\_JLG.html](https://web.archive.org/web/20111026092727/http://www.independencia.fr:80/indp/10_FILM_SOCIALISME_JLG.html).

<sup>174</sup> J. MURPHET, « Godard's Stereopticon », *Screening the past*, 21 décembre 2016 (n° 41), <http://www.screeningthepast.com/2016/12/godards-stereopticon/>.

le langage, d'avant les hommes<sup>175</sup>. Une telle interprétation est tout droit tirée du stade génétique de l'image-perception présenté par Deleuze comme un « état gazeux de la perception<sup>176</sup> », devenue « pure, telle qu'elle est dans les choses<sup>177</sup> ». Il y a effectivement, chez Godard, quelque chose approchant cette image-perception qui, de l'état liquide, chemine vers l'état gazeux<sup>178</sup> : Roxy, la chienne du couple Miéville-Godard, serait alors notre guide à travers ce monde purement perceptif, vu comme depuis ses yeux (certains plans du film ont, paraît-il<sup>179</sup>, été tournés en fixant une caméra à son museau) ; les différents effets godardiens — remontage, refilmage, entrechoquement des perceptions, dégradation, etc. — participeraient également de ce mouvement, à l'instar du cinéma expérimental américain qui permettait à Deleuze de découvrir cette image-perception génétique. Comme Brakhage, Godard s'efforcerait à explorer « un monde cézannien d'avant les hommes, une aube de nous-mêmes, en filmant tous les verts vus [...] dans une prairie<sup>180</sup> » non plus par un bébé, mais par un chien.



<sup>175</sup> Voy. notamment J.-L. LACUVE, « Adieu au langage », *Cinéclub de Caen*, 29 juin 2014, <https://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctfilms.htm> ; G. BORTZMEYER, « Adieu au langage, Jean-Luc Godard. La mort la mort, toujours recommencée », *Débordements*, 22 mai 2014, <https://www.debordements.fr/Adieu-au-langage-Jean-Luc-Godard> ; C. LÊ, « Naissance d'un regard (les années 2010) », *Critikat*, 7 janvier 2020, <https://www.critikat.com/panorama/analyse/naissance-dun-regard-les-annees-2010/> ; L. FANARA, « Top ten des lecteurs. Adieu au langage », *Cahiers du cinéma*, janvier 2015 (n° 707), p. 7.

<sup>176</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 122.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Voyez la structure de l'image-perception dans *Ibid.*, p. 111 et s.

<sup>179</sup> L. FANARA, *op. cit.*

<sup>180</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 122. Le rapprochement est tracé explicitement par M. CAPEL, « Quelques hypothèses sans grande logique, d'après Adieu au langage », *Trafic*, 2014/4 (n° 92), éd. électronique.

Pour autant, nous l'avons dit, Godard ne se contente pas — du moins dans son discours — de prendre parti pour la perception : si cette dernière est si importante, c'est qu'elle permet le langage qui, certes s'oppose à la langue, mais ne vise pas à l'annuler : bien plutôt il la dépasse. Et si le langage doit être retrouvé, ce n'est pas en vue de la pure contemplation d'un monde bientôt réduit à la seule perception : il s'agit avant tout de poursuivre une recherche de communion, contre la communication qui règne sur notre siècle. L'interprétation présentée ci-dessus, si elle peut être soutenue sans honte au vu de tous les éléments qui la sous-tendent, ne nous semble pas à même de nous offrir une réponse convaincante au problème que Godard pose au langage : comment se débarrasser de ce qui est langue, tout en conservant le lien que celle-ci permet au moins *a minima* ?

Nous serions donc à nouveau face à une opposition homologue à celle que nous rencontrions à la fin du chapitre précédent : d'un côté, la langue ; de l'autre, les choses ; et au milieu, le langage, qui permet de lier l'un à l'autre sans perdre ce sentiment du commun que l'on retrouve à la racine même de la fonction de la langue. Bien sûr, cette opposition doit être transposée dans des termes adéquats au cinéma. C'est Jacques Rancière qui résume sans doute le mieux la position de Godard par rapport à cette opposition, qu'il exprime en ces termes :

« [Godard] doit ramener à l'unité deux idées différentes de l'image : l'image est pour lui l'icône où viennent directement s'imprimer, dans leur unicité, les traits du monde sensible, mais elle est aussi le signe qui se combine à l'infini avec tous les autres.<sup>181</sup> »

Ici, l'image-icône penche donc du côté de l'image-perception pure, génétique, et l'image-signe du côté du cinéma comme langue au sens godardien — bien qu'il s'agisse là de trahir quelque peu la pensée de Rancière puisque, outre la simplification évidente que nous opérons, ce dernier désigne déjà autre chose que le cinéma-langage metzien<sup>182</sup>. Nous verrons dans ce chapitre comment les images-icônes et les images-signes peuvent trouver, à travers un double processus de conversion de l'une en l'autre, un lieu qui permet de les penser ensemble.

Comment, à travers les trois films qui nous intéressent, Godard peut-il arriver à concilier cette double position, comment peut-il ramener « à l'unité [ces] deux idées différentes de l'image » sans en perdre l'essentiel : le lien et l'intensité, le sens et le sensible ? Nous partirons, pour répondre à cette question, d'une contradiction apparente entre le discours et la pratique de Godard (Section 1) : alors qu'il fustige la langue, ses films sont tout à la fois perclus d'écrits (§1) et la narration — dont on a vu qu'elle était pour lui un avatar de la langue

---

<sup>181</sup> J. RANCIÈRE, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 45.

<sup>182</sup> Rancière en effet a déjà, à ce stade de sa réflexion, dépassé l'opposition que nous posons ici à titre heuristique.

— semble y résister bon gré mal gré (§2). Le traitement de ces deux formes révélera une logique de conversion paradoxale (dans le sens de la longueur) et progressive, qui permet d’approcher les notions élémentaires constitutives du langage godardien que sont l’image et la parole. Nous nous demanderons alors comment, par un autre traitement du paradoxe (dans le sens de la profondeur, cette fois), le cinéaste parvient à généraliser ce mécanisme de conversion à tout le film (section 2). Rejouant la progression de la première section, l’on constatera que le cinéaste met à mal le sens commun (§1), en s’attaquant tant au réalisme (image-monde, §2) qu’à l’idéalisme (image-Ideé, §3) pour finalement mettre au jour une image aplatie, où l’attention, portée sur le scintillement à la surface des choses, permet de nouer sensation et signification (§4).

### Section 1. Une trilogie du paradoxe

La vision des trois films qui nous occupent est largement réputée ardue. Nombreux sont en effet les commentateurs, critiques professionnels ou amateurs, à craindre, face à ces films atypiques, l’épaisseur de leur érudition. Il faut dire que Godard ne ménage pas, de ce point de vue, son spectateur : les images fusent, la narration déboîtée déstabilise, les pistes-son, mixées anarchiquement, nous perdent. Toutes ces caractéristiques ont largement été pointées, et sont finalement assez récurrentes dans la filmographie post soixante-huit du cinéaste. Mais comme le note Jean Douchet à propos de *Film Socialisme* (et la remarque vaut pour les films qui suivent), c’est « un film très étrange, facile à voir, mais, en revanche, difficile à conceptualiser<sup>183</sup> ». Des éléments très voyants que nous avons jusqu’ici relevés rapidement, et comme en passant, que faire ? C’est là la question qui se pose à l’ensemble, mais chaque image, pour ainsi dire, semble également renvoyer à une signification cachée.

D’un point de vue très général, les deux films qui précèdent *Le Livre d’image* ne font pas évidemment rupture dans la filmographie de Jean-Luc Godard — pas plus, finalement que ce dernier, qui adopte un style très proche des essais des *Histoire(s) du cinéma*. Pourtant, une difficulté supplémentaire semble grever la compréhension des trois films, plus encore que celles que les films antérieurs semblaient poser : tout aussi verbeux que ces derniers, le rejet du langage affirmé dans la presse, les titres, inter-titres et autres indices disséminés dans l’œuvre s’accommodent mal, à première vue, de l’insistante présence du littéraire et de l’attention à la langue dont ces films font preuve. Il nous paraît donc nécessaire de remonter la question de l’incompréhension en se demandant non pas *ce que* nous ne comprenons pas —

---

<sup>183</sup> J. DOUCHET et F. GANZO, « Jean-Luc Mouvement Godard », *Lumière*, numéro spécial « Internacional Godard », [http://www.elumiere.net/lumiere\\_FS.php](http://www.elumiere.net/lumiere_FS.php).

c'est-à-dire tenter de résoudre le problème de la compréhension —, mais bien *en quoi* nous ne comprenons pas. À ce titre, une série d'éléments récurrents, traités avec plus ou moins d'intensité selon les films, viennent remettre au centre la question du paradoxe en contexte cinématographique.

§1. *Première série de paradoxes : le texte détruit, remonté en image, insistant sous celle-ci*

*Film Socialisme* était présenté en 2010 au Festival de Cannes dans une version sous-titrée en anglais, conformément aux exigences des organisateurs de l'évènement. Il s'agit bien entendu, par cette règle toujours en vigueur dans le règlement de la compétition<sup>184</sup>, d'ouvrir l'accès aux films français au plus large public international, conformément à l'objet social du Festival<sup>185</sup>. Alors qu'en 2004, lors de la présentation de *Notre musique*, Godard avait dû se conformer à cette règle, il protestait déjà contre le sous-titrage de son film « en américain anglais de chauffeur de taxi pakistanais à New York<sup>186</sup> ». Prenant cette fois les devants, le cinéaste occupera pleinement et librement le terrain de la traduction de *Film Socialisme* en proposant ce qu'il appellera des « sous-titres Navajo ». Partant d'une traduction classique des dialogues en français du film, Godard en caviarde une très large part, expurgeant ainsi les sous-titres de toute grammaire et ne laissant plus à l'intelligence de la critique anglo-saxonne que des bribes composées de mots choisis<sup>187</sup> pour ainsi dire au hasard dans les paroles des personnages. L'unité nominale prend le pas sur l'enchaînement propositionnel : les mots retenus apparaissent parfois étalés sur le bas de l'écran, répartis symétriquement dans une logique géométrique de l'écrit que Godard n'a eu de cesse d'expérimenter. Ailleurs, quelques termes fusionnent pour former comme de mystérieux mots-valise censés résumer de parfois longues phrases. Ainsi, alors que le premier dialogue du film — « L'argent est un bien public / Comme l'eau alors ? / Exactement » — se résume à trois mots — « money public water » —, la fameuse sentence concernant les salauds devenus sincères se contracte en un intrigant « *todaybastards* ».

---

<sup>184</sup> FESTIVAL DE CANNES, *Règlement 2019 relatif aux films en compétition, hors compétition, présenté dans le cadre de la sélection Un certain regard et aux courts métrages en compétition*, art. 6.

<sup>185</sup> *Ibid.*, art. 1<sup>er</sup>.

<sup>186</sup> Propos rapportés par O. TREMBLAY, « Godard l'écorché », *Le devoir*, 19 mai 2004, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/54954/godard-l-ecorche>.

<sup>187</sup> La chose ne manquera évidemment pas de diviser la critique anglo-saxonne. Ces sous-titres imparfaits au regard des canons du genre sont sans doute l'une des causes du rejet du film par un critique comme Mark Kermode (voy. not. : M. KERMODE, « Film Socialisme reviewed by Mark Kermode », *Kermodeandmayo*, 14 juillet 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=9BoL5XICGZg>).

Si le geste se veut évidemment politique — le surnom de « Navajo » renvoie à l'anglais petit-nègre que l'Hollywood classique avait pris l'habitude de mettre dans la bouche de ses personnages amérindiens<sup>188</sup> —, il s'avère également esthétique, comme le note Nathan Letoré<sup>189</sup>. Celui-ci voit en effet dans la mutilation de la langue opérée par Godard non un geste purement négatif visant l'exclusion violente — vengeresse — d'un public particulier<sup>190</sup>, mais bien un mouvement porteur de sens en lui-même, libérant le spectateur du lien logico-grammatical de la phrase pour le laisser créer ses propres connexions hasardeuses à travers les noms déliés. « L'objet sans précédent » que constituaient ces sous-titres créait de ce fait un double paradoxe. À un premier niveau, l'outil dont la destination d'usage réside dans sa capacité à augmenter la compréhension du film<sup>191</sup> est retourné contre sa raison d'être : le sous-titre se place proprement sous le film, et devient un facteur d'incompréhension. Mais à un second niveau, de cette subversion même dont il est l'objet, le sens revient tout à fait renouvelé.

L'intégration de ce procédé atypique dans l'économie esthétique générale des trois films sous étude semble encore aller plus loin. L'hypothétique trilogie se confirme au fur et à mesure de la découverte d'une stratégie générale du paradoxe, que chaque membre de ce triptyque développe à tous les niveaux de la création cinématographique.

Maintenons donc notre attention sur le traitement de l'écrit dans les films suivants. Si les sous-titres de *Film Socialisme* se faisaient remarquer par leur absence de marqueurs grammaticaux, notamment la suppression totale de la ponctuation, ce sont, dans *Adieu au langage*, les intertitres qui intriguent le spectateur, notamment du fait de l'insistance d'un gros point blanc au milieu de l'écran noir — qui revient à quelques reprises tout au long du film. Celui-ci semble signifier un point d'arrêt dans l'enchaînement des images, comme pour dire « voilà, un point c'est tout ». C'est plutôt un excès absurde de ponctuation que vient créer ce motif. Guillaume Bourgois, dans un article<sup>192</sup> prenant le parti — au moins partiellement —

---

<sup>188</sup> L'on se rappellera également que *Notre musique*, le film qui prépara cette polémique autour de la traduction, faisait une place de choix à la dénonciation de la spoliation, notamment culturelle, des Amérindiens par les colons étasuniens.

<sup>189</sup> N. LETORÉ, « Translation violence », *Débordements*, 1<sup>er</sup> janvier 2017, <https://www.debordements.fr/TRANSLATION-VIOLENCE>.

<sup>190</sup> Il est important de noter que ces sous-titres ne devaient être utilisés que pour la carrière festivalière du film : les distributeurs anglo-saxons étaient en effet libres d'adopter un sous-titrage plus classique et, partant, plus compréhensible pour l'exploitation commerciale de *Film Socialisme*.

<sup>191</sup> Pour une discussion serrée concernant les problèmes de sur-traduction qui viennent remettre en cause cette idée, notamment à propos de l'œuvre de Godard, voy. : S. BRÉAN, « Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle », *L'écran traduit*, 2013/1, p. 54 à 74 et 2013/2, p. 28 à 41.

<sup>192</sup> G. BOURGOIS, « Les chants de Roxy », *Trafic*, 2014/4 (n° 92), éd. électronique.

d'une interprétation sensualiste du film — dans la veine de l'image-perception génétique dont le film ne nous semble pas pleinement participer —, estime que ces « cartons ponctuations [...] semblent délimiter des phrases et des paragraphes, jusqu'au moment où le point se désagrège pour ne devenir qu'une forme blanche aux contours indéfinis. » Mais ce que ne note pas l'auteur, c'est que ce point désagrégé ne se contente pas d'apparaître comme une « forme informe » mais semble bien faire image. Du moins l'œil ne peut-il s'empêcher de voir dans cette dégénérescence du point blanc comme signifiant linguistique l'apparition d'un phare de locomotive (le train est un motif récurrent chez Godard, qui en fera le thème central d'une des parties du *Livre d'image*) à travers une forêt (l'arbre et la forêt : autre récurrence au cœur de l'œuvre, principalement *Adieu au langage*). À nouveau, le paradoxe se répète : le point, défait de sa valence linguistique, détaché de tout fragment de texte qu'il pourrait venir clore temporairement, se retrouve sans signification propre et, de même que le sous-titre prenant une valeur esthétique visuelle, il devient image — ou plutôt : il se révèle comme issu d'une image, extrait de la surface des choses mises à plat.

Entre ces deux manières très proches de faire de l'écrit un paradoxe cinématographique, une hésitation s'imisce : faut-il déduire de l'expérience des sous-titres Navajo que le traitement godardien de l'écrit consiste à arracher à son sens le signe linguistique pour le doter d'une valeur visuelle qui sommeillait sous l'activité de signification, ou bien doit-on comprendre que, comme le point d'*Adieu au langage*, le signe se capte à l'orée de la visualité des choses, que le sens recouvre en naissant ? L'apparition fugace de quelques mots dans le prologue du *Livre d'image* nous invite dans un premier temps à privilégier cette seconde hypothèse. Quelques secondes après qu'un intertitre vienne rappeler, en affichant les mots « image et parole », la conception godardienne du langage, et tout juste après la récitation d'un vers d'Artaud — « C'est que pour ne pas faire caca, il lui aurait fallu con... », qui renvoie autant au corps sans organe qu'à la scène de défécation d'*Adieu au langage*<sup>193</sup> —, la couverture du roman de Ramuz, *Les Signes parmi nous*<sup>194</sup>, nous apparaît de biais et en contre-plongée. Cette référence, habituelle chez Godard<sup>195</sup>, invite en effet à penser

---

<sup>193</sup> Le texte dont est issu ce passage, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, est celui où Artaud développe la notion de « corps sans organe », qui sera reprise et développée par Deleuze. La phrase, plus précisément, est extraite du texte intitulé « La recherche de la fécalité ». Ces deux points — fécalité et corps sans organe — auront un rôle à jouer lorsque nous aborderons les films sous l'angle de la surface constituée positivement.

<sup>194</sup> Ch.-F. RAMUZ, *Les Signes parmi nous*, Paris, Grasset, 1931.

<sup>195</sup> Ce livre donnait déjà son titre au dernier épisode des *Histoire(s) du cinéma*, dans lequel Godard résumait le roman : un colporteur aimé de tous pour ses talents de conteur est chassé du village où il réside après avoir qualifié un terrible et long orage de « fin du monde ». Godard voit en ce colporteur une incarnation du cinéma — ou de ce qu'était le cinéma (la voix de Godard insiste : « c'était le cinéma »).

le signe comme déjà présent, « parmi nous » sous-entendant caché « parmi nous » et, dès lors, à découvrir.

Dans son analyse de l'épisode des *Histoire(s) du cinéma* portant ce titre, Rancière propose de le lire comme la référence à « une double “communauté” [...] d'abord [celle] entre les “signes” et “nous” [...] ensuite [celle] comprise dans le concept de signe<sup>196</sup> ». À s'en tenir à cette brève explication, l'on pourrait en déduire que « les signes parmi nous » désigne donc ce signe qui fait sens par le lien qu'il peut nouer — ce serait là son essence — avec les autres signes. Du reste, ce signe enchainable se trouverait déjà-là, parmi nous. Précisons alors que Rancière mobilise cette référence dans une optique que l'on pourrait qualifier de trans-médiatique (ou pan-esthétique) : la communauté des signes en tant que caractéristique du concept de signe ne se rapporte en l'occurrence qu'au signe « tel qu'il fonctionne ici », où « éléments visuels et textuels sont en effet saisis ensemble, enlacés les uns aux autres ». Dès lors, le sens premier qui nous apparaît de l'image issue du *Livre* se renverse : non plus des signes qui font sens dans leur enchainement, mais des natures hétérogènes mêlées, qui par ailleurs cohabitent parmi nous (en tant que l'homme ou l'individu est également signe d'une nature particulière). En outre, il faut saisir le décalage entre les deux références au roman de Ramuz (dans les *Histoire(s) du cinéma* et dans *Le Livre d'image*). Là, le roman était comme exploré de l'intérieur, dans sa profondeur : c'était l'histoire que fait vivre le texte, et la signification du titre, qui importaient. Mais ici, la référence ne consiste plus en un résumé articulé sur la bande-son : c'est par une image filmée du roman comme objet, dont Godard ne livre rien de plus qu'une perception visuelle extérieure, que Ramuz est mobilisé. Le texte en tant que porteur d'une signification et créateur d'une histoire est ainsi tenu à distance, médiatisé dans une image-de-texte permettant une redistribution totale du sens de la référence.

C'est justement cette mise à distance du texte dans sa représentation visuelle qui va nous permettre d'opter pour une conception de l'écrit comme texte à maltraiter pour faire ressortir la visualité de l'écrit — le texte s'effaçant sous sa propre image qui, pourtant, lui permet de persister malgré tout. C'est en effet un procédé récurrent du *Livre d'image* que de « cadrer des phrases<sup>197</sup> » puisque, outre l'exemple considéré ci-dessus, le film s'ouvre encore sur un tel cadrage. Les troisième et quatrième plans du film offrent en effet un extrait écrit à l'écran — mais bien traité comme une image et non comme un carton-titre — des *Enfants*

---

<sup>196</sup> J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, éd. électronique, « II. La phrase, l'image, l'histoire », « Sans commune mesure ».

<sup>197</sup> L'expression est de G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG*, op. cit., p. 19 et s.

*humiliés* de Bernanos<sup>198</sup>. La phrase est découpée entre les deux plans, comme on le dit du papier autant que de la séquence cinématographique ou de la forme sur son fond. Malgré ce découpage, l'on parvient à la recomposer à l'issue du second plan : « Les maîtres du monde devraient se méfier de Bécassine, précisément parce qu'elle se tait. » Le procédé atteint ici une certaine puissance réflexive et paradoxale puisqu'elle donne à voir le texte qui commence à se taire — en tant qu'il est cadré, découpé, amputé — en même temps qu'il insiste à signifier — il reste lisible. Le meilleur moyen pour résister, semblent dire ces deux plans, c'est encore de se taire ...

Le paradoxe en serait-il à son comble ? L'image fait au texte ce qu'il prescrit au moment même où ce dernier commence à disparaître et cesse, justement, de dire ce qu'il prescrit. Par la suite, la phrase ici présentée sous forme imprimée reviendra mais imagée — un dessin de Bécassine, l'index levé vers le ciel — ou parlée. Le texte s'efface donc sous l'image et la parole comme pour signaler l'approche, enfin, du langage qui tiendrait tout entier dans un livre-film qui ne contient pas *des* images mais qui construit, plan après plan ou page après page, l'image — peut-être celle-là même qui doit « venir au temps de la résurrection », comme Godard l'annonce depuis des années.

L'on pourrait étendre l'étude du traitement que Godard réserve au texte à travers ses trois derniers films : celle-ci révélerait, par exemple, combien le texte traité en trois dimensions spatialise encore un peu plus l'écrit dans *Adieu au langage*, le rendant parfois difficilement décryptable<sup>199</sup>, alors même que cette profondeur se heurte doublement à « la perte de relief » et à « la fonction d'assurer une lisibilité optimale sur l'écran » qui caractérise le passage, dans l'œuvre de Godard, à une typographie « pasteurisée » comme l'établit l'étude de Paule Palacios-Dalens<sup>200</sup>. De même, nous pourrions porter notre attention sur la progressive disparition du texte typographié au profit de titres peints à même la toile, signe d'une fusion lettriste du verbe dans la pâte du peintre — le tout encore traité par les outils vidéo du cinéaste pour créer un carton-titre aux couleurs dégénérées et artificielles quoique le

---

<sup>198</sup> G. BERNANOS, *Les enfants humiliés*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>199</sup> Lorsqu'il est apparaît comme trop proche de nos yeux, notamment (C. LÊ, *op. cit.*).

<sup>200</sup> P. PALACIOS-DALENS, « Jean-Luc Godard, le typographe à la caméra », *Trafic*, 2019/4 (n° 112), éd. électronique. Le caractère « pasteurisé » de ces polices « correspond à l'utilisation de polices dites d'écran, en l'occurrence du Verdana ou son équivalent le Tahoma. Le caractère ordinaire et transparent de ces polices évoque [...] la perte de relief » : malgré tous les dangers à tirer des conclusions esthétiques sur la base des dispositifs matériels, il faut noter comme Palacios-Dalens, à la suite de Massin, lie la disparition de l'impression de la lettre dans le papier, au sens matériel, à une surfacisation de l'écriture — ou, en l'occurrence, de la pratique cinématographique de l'écriture.

trait apparaisse clairement comme issu de la main de l'artiste<sup>201</sup>. Pourtant, c'est le retour de l'exact même procédé que celui présenté à la page précédente qui nous éclairera sur l'avancée de notre question que permet le traitement godardien du texte à l'écran. Dans la quatrième partie du *Livre d'image*, dédiée à « L'esprit des lois », apparaissent en effet, en deux plans, quelques mots d'un entretien entre Hélène Frappat et Jacques Rivette, dont le principal développement a été publié aux *Cahiers du cinéma* sous le titre « Le secret et la loi »<sup>202</sup>. Sur le fond, le cœur de ce dialogue tourne autour de la position à adopter entre ce que le cinéaste appelle le « secret » et la « loi ». C'est ce rapport dialectique entre ces deux pôles qui ferait « qu'un film est un film » : l'œuvre fait œuvre du fait qu'il y ait « à la fois secret et obéissance à la loi ». Il s'agit donc, pour l'artiste, de trouver une position de justesse entre la conservation d'un secret, c'est-à-dire le sentiment ou l'intuition pré-personnelle, indicible mais exposable dans l'œuvre, et qui tient lieu d'impulsion à la création, et la publicité de la Loi, ou « société ». Rivette voit dans ce travail d'équilibriste « une mise en péril », une volonté — consciente ou non — de se mettre en danger : c'est que l'artiste joue ici à introduire dans l'empire public de la Loi un élément qui ne lui appartient pas, et qui lui est intrinsèquement contraire. La seule exposition de la singularité que constitue le « secret » vient subvertir l'universalisation que la Loi tente d'imposer dans l'espace public. Mais en même temps — et c'est là que réside le risque —, la singularité peut à tout instant être happée par la société et perdre sa différence pour se diluer dans le légal. C'est que « le propre du mystère — Rivette s'en remet à Paulhan — est d'être mystérieux » : risquer le secret, c'est l'exposer à son élucidation. Mais il y a également le danger inverse, celui qui risque de rendre secret la loi, de l'intérioriser tellement qu'il deviendrait impossible d'en parler. Le lieu du travail esthétique serait donc celui où l'intériorité s'aventure au risque de l'extériorité, et inversement : travailler ce risque, c'est tenter de retourner sa propre peau, et, depuis sa place de frontière, donner sa face interne au monde, et se donner à soi sa surface sensible.

En de nombreux endroits de la filmographie de Godard, remonter les fils citationnels s'avère être une entreprise contre-productive : si Joachim Lepastier « n'a pas envie d'entrer dans la sur-exégèse, de revenir à la source de la moindre citation, de se faire l'archéologue intelligent de tel ou tel raccord<sup>203</sup> », c'est qu'il y a trop à explorer, et que le résultat n'en vaut

---

<sup>201</sup> Ainsi, le carton présentant pour la première fois le titre du *Livre d'image* dans le film est-il remplacé par une toile sur laquelle ce titre est peint grossièrement — comme il apparaît sur l'affiche du film (cf. *infra*).

<sup>202</sup> J. RIVETTE, « Le secret et la loi », propos recueillis par H. Frappat, *Cahiers du cinéma*, mars 2016 (n° 720), p. 40 à 46 ; initialement publié dans son intégralité dans *La lettre du cinéma*, 1999/2 (n° 10) et 1999/3 (n° 11).

<sup>203</sup> J. LEPASTIER, « L'appel de la forêt. Adieu au langage de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, juin 2014 (n° 701), p. 26.

que rarement la chandelle. Spécialement dans les films qui nous occupent — c'est aussi le cas des *Histoire(s) du cinéma* —, les « raccords de sens » sont trop nombreux : à tel point que l'on pourrait penser qu'il s'agit ici d'une autre stratégie de subversion du sens. Là où la maltraitance envers le texte en tant que véhicule de signification vise à une remontée à la surface visuelle de celui-ci, la saturation des films en références et en sutures entre celles-ci viserait une même reddition de la volonté de comprendre du spectateur. Et c'est d'ailleurs en ce sens que peut être comprise la citation de l'entretien avec Rivette : Godard n'en retient que le titre, qu'il filme en deux plans. Le cadrage de la phrase, la destruction de la proposition signifiante autant que son extraction du texte dans lequel elle se fondait, concoure donc à la même tentative de conserver « l'élan et le choc que vous avait donné cette phrase », celle qui « vous frappe, [et] vous suffit presque trop<sup>204</sup> ».

Le caractère anti-théorique de la pensée de Godard, exposé au chapitre précédent, permet déjà de saisir pourquoi il ne retient des développements de l'entretien que sa formulation emblématique, presque déjà devenue cliché d'elle-même. Pour autant, dans ce cas précis, l'exploration de la référence doit aller plus loin : non seulement Godard ne conserve que la surface brillante de l'ébauche théorique que proposent Hélène Frappat et Jacques Rivette, mais encore le décollement de l'expression frappante ne va pas, cette fois, à l'encontre du fond du texte, que Godard pourrait reprendre intégralement à son compte<sup>205</sup>. Bien au contraire, ce refus du théorique au profit de l'expression sentencieuse de l'idée se double d'une mise en acte pratique. Le titre, nous l'avons dit, est présenté en deux temps :



D'un côté, donc, « le secret et », de l'autre « t et la loi » : tout se passe comme si Godard proposait une adaptation du texte de Rivette, comme si, au lieu de pérorer longuement autour du lien qui unit le secret et la loi dans le danger, ce filmage et ce montage pouvaient faire

<sup>204</sup> J.-L. GODARD, « Une boucle bouclée », *op. cit.*, p. 16.

<sup>205</sup> De nombreux thèmes chers à notre cinéaste y sont abordés, comme la dualité et la relation, l'idée que tout passe entre, la tentative de trouver une « équation réversible », le montage d'images trouvées, etc.

passer toute la mise en danger dans l'incertain et pourtant évident raccord entre les deux termes du titre. Il faut en effet noter, d'une part, que la présence d'un élément commun dans les deux images rend leur liaison inévitable. Mais en même temps, d'autre part, le montage remet en cause ce lien, il le met précisément en péril : comme ces deux images sont prises dans la logique de « montage des lointains hétérogènes », l'image peut bifurquer à tout instant et être relancée dans une série de liaisons non-évidentes. Cette hypothèse est encore confirmée, quelques instants plus loin, par l'apparition de la mention « Montage interdit » qui devient ici : « montage inter dit » : il s'agirait de monter entre les mots.



Le paradigme du paradoxe découvert avec *Film Socialisme*, affirmé avec *Adieu au langage* et confirmé dans *Le Livre d'image* déploierait-il ici sa véritable fonction ? Reprenons, pour nous en convaincre, les strates de paradoxes que recouvre ce montage du secret et de la loi. Premièrement — c'est le paradoxe initialement pressenti avec les sous-titres Navajo —, la fonction de signification du texte, une fois celui-ci pris dans la logique cinématographique, ne peut plus fonctionner : le sens du texte est perdu mais, en même temps, cette perte permet l'émergence d'un autre sens ; la découverte du sens dans l'ordre de l'image nécessiterait le détour par le non-sens du texte. Ce n'est pas tout : non seulement, l'on découvre un sens en abandonnant la signification du texte, mais c'est encore souvent le sens même du texte que l'on retrouve au moment où celui-ci s'efface. Godard semble affirmer l'équivalence de la signification et de l'image du texte, tout en en niant l'identité : la citation godardienne n'est

pas, comme l'écrivait Didi-Huberman en 2013, une simple stratégie de démontage avant remontage. Elle est bien cela, mais elle est surtout une stratégie de la conversion : démontage dans l'ordre théorique (cadrer, par exemple, le titre « Le secret et la loi »), remontage dans l'ordre pratique (en faire deux plans, juxtaposés à travers le temps, qui donnent à voir l'idée du texte). Enfin, cadrer la phrase, c'est extraire du texte le point brillant qui frappe à la lecture : ne conserver que le miroitement à la surface du texte. S'il faut cadrer ce miroitement, c'est que celui-ci, pris dans l'enchaînement textuel, perd sa puissance de choc : « si vous lisez le livre en entier, vous perdez l'élan et le choc ». En même temps, ces éclats de surface invitent inévitablement le spectateur en manque de sens à en explorer l'origine.

L'on peut donc comprendre combien le trait d'humour d'Anne-Marie Miéville à l'endroit de son compagnon, souvent rapporté par celui-ci, s'avère plus essentiel qu'au premier abord. « Au contraire », trouvera-t-on, selon elle, en épigraphe sur la tombe de Godard : il s'agit toujours d'affirmer les deux opposés à la fois, de « jouer sur les deux tableaux », de « penser l'impensable », d'opérer « le deuil et la reconquête de la vie », de « lutter sur deux fronts », etc. En tout, il s'agit d'affirmer les deux sens. Nous l'avons vu avec le traitement du texte à travers les trois films qui forment, nous semble-t-il, un triptyque du paradoxe : affirmer autant le texte au sens où il signifie qu'au sens où il apparaît.

## *§2. Seconde série de paradoxes : les deux sens de l'histoire (temps, narration, fabulation)*

Affirmer les deux sens : cette définition du travail de Godard, c'est précisément celle que donne Deleuze du paradoxe : « [l]e bon sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable ; mais le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois.<sup>206</sup> » Une fois passé le problème très précis du traitement du texte à l'écran, que signifie, au cinéma, affirmer les deux sens à la fois ? Une première possibilité serait de se tourner vers le temps, dont on sait combien il est ce concept important pour la théorie du cinéma. Dans ce cas, l'affirmation des deux sens consisterait à se pencher sur le déroulé narratif pour le moins heurté que propose Godard, afin d'y chercher, comme Deleuze le fait des aventures d'Alice, « la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent », de ne pas « supporte[r] la séparation, ni la distinction de l'avant et de l'après »<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1968, p. 13.

<sup>207</sup> *Ibid.*

## A. Temps

Cette première piste peut être suivie de la même manière pour *Film Socialisme* et *Adieu au langage* : y chercher un dérèglement du temps, une incohérence qui déstabilise intégralement l'enchaînement logique que la narration, depuis Aristote, est censée mettre en place.

C'est, d'abord, par une étrange montre dorée que le déroulement du temps se fait malmener : paradoxale en elle-même puisqu'elle n'indique pas l'heure<sup>208</sup>, mais « le temps, la nuit des temps<sup>209</sup> », elle traverse les trois parties de *Film Socialisme* comme, pense-t-on, pour les lier. Mais à mieux y regarder, cette présence commune relève plus de la ligature forcée : les deux histoires (plus une, l'Histoire elle-même) ne sont pas situées l'une par rapport à l'autre et ne semblent entretenir, sur le plan narratif, aucun rapport. Complètement détachées, voire opposées, la montre semble introduite artificiellement dans l'une ou l'autre des deux histoires, de sorte que toute tentative rationnelle pour expliquer cette double présence peine à convaincre, comme celle selon laquelle Constance, la journaliste de la première partie, l'aurait perdue dans un tombeau lors de l'escale touristique en Egypte<sup>210</sup>. Mas et Pisani avancent en effet que l'objet est unique et que c'est là la seule solution d'explication à son omniprésence, mais rien ne nous dit que les trois parties se suivent dans cet ordre, ou qu'elles n'ont pas lieu simultanément. Certes l'objet est traité comme un artefact antique unique — c'est ainsi qu'il



<sup>208</sup> A. MAS et M. PISANI, *op. cit.*

<sup>209</sup> Comme le dit l'opératrice de télévision à Lulu, dans la deuxième partie de *Film Socialisme*.

<sup>210</sup> A. MAS et M. PISANI, *op. cit.*

est filmé en gros plan mystérieux, placé en insert, sur fond noir, comme pour l'extraire du monde tangible censément représenté par la « diégèse » du film. Mais la marque qu'il porte, « Night and Day », trahit son époque de fabrication moderne. Bref la montre semble être le signe d'un temps tout à la fois sans présent (sans heure) et en même temps étrangement homogène, comme à l'arrêt (sans heurt) : comme s'il pouvait être indifféremment parcouru dans un sens ou l'autre. Le dialogue prononcé *off* sur l'insert de la montre est éclairant :

« Lulu : Et le jour, qui décide ?

Camerawoman : Elle.

Lulu : Y a rien qui bouge !

Camerawoman : Oui, parce qu'elle réfléchit. Si ça dure trop je lui secoue un peu les puces.

Lulu : Et alors ?

Camerawoman : Mystère ... »

Par ailleurs, ce double parcours impossible du temps est encore à rapprocher d'une autre parole, tenue par un personnage de la première partie dont on voit mal la place dans le complexe narratif que celle-ci tisse. « À cause de quoi la lumière ? À cause de l'obscurité ... » : l'écho avec la partition du temps tenue par la montre dorée est évident. Du reste, ce rapprochement invite également à considérer la relation causale entre les opposés — le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité, le passé et le présent — comme une liaison réversible à l'envi. Le modèle de la causalité que propose donc le film semble intrinsèquement marqué du sceau du paradoxe : en tout, il y a deux sens qui se valent, jusqu'à l'indécision.

Dans la première partie du film, la croisière contemporaine à laquelle nous sommes conviés fait escale dans plusieurs villes bordant la Méditerranée (plus Odessa), mais les visions actuelles que nous en aurons seront toujours entremêlées d'images d'époque clairement identifiables comme telles, comme si le présent donnait accès au passé. Il y a plus. La structure du film est basée sur une répartition des temporalités déjà éprouvée à l'occasion de l'exposition *Voyage(s) en utopie* : la croisière au présent, le garage au futur (« *Quo Vadis Europa* », « Où vas-tu, Europe »), « Nos humanités » au passé. Mais cette dernière partie n'est faite à titre principal que de réemplois d'images du passé qui justifient notamment cette position temporelle : à la toute fin du film, sans qu'un carton ne vienne annoncer, comme ce fut le cas auparavant, le passage à une autre partie, les images contemporaines reprennent leur droit et viennent clôturer, semble-t-il tragiquement (le nom d'Alissa, la jeune fille de la première partie, résonne dans un cri juvénile tandis que retentissent des coups de feu), l'intrigue établie à bord du navire, comme si le présent trouvait sa fin dans le passé. Réciproquement, ces images du passé commençaient déjà à travailler la première partie du film : sans compter que les enjeux de l'intrigue elle-même semblent surannés, tout y tournant autour d'une époque révolue, celle de la guerre d'Espagne et du Komintern.

Le dérèglement du temps prend une forme encore plus manifeste dans *Adieu au langage*. On ne saura mieux en résumer « le propos » — qui, nous dit Godard, « est simple » — que ne le fait le dossier de presse :

« une femme — mariée — et un homme — libre — se rencontrent  
ils s'aiment, se disputent, les coups pleuvent  
un chien erre entre ville et campagne  
les saisons passent  
l'homme et la femme se retrouvent  
le chien se trouve entre eux  
[...]  
l'ancien mari fait tout exploser  
un deuxième film commence  
le même que le premier  
et pourtant pas<sup>211</sup> »

La répétition, évidemment, est centrale ici. Mais surtout, c'est le désenchainement total des causes et des conséquences qui frappera le spectateur<sup>212</sup> : aucune articulation temporelle entre le premier et le second couple — tout y est pareil comme en deux mondes parallèles —, le mari des deux femmes est la même personne, et se suicide-t-il au début, qu'on le retrouve ensuite, lorsqu'il tue le second amant<sup>213</sup>. Et ce dernier, ne le retrouve-t-on pas après sa mort, mais comme si de rien n'était ? Sans cesse, *Adieu au langage* s'autorise une grande liberté de mouvement dans le temps, allant et venant vers ce dont on ne sait même pas si c'est le passé ou le futur.

## B. Narration

Mais peut-être ces extravagances temporelles ne sont-elles que l'épiphénomène d'une tendance plus large et bien connue du cinéma godardien — et de l'art moderne en général ? L'on sait en effet combien le XX<sup>ème</sup> siècle, celui du cinéma et de Godard, a pu rompre en visière avec toutes les formes de narrativité. La filmographie de notre cinéaste n'y déroge pas, loin s'en faut : il a souvent été dit à quel point il participa et continue à participer — et la chose, du reste, est évidente — de ce qu'on a pu appeler, au choix, « cinéma moderne<sup>214</sup> », « crise de l'image-action<sup>215</sup> » ou encore « disparition du narrateur<sup>216</sup> ». Dans tous les cas, ce divorce avec la narration désigne plus ou moins directement le symptôme esthétique d'une

---

<sup>211</sup> J.-L. GODARD, *Dossier de presse d'Adieu au langage*, Paris, Wild Bunch, 2014.

<sup>212</sup> Y. ISHAGHPOUR, « Image du monde disloqué », *Trafic*, hiver 2014 (n° 92), éd. électronique.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Ch. METZ, « Le cinéma moderne et la narrativité », *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, *op. cit.*, p. 185 et s. L'auteur tente de réfuter ce qu'il nomme le « mythe sourdement antinarratif » (p. 187) du cinéma moderne. Au lieu d'attaquer de front sa problématique, Metz préfère réfuter tour à tour les modèles proposés par ses contradicteurs pour qualifier ce cinéma supposément non-narratif. Reste que le rapport entre le cinéma moderne et la narration n'est pas réellement abordé.

<sup>215</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 1*, *op. cit.*, p. 266 et s. et IDEM, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 7 à 37.

<sup>216</sup> W. BENJAMIN, « Le narrateur. Réflexion à partir de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Dormira jamais*, date de mise en ligne inconnue, <http://dormirajamais.org/narrateur/>, première publication française en 1939.

crise sociale qui trouve ses racines dans le choc que constituèrent pour le monde — à tout le moins occidental— la Première Guerre mondiale, sa répétition et la découverte des camps de la mort qui en accompagna la fin<sup>217</sup>.

Il nous serait compliqué de réfuter cet axe d'analyse au sujet des derniers films de Godard. La déliaison de l'enchaînement narratif semble être à son paroxysme — ce qui, d'ailleurs, pourrait s'appliquer à tous ses films — : comment faire sens de ces trois parties qui composent *Film Socialisme*, que seul un objet bien difficile à interpréter vient lier ? et cet assemblage de blocs spatio-temporels comme autant de présentations possibles d'une même situation<sup>218</sup> qui constituent *Adieu au langage*, que nous raconte-t-il ? Enfin, *Le Livre d'image* semble abandonner toute velléité à raconter, au profit d'une forme que d'aucuns ont pu qualifier, à l'instar des *Histoire(s) du cinéma* achevées 20 ans plus tôt, d'« essai cinématographique ». L'interprétation courante de la rupture entre une forme classique de la narration et une forme moderne de la déconstruction semble encore soutenue, ici, par la présence centrale du thème de la guerre. Qu'elle soit mondiale ou non, elle apparaît toujours comme une répétition de ce malheur historique matriciel pour Godard que fut la barbarie des camps, que le cinéma ne put empêcher. L'incompréhension de l'intrigue d'espionnage qui anime le premier segment de *Film Socialisme* semble découler directement de l'origine, bien réelle, de cette histoire qui remonte à 1936 et qui s'enracine dans le jeu d'oppositions et d'alliances troubles entre fascismes et socialismes (Républicains et communistes, franquisme et nazisme). Dans *Adieu au langage*, c'est l'image télévisuelle elle-même qui est contaminée par la concomitance de sa date de naissance avec la montée au pouvoir d'Hitler :

« — En 1933, un Russe, Zworkin, invente la télévision. 1933 : ça vous dit quelque chose ! ?  
— Hitler est élu chancelier du Reich ... démocratiquement. »

L'image viciée nous poursuit encore, à travers les icônes et les écrans LCD, tandis que l'on apprend qu'Hitler a gagné, politiquement : « Ce n'est pas la première fois que le vaincu par les armes arrive à vaincre politiquement son vainqueur. » La guerre et la dictature, qui avaient corrompu les images de la télévision, se poursuivent dans leur nouvel avatar, qui rend le langage inutilisable, puisque « bientôt nous aurons tous besoins d'interprètes pour nous comprendre nous-mêmes ». Finalement, la guerre semble s'insinuer partout dans *Le Livre d'image*, où le pessimisme de Joseph de Maistre (*Les soirées de Saint-Petersbourg*<sup>219</sup>, dans

---

<sup>217</sup> Rancière rappelle combien le diptyque de Deleuze repose, quoi qu'il en dise, sur un présupposé historique (« D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 197 à 226) ; Benjamin établissait déjà « que les gens revenaient muets du front » de la Grande Guerre (« Le narrateur », *op. cit.*).

<sup>218</sup> Y. ISHAGHPOUR, « Image du monde disloqué », *op. cit.*

<sup>219</sup> J. DE MAISTRE, *Les soirées de Saint-Petersbourg* ou *Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, Paris, Pélagaud, 1854.

lequel il théorise le caractère sacré et nécessaire de la guerre, donne son titre à la seconde partie du film et est abondamment cité) se voit néanmoins contrebalancé par l'affirmation d'un « ardent espoir » projeté par une voix caverneuse et trébuchante.

En quoi, dans ce cas, la narration godardienne consisterait-elle en un paradoxe ? Tout converge en effet vers l'affirmation d'un sens unique de l'histoire des images ou, pour être plus modeste, du cinéma. Tout semble déjà joué, d'autant que les films qui nous occupent viennent après — en adoptant partiellement la forme —, l'œuvre somme que constituèrent les *Histoire(s) du cinéma*, où la rupture avec l'ordre narratif antique semblait largement consommée. Rancière constate en effet que pour faire sens, les montages de la série doivent être pris dans leur contexte historique, au sens où y est presupposé l'acquis du régime esthétique dans lequel l'art a basculé, et qui consiste précisément en cette « distance prise à l'égard d'une certaine forme de commune mesure, celle qu'exprimait le concept d'histoire », compris comme « “l'assemblage d'actions” qui, depuis Aristote, définissait la rationalité du poème »<sup>220</sup>.

Pourtant, cette unanimité dans le rejet de la forme narrative ne peut être soutenue plus longtemps concernant *Film Socialisme* et *Adieu au langage*. Car si le montage y reste très flottant concernant les liaisons de sens qu'il crée entre les images et les situations mises en scène, tous deux présentent d'une manière ou d'une autre quelques tentatives de faire histoire. Plus précisément, ces deux films tracent le parcours d'un rapport paradoxal de l'image cinématographique à la narration qui s'achèvera dans la synthèse qu'en fait *Le Livre d'image* : l'acquis du régime esthétique de l'art n'est plus presupposé, mais son émergence doit au contraire être reprise *ab initio* et explicitée. Contrairement aux *Histoire(s)*, nos trois films retracent, étape par étape, comment d'un régime de l'art dominé par le principe de l'histoire aristotélicienne, le régime esthétique se développe en dégradant les relations causales de la narration pour ériger le visible en principe directeur (mais le cas de Godard, à cet égard, est plus complexe) de l'œuvre. De ce chemin, le premier de nos trois films semble donner, à travers sa construction en trois parties, comme le sommaire — un sommaire bien spécial puisqu'il contiendrait lui-même tout le développement de la première partie qu'il expose. Le premier moment narratif, c'est bien sûr celui qui compose la partie la plus longue de *Film Socialisme*, intitulé « Des choses comme ça » : que pourrions-nous retenir de ce nébuleux complot qui se déchiffre peu à peu, de manière toujours incertaine, par bribes

---

<sup>220</sup> J. RANCIÈRE, « La phrase, l'image, l'histoire », *op. cit.*

d'informations jamais sûres<sup>221</sup> ? Bien peu de choses sans doutes, sinon qu'il y a là le signe clair que quelque chose s'est passé — la Guerre d'Espagne — et fait événement en ce qu'elle continue à se dérouler, en un sens, à travers toute l'aire méditerranéenne. Mais que font ces agents, qu'est-ce que cet or espagnol, dit « de Moscou » passé aux mains des Nazis ? Godard décide volontairement de ne rien expliquer : le document de travail initial, qui tint lieu de scénario au film, prévoit que celui-ci se conclue sur une séquence où JLG rencontre la journaliste Constance et lui explique les tenants et aboutissants de cette intrigue<sup>222</sup>. Ce passage ne sera finalement pas retenu dans la version finale du film : tout restera enfoui sous des images qui n'apportent que peu d'éléments. Qui cherchera ne sortira qu'avec plus de questions — à moins, bien sûr, que le commentateur ne se laisse avoir au jeu du contresens. Car, comme le note Adrian Martin, « il est facile de décrire erronément ce qui se passe réellement dans les films de Godard [...] De nombreux commentaires sur Godard inventent des intrigues claires et cohérentes, des rapports entre les choses, des relations causales, là où il n'y a rien de tout cela<sup>223</sup> ». C'est en ce sens que nous ne pouvions nous rattacher à l'interprétation qui était faite de la présence de la montre dorée dans les trois parties du film, toute en conjecture. De même, certains commentateurs ont vu dans les images sales, en basse résolution, prises dans les entrailles du Costa Concordia, l'équivalent d'images de surveillance. Rien, si ce n'est le climat complotiste dans lequel le film semble évoluer, n'invite à opter pour une telle assimilation, d'autant que de nombreuses images au grain semblable ne s'y prêtent pas<sup>224</sup>. Ainsi, si l'image de gauche ci-dessous capte les déplacements



<sup>221</sup> R. NIEUWJAER, « *Film Socialisme* : devises de JLG », *Forum des images*, 19 février 2016, <https://www.dailymotion.com/video/x3tslke>.

<sup>222</sup> J.-L. GODARD, « Scénario de *Film Socialisme* », *op. cit.*, p. 29 et 30.

<sup>223</sup> A. MARTIN, « Recital: Three Lyrical Interludes in Godard », in M. Temple, J. S. Williams et M. Witt (dir.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 255, cité par S. BRÉAN, « Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle », *L'écran traduit*, 2013/2, p. 28 à 41.

<sup>224</sup> Cette hypothèse est encore affaiblie par la dernière page du scénario du film (*op. cit.*), qui pose la question de la pauvreté de l'image en basse définition en appliquant la dichotomie HD/LD à la peinture, accolant les mots « haute peinture française (?) » et « basse peinture française (?) » respectivement à une obscure œuvre du classicisme du XIX<sup>ème</sup> et à l'*Argenteuil* de Manet.

de l'homme qui polarise l'attention de tous les espions embarqués sur le navire — et peut dès lors, éventuellement, prendre sens comme image de surveillance —, celle de droite rend compte de l'ambiance chaotique de la boîte de nuit où s'épuisent les voyageurs anonymes, dont l'image est toujours bien distinguée de celle des personnages fictifs et des têtes connues.

« Des choses comme ça » présente donc le premier jalon narratif de notre parcours : ici, l'intrigue se rend presque trop visible en même temps qu'elle manque de résolution et de fermeté. Rien ne viendra conclure ce jeu de cache-cache entre agents français, russes, israéliens et Otto Goldberg, sinon la fin même de la croisière, comme si rien ne s'était passé. Pourtant, l'on insiste : il s'est bien passé quelque chose, mais il semble impossible de localiser cet événement, qui reste insaisissable entre les images très travaillées, et déclinées selon toutes les variations possibles, de la mer. Les images et l'intrigue ne correspondent pas, ne se trouvent pas : elles sont en décalage l'une par rapport à l'autre, elles semblent chacune, dans le registre de l'autre, « manquer à leur place<sup>225</sup> ». Narration et image semblent entreprendre une disjonction, une mise en séries dans lesquelles chacune manque à l'autre : il y a trop d'histoire dans ces images, qui ne peuvent dès lors exister pleinement comme pures représentation ou abstraction ; il y a trop d'image dans ces histoires, qui ne parviennent plus à se faire entendre par les spectateurs.

Le second moment narratif de cette disjonction, ainsi que sa conclusion apaisée, sont annoncés sur le mode mineur par les deux parties suivantes de *Film Socialisme*. Dans « Quo Vadis Europa », le film change de ton du tout au tout : l'enchaînement des images s'apaise, et l'hétérogénéité de la première partie — alternant les images hautement travaillées (et définies) de l'étendue maritime et celles, baveuses et dégradées, des profondeurs du navire — laisse place à la douceur des images de la vie quotidienne de la famille Martin. Ces pompistes de province sont pourtant le centre d'attention de deux journalistes locales, venues glaner quelques déclarations de la part des parents : ceux-ci, en effet, briguent une élection quelconque. Les deux reporters n'obtiendront rien de leur part, mais les enfants — qui s'intéressent également à la chose publique — leur accorderont quelques réflexions. Ce qui devait faire l'objet d'une histoire politique symbolique, comme en témoigne l'idée initiale de cette partie<sup>226</sup>, est réduit à une série de discours nous éloignant bien loin de toute intrigue (dans la bande-annonce du film, qui en reprend l'intégralité en accéléré, le mot « Parole »

---

<sup>225</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 55, d'après l'expression de Lacan.

<sup>226</sup> « Quo vadis Europa » est en effet issu d'une idée relativement ancienne, dont on trouve trace dans J.-L. GODARD, « Les animaux », *Godard par Godard*, t. II, op. cit., p. 221.

s'imprime sur les images de cette partie). L'on apprend clairement que les enfants finissent par faire campagne face à leurs parents, mais cet élément, qui promettait un fort potentiel de rebondissements, n'est pas approfondi. À l'heure du journal, quand le générique retentit, l'on s'attend à découvrir le *storytelling* élaboré par les journalistes pour rendre compte de ce fait divers pour le moins déroutant. Mais en lieu et place d'un reportage parodique, c'est une sobre série de carton-textes qui viennent résumer les péripéties politico-juridiques de nos deux révolutionnaires en herbe.



La disjonction entre la narration et l'image s'accroît ici pour atteindre une séparation quasiment complète. L'une ne manque plus à l'autre, mais les deux sont à peine juxtaposées : l'image, d'un côté et, de l'autre, le texte, où vient se fondre dans un même geste la narration et la communication journalistique. Mais cette abrupte transition va encore plus loin. Il faut ici rappeler que le film se termine sur un carton où se lit une formule péremptoire : « NO COMMENT ». Raphaël Nieuwjaer a rappelé combien ce carton venait mettre au centre du film le problème du dire et du voir, du film et de la glose qui peut en être faite<sup>227</sup>. Il estime à juste titre que Godard, par ce carton final, n'invite nullement à la contemplation hébétée et silencieuse de ses images, mais bien à faire sortir la discussion du commentaire. Or, les cartons qui viennent refermer la partie centrale du film ne se contentent pas d'exposer une série d'évènements relégués dans l'écrit : il donne également les clés qu'un commentaire érudit pourrait dégager (la famille Martin fait référence à un groupe de résistants — en fait deux groupes bien distincts). En désamorçant cette recherche, Godard renvoie à ce qui reste — ce qui persiste — de cette séquence une fois celle-ci vidée de toute sa substance narrative et référentielle.

Si, dans le premier mouvement de notre parcours, la narration persistait dans le film (dans les images), elle se retrouve ici exclue de celui-ci pour prendre la place du commentaire — dont on vient de voir qu'il est une forme de discours à éviter, selon Godard. La rupture

---

<sup>227</sup> R. NIEUWJAER, *op. cit.*

déjà franche sera encore accentuée par *Adieu au langage*. Il faut non seulement remarquer à propos de ce film, comme déjà noté, qu'il ne présente pas d'histoire comprise « comme mise en intrigue<sup>228</sup> », mais qu'en outre la mise en histoire des situations présentées — aussi simple soit-elle — est reléguée à l'extérieur même du film, dans un résumé qui en dit tout « le propos ». Godard semble ne rien laisser à l'exégèse. C'est qu'il faut évidemment chercher ailleurs. Mais cette dislocation totale entre la narration et l'image change la perception du film : contrairement aux commentaires de *Film Socialisme*, personne ne tentera plus de proposer une « remise en ordre » de « l'histoire » qu'*Adieu au langage* déroulerait ; au lieu, nous l'avons dit, c'est l'hypothèse d'« [u]n solipsisme trivial, écorché », dont on sent bien tout de même qu'il est « finalement partageur »<sup>229</sup>, qui est privilégiée. Pour beaucoup, l'intérêt du film réside en ce qu'il tente une aventure du regard « d'avant la conscience humaine », aventure toujours déjà déçue : « désir d'immanence » qui ne peut se consumer car, « malgré qu'on en ait, nous ne sommes pas ce chien [Roxy que Godard film sans prendre son point de vue], peut-être faudrait-il s'en faire une raison »<sup>230</sup>. Refuser à affirmer et l'histoire et son absence ne suffit même plus à nous sortir du paradoxe, qui s'en relève à nouveau : affirmer l'immanence du regard, en même temps que son infinie séparation du monde.

### C. Fabulation

Peut-être fallait-il ce chemin pour trouver le juste rapport de l'histoire à l'image, et atteindre complètement le retournement qui caractérise le régime esthétique de l'art — et dans une plus large mesure l'occupation de la surface. Car la déliaison vis-à-vis du concept d'histoire ne se traduit pas exclusivement par un abandon de la narration, mais bien plus par un retournement des valeurs entre « la fonction textuelle d'intelligibilité et une fonction imageante<sup>231</sup> ». Si Godard doit réaffirmer — et non plus présupposer — l'acquis du régime esthétique, c'est tout simplement qu'il a changé de position depuis les *Histoire(s)* : il ne s'agit plus simplement de montrer « la soumission de l'“image” au “texte”<sup>232</sup> », de la dénoncer et d'y opposer un autre modèle, directement délié. Il faut encore affirmer, face à la persistance, voire l'aggravation de la situation (« tout devient texte<sup>233</sup> »), qu'« il doit y avoir une révolution » — comme il est dit dans *Le Livre d'image* —, c'est-à-dire un retournement : Godard fait remarquer qu'au moment où sont prononcés ces mots, l'on voit à l'écran une bobine de film rouler sur le sol<sup>234</sup>.

---

<sup>228</sup> Y. ISHAGHPOUR, « Image du monde disloqué », *op. cit.*

<sup>229</sup> J. LEPASTIER, « L'appel de la forêt », *op. cit.*, p. 27.

<sup>230</sup> M. CAPEL, *op. cit.*

<sup>231</sup> J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, *op. cit.*, « II. La phrase, l'image, l'histoire », « Sans commune mesure ».

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 9.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 14.

Et c'est tout le geste de cette révolution — réduite ici, pour les besoins de l'exposé, au rapport entre cinéma et narration — que Godard retrace à travers ses trois derniers films. Quel en est, alors, le résultat ? Dans *Le Livre d'image*, Godard, on l'a dit, revient à une forme très proche des *Histoire(s) du cinéma*. Mais le parcours subséquent que nous avons tenté de retracer permet de remarquer que la narration y est malgré tout bien présente. Non pas que le film soit classiquement narratif, évidemment, mais il ne peut plus nous échapper — et la remarque vaut aussi de manière rétroactive pour l'œuvre antérieure à 2010 — que le film est truffé de petites histoires qui ne tentent plus, comme c'était le cas dans *Film Socialisme* et *Adieu au langage*, de s'en extraire. Elles y sont maintenant fermement ancrées : toute la dernière partie ne fait que raconter une histoire — ce sont les deux voix *off* de Jean-Pierre Gos et de Godard qui lisent des passages d'*Une ambition dans le désert*, d'Albert Cossery<sup>235</sup>. C'est tout simplement que Godard structure les parties de *Film Socialisme* comme des films classiques — qu'il a depuis longtemps désertés — : il fait de ces parties des films *dans* l'histoire, dirigés par le développement de leur narration, mais où, pourtant, celle-ci manque cruellement. Dans un deuxième temps, nous passons à un film *sans* histoire — et une histoire sans film : la disjonction était consommée (*Adieu au langage*). Mais *Le Livre d'image*, en réintégrant, par la voix, l'histoire, donne un film *avec* des histoires, contenant des histoires.

Dans ce dernier film, l'attention de Godard sera toute portée sur une forme musicale, le contrepoint, qu'il applique tant à la bande-son seule qu'aux rapports entre l'image et le son. Dans la dernière partie du film, celle qui nous fait voir « la main », après que l'on ait examiné un à un chaque doigt<sup>236</sup>, la voix de Godard donne une définition de la forme contrapuntique :

« Le contrepoint est une discipline de la superposition des lignes mélodiques. Les mélodies n'ont pas besoin d'être identiques non plus que parentes. Étrangères l'une à l'autre, elles ne font pas obstacle à la composition, mais il faut les tenir toutes les deux ensemble. Et en même temps ...

[long silence]

Dans l'harmonie, les accords produisent les mélodies. Dans le contrepoint, ce sont des mélodies elles-mêmes dont, à l'inverse, résultent les accords. »

Ce procédé est appliqué aux voix *off* durant tout le film : deux sons (tantôt une voix et une musique ou un bruit, tantôt deux voix, parfois celle de la même personne reprise deux fois) enregistrés chacun sur une des deux bandes sonores (gauche et droite) s'entremêlent pour résonner ensemble. Les mots prononcés deviennent parfois inaudibles sous la musique martiale, inquiétante (le *Largo* de Weinberg) ou légère (le chant du muezzin, la mélodie orientale) ; ou bien se fondent-ils les uns aux autres. Nous avons déjà décrit ailleurs<sup>237</sup> l'un

---

<sup>235</sup> A. COSSERY, *Une ambition dans le désert*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>236</sup> Godard ne cessera de répéter cette comparaison lors de la sortie du film.

<sup>237</sup> La suite de ce paragraphe est issue d'un travail réalisé dans le cadre du cours *Cinéma et littérature*, animé par le prof. J.-B. Gabriel, et intitulé « Regarder se faire la parole ».

des procédés plus spécifiques de ce contrepoint cinématographique : d'abord, la voix seule de Godard, sur la piste gauche, rapidement rejointe, sur la piste droite par quelques notes graves perturbant déjà la compréhension : musique et voix sont traitées à égalité. La bande-son se poursuit selon la même disposition lorsque la musique est remplacée par l'appel du muezzin. Mais, en un instant, lorsque cet appel religieux est relayé par une musique orientale, voix et musique échangent leur piste : voix à droite et musique à gauche. L'effet surprend l'oreille, et l'on peine à comprendre que la phrase entamée à gauche se poursuit à droite. Ce n'est donc pas une destruction du sens qui est ici en jeu, mais bien ce que nous avons appelé sa subversion : renversement de la hiérarchie entre le sens et son expression, interférence des sons entre eux, de l'univers sonore et de son existence spatiale, mettant en avant l'inévidence du sens à travers la linéarité de la parole.

Cette spatialisation réelle du son a d'ailleurs occupé une grande place dans la réalisation du film, et fut déterminante quant à son mode d'exploitation. Si le film n'a pas eu les honneurs d'une sortie en salles, comme ce fut le cas pour *Film Socialisme*, et dans une moindre mesure pour *Adieu au langage* (la 3D posait déjà ce problème de distribution), c'est notamment parce que le film devait être visionné, selon Godard, sur

« un écran de télévision, plus ou moins grand, et puis en tout cas deux haut-parleurs un peu éloignés de l'écran pour qu'on n'ait pas la tentation qui est très grande de croire que ce qu'on entend, c'est ce qui se passe [...] Ce qui me gêne sur l'écran, que ce soit celui de télévision ou d'ordinateur, c'est que le son va avec l'image et qu'on croit ce qu'on voit. C'est les films publicitaires.<sup>238</sup> »

Ces effets, ainsi que la stricte séparation des sons et des images qui doivent être tenus ensemble mais non confondus, mènent tous à privilégier une certaine forme de « parole en acte » : si la disjonction du son et de l'image entame évidemment la croyance en l'espace réaliste, elle agit également sur le son en ce que celui-ci est de plus en plus perçu pour lui-même. Ce dernier élément nous permet de constater le grand parallélisme qui affecte le traitement des histoires, d'une part, et celui du texte, d'autre part. Il n'est pas anodin, à ce titre, que l'on entende, quelques minutes après la définition du contrepoint, ces mots : « Le Livre, des religions du Livre ont forgé nos sociétés et nous avons sacralisé les textes : Tables de la Loi, Dix Commandements, rouleau de la Torah, Bible, Coran, etc. Il fallait ... » La stratégie de conversion évoquée ci-dessus à l'égard des textes se retrouve en effet ici : l'histoire n'est pas tant exclue des films, que progressivement transformée d'une forme

---

<sup>238</sup> J.-L. GODARD, « Des mots comme des fourmis », propos recueillis par D. Golotyuk et A. Derzhitskaya, *Débordements*, 9 juin 2018, <http://debordements.fr/Jean-Luc-Godard-2018>.

narrative (le film *dans l'histoire*) à une forme de fabulation<sup>239</sup> (l'histoire dans le film ou film *avec* histoires). En outre, le rejet de la religion du Livre — en tant qu'elle a partie liée à la Loi, au texte et à la langue — se fait d'autant plus paradoxal que c'est en opposant au(x) Livre(s) une forme qui leur appartient, le psaume, que Godard tente d'en montrer l'inanité. Ainsi, le « Psaume sur une voix » de Paul Valéry<sup>240</sup> redouble encore l'attention à porter sur « la délicatesse du son pur » qui ne peut néanmoins plus se défaire de la signifiante des mots dits — mais signifiante renouvelée dans la fabulation : non plus compte-rendu d'un monde imaginaire plus grand que les mots qui le décrivent, ni approximations itératives et concentriques d'une idée abstraite (que pourrait suggérer l'articulation logique, en chapitres, du film), mais bien plutôt marche d'une machine fabulatrice, produisant hasardeusement des sons et des images au gré des accidents de la langue et des mains. Une véritable pensée « avec les mains », pensée qui s'élève de la manipulation ou de la manifestation (politique ou non). Plus largement : une pensée qui procède de la matérialité de l'expression, qui découle du hasard des rapprochements entre les images, entre les sons ; une pensée qui vient après la pratique — à la limite, une pensée qui ne vient qu'après le film<sup>241</sup>.

## Section 2. L'autre face du paradoxe : contre le sens commun, ou l'aplatissement de l'image

Ainsi, le texte et l'histoire dans *Le Livre d'image* se donnent respectivement sous leur face d'image et de parole — dans laquelle ils insistent —, soit justement les deux modes d'expression du langage au sens où Godard l'entend. Par le seul rejet du bon sens, l'on atteindrait donc déjà à ce fameux ineffable qui nous semblait pourtant difficilement atteignable il y a quelques pages. Les indices de cette proximité sont bien réels. Outre que le dernier film de Godard prend pour sous-titre ces deux termes d'« Image et parole », la reprise de la fameuse antienne concernant « l'image qui viendra » abonde dans le sens d'une découverte fulgurante : la citation répétée sans cesse par Godard depuis les *Histoire(s) du*

---

<sup>239</sup> C'est d'ailleurs comme cela que Godard décrit cette dernière partie : « il y a un narrateur qui raconte comme s'il lisait des passages du livre, et on comprend un peu l'histoire qui est une espèce de fable. » (J.-L. GODARD, « Morale archéologique », *op. cit.*) Il serait intéressant, ici, de se pencher sur la fabulation chez Godard : Deleuze voyait déjà dans *Masculin féminin* (1966) ou *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) l'application d'une méthode « où la caméra ne cesse d'atteindre dans les personnages un avant ou un après qui constituent le réel, au point même où la fabulation s'élance. » (*Cinéma 2, op. cit.*, p. 201) La progressive disparition des personnages ainsi que les évolutions décrites ici, parmi d'autres, indiquent qu'une étude de la parole et de la fabulation dans les films de Godard entre les années 1970 et aujourd'hui serait féconde, notamment du point de vue politique de l'œuvre.

<sup>240</sup> P. VALÉRY, « Psaume sur une voix », in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, éd. électronique.

<sup>241</sup> Comme Godard le dit dans l'émission *Cinéma, cinémas* en 1987, il faut montrer deux images, « et Dieu reconnaîtra les siens » : le jugement est laissé au spectateur. C'est en ce sens, par exemple que peut être compris le titre de *Comment ça va ?* (1978) — qui est aussi une question lancinante du montage godardien — : la question est directement celle que le film pose au spectateur, libre de la réponse.

Photogramme 10



Photogramme 11



Photogramme 12



*cinéma* se retrouve en effet au début du *Livre d'image*, mais amputée de sa chute : « L'image viendra », c'est entendu, mais il ne faudra plus attendre la résurrection. « Au temps de la résurrection » devient simplement « Oh ! Temps », comme si celui de voir était enfin — déjà ? — venu, et qu'il s'agissait donc de le saluer.

Mais ne serait-ce pas là aller un peu vite ? Certes, nous nous sommes donné, à travers l'analyse du traitement du texte et de l'histoire, un faisceau d'indices concordant vers la présence du mystérieux langage. Encore faut-il ne pas oublier que l'image et la parole que nous tirons de cette analyse ne se confondent pas nécessairement avec l'image et la parole que Godard met au cœur de son proto-concept de langage. Certes, celui-ci est bien « une sorte de fiançailles entre l'image et la parole », mais il ne faut pas omettre la difficulté que vient recouvrir l'évidence définitionnelle des deux mots qu'utilise Godard. « La parole n'est pas ce que dit la langue quand elle utilise le terme "parole", même chez Heidegger.<sup>242</sup> » Si l'image ne fait pas l'objet d'autant de précautions dans la bouche de Godard, elle n'est pourtant pas en reste : « qu'est-ce qu'une image ? » semble en effet être l'une des questions récurrentes de toute l'œuvre. « Pas une image juste, juste image » est l'autre axiome omniprésent du cinéaste, qui ne dit rien d'autre que le mystère de l'existence même de l'image.

Comment, dès lors, faire se rejoindre l'image-parole des films et celle du discours ? Comment étendre à toute l'œuvre une découverte qui ne porte jusqu'ici que sur un épiphénomène du cinéma récent de Godard ? Ou plutôt, comment Godard porte la parole et l'image au-delà du traitement du texte et de l'histoire, où ils sont les plus visibles ? Nous pensons que, dans cette optique, l'image cinématographique suit un processus semblable de conversion qui consiste précisément à cheminer vers la platitude. Pour ce faire, Godard doit d'abord réfuter quelques grands lieux ou sens communs de l'entreprise cinématographique : rejeter et le paradigme réaliste et sa négation, rejeter aussi le débat qui fait du cinéma une porte d'accès à l'esprit.

### §1. Rejeter les sens communs

*Adieu au langage*, nous l'avons dit, est le lieu d'une profonde hésitation quant au sens à donner à son titre : congédie-t-il le langage (« Adieu au langage »), le salue-t-il (« Adieu, oh langage ») ou bien en implore-t-il les dieux (« Ah, dieux au langage ») ou le langage, d'un côté, et les dieux, de l'autre (« Ah dieux ! Oh langage ! »)<sup>243</sup> ? Le film s'ouvre sur le montage

---

<sup>242</sup> J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 8.

<sup>243</sup> L'on trouvera le développement de ces différentes pistes dans S. KRISTENSEN, « Ah ! Oh ! À propos d'*Adieu au langage* de Godard », *Décadrages*, 2016/2 (n° 29-30), p. 205.

de trois phrases : « tous ceux qui manquent d'imagination se réfugient dans la réalité », « reste à savoir si de la non pensée contamine la pensée » et « oui, c'est ce que nous avons eu de meilleur, dit Deslauriers ». Prises ensemble, elles constituent une indication de poids dans l'option interprétative à privilégier. L'on n'en a pas tiré, à notre estime, la conclusion appropriée : pour cause, les trois phrases sont passées inaperçues<sup>244</sup> pour l'ensemble de la critique, qui s'est tout au plus contentée d'en utiliser l'une ou l'autre comme une évidence. Chaque fois, il s'agit de soutenir un argumentaire situant Godard dans une dialectique entre le visible et l'invisible, l'actualité de l'image et sa virtualité<sup>245</sup>.

Souvent associée à la citation de Proust sur Manet que l'on retrouve plus loin dans le film — « peindre non pas ce que l'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais *peindre qu'on ne voit pas*<sup>246</sup> » —, la première phrase de ce montage devient le relais d'une forme d'au-delà du voir : « peindre *qu'on ne voit pas* » impliquerait automatiquement d'imaginer *ce qu'on ne voit pas*. Mais faut-il bien lire dans la simple phrase qui ouvre le film, d'apparence anodine, l'affirmation d'une telle destruction du « régime classique de la représentation qui donne le primat au visible<sup>247</sup> » ? Et, d'ailleurs, le régime classique de la représentation donne-t-il réellement primat au visible ? Rien n'est moins sûr, et quoi qu'il en soit effectivement, il est certain qu'une telle assertion n'appartient pas à Godard, qui voit précisément dans le régime dominant de la communication non pas l'assise d'une « société de l'image », mais bien d'une « société du texte ». En l'état, c'est-à-dire non pensé, le montage de ces trois phrases ne peut servir à rien sinon à soutenir potentiellement tout et son contraire : l'imagination plutôt que la réalité, ce peut être l'appel à un ailleurs, aussi bien que l'affirmation du primat du hors-champ sur le champ, autant encore que du virtuel sur le réel.

C'est que les trois phrases ne sont pas simplement juxtaposées, comme une série d'indications sur le film à venir : elles ont, tout au contraire, une batterie de traits en commun. Outre la typographie et les couleurs qui les unissent (un fond noir, une police neutre et blanche identique), il s'agit d'abord de trois citations. La chose n'est pas évidente et pourrait

---

<sup>244</sup> Ainsi, Jean-Luc Lacuve, habituellement très précis dans ses descriptions des films, note deux des trois phrases seulement pour rendre compte de l'ouverture du film (v. J.-L. LACUVE, « *Adieu au langage* », *Cinéclub de Caen*, 10 juin 2014, <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/adieuaulangage.htm>).

<sup>245</sup> Voy. not. en ce sens : Ph. THEOPHANIDIS, « *Adieu au langage* : communication de l'incommunicabilité », *Hors champ*, 2017/2 (mars-avril), <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article685> ; S. RAIMOND (dir. N. Hillaire), *op. cit.*, p. 293 et 294.

<sup>246</sup> M. PROUST, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1952, p. 896.

<sup>247</sup> S. GEORGE, « *Adieu/Salut au langage* ou le cinéma comme expérimentation du néant », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/765-sylvai...ieu-salut-au-langage-ou-le-cinema-comme-experimentation-du-neant>.

bien être le signe d'une disparité entre les trois « plans » : le texte composant les deux premiers, issu d'articles de presse<sup>248</sup>, et leur forme — l'une trop évidemment doxique, l'autre dans un ton cryptique plus habituel à Godard — ne permettant pas de les saisir comme des citations, contrairement à la dernière, qui renvoie évidemment à *L'éducation sentimentale* de Flaubert<sup>249</sup>. Cette disparité des sources n'est sans doute pas pour rien dans le traitement inégal réservé aux trois énoncés : tandis que les deux premiers ont été parfois compris comme une seule et même phrase, la dernière n'est jamais relevée. C'est pourtant sur celle-ci qu'insiste Fabrice Aragno lorsqu'il présente le film : « Ça commence par une citation littéraire [...] on peut imaginer que ce film commence après *L'éducation sentimentale*<sup>250</sup> ».

Les phrases n'apparaissent pas seulement dans un habillage semblable : elles sont encore traversées par ce que l'on peut voir comme une annotation de leur texte. Par trois fois, le mot « ADIEU » en majuscules rouges vient barrer le texte de nos trois citations, comme si l'adieu du titre venait récuser directement quelques exemples typiques du langage (journalistique, philosophique, littéraire). Encore n'apparaît-il pas à chaque fois au même moment. Ce n'est qu'après que la première phrase s'est inscrite à l'écran que les lettres rouges apparaissent, comme pour la congédier — et l'adieu la renvoie effectivement au noir. De la même manière il vient prendre le dessus sur la seconde citation, et persiste seul après la disparition des lettres blanches. Mais quant à la phrase de Flaubert, c'est elle qui se glisse sous l'adieu — et non lui qui se surimprime à elle. Les deux textes cohabitent un bref instant, avant que le rouge ne laisse pleine place à la citation littéraire et en libère pleinement la lisibilité. L'enchaînement laisse donc comprendre la valeur pleinement protéiforme de l'adieu du titre, qui ne prend signification concrète que dans la confrontation à telle ou telle réalisation du langage. L'adieu au langage est donc essentiellement contextuel, et il ne faut pas s'en tenir aux types de langage supposément représentés par ces trois phrases : sans doute, leur contenu est également à prendre en compte.

---

<sup>248</sup> Il faut encore noter, pour la suite du raisonnement, que la première phrase est issue d'un article de Marie Darrieussecq qui retrace la généalogie de la phrase reprise (M. DARRIEUSSECQ, « La résonance d'une phrase », *Libération*, 24 janvier 2014, [https://next.liberation.fr/culture/2014/01/24/la-resonance-d-une-phrase\\_975334](https://next.liberation.fr/culture/2014/01/24/la-resonance-d-une-phrase_975334)), tandis que la seconde provient d'un texte de vulgarisation philosophique paru dans *Le Monde* (H. FRANCE-LANORD, « Heidegger : une pensée irréductible à ses erreurs », *Le Monde*, 28 janvier 2014, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/01/28/heidegger-une-pensee-irreductible-a-ses-erreurs\\_4355882\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/01/28/heidegger-une-pensee-irreductible-a-ses-erreurs_4355882_3232.html)) dans lequel l'auteur s'ingénie à nuancer la vision d'un Heidegger antisémite.

<sup>249</sup> G. FLAUBERT, *L'éducation sentimentale*, Paris, Le livre de poche, 1972.

<sup>250</sup> F. ARAGNO et M. RUCHAT, « Adieu au langage de Jean-Luc Godard à la Cinémathèque suisse - 06.03.2015 », *Cinémathèque suisse*, 11 mars 2015, disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=p2TJt4CXaYc>. À l'inverse, ici, ce sont les deux premières phrases qui ne sont pas prises en compte.

Photogramme 13

tous ceux  
qui manquent d'imagination  
se réfugient  
dans la réalité

A D I E U

Photogramme 14

reste à savoir  
si de la non pensée  
contamine la pensée

A D I E U

Photogramme 15

oui, c'est  
ce que nous avons eu  
de meilleur,  
dit Deslauriers

S'agit-il de nier l'affirmation portée par les deux premières phrases, de confirmer au contraire ce que dit la dernière ? La chose est certainement plus complexe. Opposer l'« imagination » à la « réalité » sans plus de précisions n'a pas de sens ; de même que la contamination d'une pensée par de la non-pensée est présentée, dans l'article même d'où cette phrase est tirée, comme « une manière d'emblée fallacieuse de poser les questions, qui s'inscrit dans une dangereuse perspective d'épuration.<sup>251</sup> » Il nous semble dès lors que ces deux phrases forment comme des signes pointant vers deux enjeux cinématographiques auxquels il faudrait renoncer (dire adieu-au revoir) pour en accueillir un troisième (adieu-salut). Les premières secondes d'*Adieu au langage* se présenteraient alors comme le condensé d'un programme à accomplir, pour réfuter l'approche de l'image en termes de réalisme et d'imaginaire, puis en termes d'accès à la pensée. Réaliser enfin ce cinéma qui aurait définitivement tourné le dos à la puérité mercantile du spectacle et à la vanité mortifère de l'Idée. Il ne s'agit donc pas de jouer d'un cinéma classique, de l'image-action, réaliste presque par définition, contre un cinéma moderne, de l'image-temps, spirituel de la même manière, mais plutôt de réfuter l'un et l'autre pour atteindre au film tel qu'il est : « juste un film<sup>252</sup> ».

## §2. Rejeter l'enjeu réaliste : écarteler le monde commun (Film Socialisme)

Pour bien comprendre le rapport problématique que Godard entretient avec le réalisme (spécialement bazinien), il faudra sans doute se souvenir qu'il écrivit l'un de ses articles les plus célèbres, « Montage, mon beau souci », en réaction à la théorie du « Montage interdit » de Bazin, paru dans le même numéro des *Cahiers du cinéma*<sup>253</sup>. À s'en tenir au plus immédiat — leur titre — les articles placent d'emblée leur différend sur le terrain de la légitimité ou non du montage. Mais l'enjeu est plus profond et concerne la définition du cinéma comme « art de l'espace<sup>254</sup> ». Si le réalisme bazinien oppose la construction d'un espace continu à la manipulation de l'image que constitue le montage, il existait déjà un autre réalisme, qui se

---

<sup>251</sup> H. FRANCE-LANORD, *op. cit.*

<sup>252</sup> GROUPE DZIGA VERTOV, *Le Vent d'Est*, 1970.

<sup>253</sup> Le n° 65, décembre 1956, respectivement p. 30 et 31 et p. 32 à 36 (l'article de Godard est repris dans *Godard par Godard. Les années Cahiers, op. cit.*, p. 78 à 81). Ce débat est rappelé par B. POURVALI, « Jean-Luc Godard, "Montage, mon beau souci" », *Forum des images*, 15 janvier 2010, <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/jean-luc-godard-montage-mon-beau-souci>.

<sup>254</sup> Dans la conférence citée à la note précédente, Pourvali soulève que Godard, avec « Montage, mon beau souci », s'oppose non seulement à Bazin mais à l'idée-force de la critique française de l'époque selon laquelle le cinéma était surtout un art de la mise en scène, idée directement issue du fameux texte de Rohmer.

reposait sur le hors-champ pour assurer la construction d'un tel espace<sup>255</sup>. Peut-être est-ce entre ces deux formes du réalisme qu'il faut voir l'opposition entre la réalité et l'imaginaire : tandis que le réalisme bazinien « se réfugie dans la réalité » — il manque d'imagination en ce que le monde dont la continuité est poursuivie ne peut souffrir l'épreuve de la coupure — celui de Burch (s'il fallait lui donner un nom) est tout entier « imaginaire » en ce que l'espace diégétique homogène y existe surtout par la brèche (l'espace semble y exister d'autant plus, et est d'autant plus unifié, qu'il n'est pas montré mais seulement suggéré). Mais l'un comme l'autre ont en commun de postuler la nécessité de rendre (réalisme ontologique) ou de construire (réalisme imaginaire) un espace unifié, homogène, continu. Si l'on admet notre hypothèse de départ — que l'adieu qui vient barrer la lecture de la première maxime ouvrant *Adieu au langage* marque non la réfutation de ce que la phrase affirme, mais la négation de l'alternative même qu'elle ouvre —, il nous faut alors voir comment Godard détruit cet espace commun à la réalité et à l'imaginaire.

C'est en ce qu'il fait monde que l'espace réaliste-imaginaire est attaqué par Godard. Nous entendons par « faire monde » la triple exigence pour un espace d'être clos sur lui-même, continu et cohérent : en un mot, de jouer le lieu commun de référence pour toute la diégèse, qui permettra aux identités des personnages de se fixer, à un principe de vérité d'exister dans le film. En un sens, ce régime réaliste est porteur d'une certaine transcendance en ce qu'il présuppose son monde comme indépendant de la représentation qui en est faite : il fait de ce monde une réalité — peu importe, d'ailleurs, que cette réalité soit imaginaire ou non<sup>256</sup> — préexistante à l'aune de laquelle l'on pourrait évaluer le degré de conformité de tel ou tel événement représenté à l'écran (selon qu'il ressortit d'un rêve, d'une machination, etc. ou de la « réalité »)<sup>257</sup>.

A. La possibilité d'une incohérence : impossibilité des mondes dans *Film Socialisme*  
Sans doute est-ce dans *Film Socialisme* que l'attaque de ce triple front se donne le mieux à voir. Passons rapidement sur le déficit de cohérence que crée le film, qui pourrait n'être, à la limite, qu'une querelle définitionnelle : la composition en plusieurs parties très disparates de

---

<sup>255</sup> Cette forme de réalisme devait attendre l'important article de Noël Burch pour atteindre à la conscience critique (N. Burch, « Nana ou les deux espaces », *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39 à 58, initialement publié dans les *Cahiers du cinéma*, avril 1967 (n° 189), p. 42 à 47). Il n'empêche que l'exploitation du hors-champ comme ouverture de la scène sur un monde homogène était depuis longtemps un acquis pratique du cinéma.

<sup>256</sup> C'est ce que Deleuze appelle le récit vérace, qui fait se rejoindre, dans un idéal de vérité, le réellement-véritable et le fictivement-véritable : s'ils ne diffèrent pas en qualité l'un de l'autre, c'est « que l'idéal du vrai était la plus profonde des fictions, au cœur du réel » comme l'a montré Nietzsche (G. DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., p. 195).

<sup>257</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., p. 165 et 166.

*Film Socialisme* pourrait éventuellement poser la question de savoir si nous avons affaire à un ou plusieurs films. Ce n'est là qu'une discussion de convention, et il n'est pas douteux que le paradigme de l'espace réaliste résiste à l'existence d'une forme telle que le film à sketches. Pour autant, nous avons montré comment un artefact, la montre en or qui n'indique pas l'heure, relie par la force de son ubiquité les trois parties : elle n'est pas seulement l'indice d'un temps déréglé, désactualisé, mais également celui d'un espace potentiellement incohérent, où le même unique objet peut se trouver à plusieurs endroits à la fois : sur un paquebot, au rythme des machines à sous, autant que dans une calme station-service où le temps s'oublie dans l'éducation politique. Bref, la montre signale bien que *Film Socialisme* devrait faire monde ; inversement, les différences de lieux et de régimes d'images inaugurent la profonde division de celui-ci. C'est sous le poids si léger de ce détail que la vérité commence à craquer : la montre est et n'est pas au poignet de Constance, elle est et n'est pas au poignet de la camerawoman.

#### B. Perméabilité du monde diégétique au réel dans « Des choses comme ça »

Même en mettant de côté cette anomalie somme toute bien minime — quoique assurément intentionnelle —, et en nous tenant à la seule partie principale du film, l'espace réaliste n'en est pas plus épargné. Deux régimes de vérité y cohabitent en effet de manière à sans cesse mettre en péril la clôture et l'unité du monde « diégétique ». Il ne s'agit pas d'opposer naïvement un aspect documentaire du film à son aspect fictif, mais bien de cerner l'absence de centre de référence tenant lieu de principe de vérité dans le film. Pour le dire autrement, si le film ne présente pas un espace propre et clos, ce n'est pas tant parce qu'il fait cohabiter des éléments documentaires et fictifs, mais bien plus parce que, d'une certaine manière, il ne les distingue pas, et les traite sur un pied d'égalité.

Bien sûr, il existe une frontière franche, nous y reviendrons, entre, d'un côté, les personnages fictifs (disons, joués par des acteurs) et une masse de voyageurs bien réels et, de l'autre, une galerie d'invités de marque. Cette tripartition pose déjà question : l'on voit bien la réalité de la masse touristique, l'on est sûr — grosso modo — du caractère fictionnel des espions et autres personnages lunaires ; mais que penser des philosophe, musicien, économiste, ancien résistant embarqués sur une croisière qui n'est pas la leur ? Que font-ils tous là, à ne pas se mêler au peuple du paquebot, et si peu entre eux ? Jouent-ils réellement leur propre rôle ? Aucune réponse ne doit être attendue : le dispositif mis en place de la sorte

ne vise pas à fixer une vérité, mais au contraire à mettre en questionnement l'identité de l'image et d'une réalité (fictive ou non).

Cette quête de l'incertitude est encore plus assumée dans la portion narrative du film : il est certain que l'internationale des salauds qu'occasionne l'intrigue d'espionnage est tout à fait fictive. Pour autant, l'histoire de l'or de la Banque d'Espagne, qui sert de point de départ à l'esquisse narrative, est bien réelle. Mais, face au film, comment faire la part des informations qui ressortissent à l'histoire véridique, et celles qui ne sont que fabulations ? Comme nous l'avons dit, l'incertitude est recherchée par Godard qui renonce à expliciter ce partage, alors qu'une scène était initialement prévue à cet effet<sup>258</sup>. Cette origine réelle de l'intrigue fictive nous plonge très directement dans la fabulation — et permet de faire le pont avec cette forme que nous retrouvons dans la parole du *Livre d'image*. Tout le jeu de *Film Socialisme* est affecté d'un « faire faux », où l'acteur se retrouve toujours à côté du personnage : trop grandiloquents (Mathias : « Allez, terminés les crimes et le sang. Terminé Kigali. Vive les vacances. » ; Mme Hamjiri et le geste de son « Yallah ») ou trop incertains de leur parole (Delmas notamment). Cet *accanto* contamine tout le film et culmine lorsque l'on entend — c'est le cas à quelques reprises — la voix du réalisateur donner ses indications de jeu aux acteurs. Mais ce « faire faux » est bien particulier et ne vise nullement à faire s'élever une vérité comme celle de l'œuvre-mensonge qui trouve sa rédemption en se montrant comme telle. Il s'agit plutôt de créer une zone d'indétermination où l'on ne voit plus des personnages à l'écran, mais des acteurs sans cesse en train de devenir personnage : mettre en avant ce que le personnage et l'acteur ont en commun — ce qu'ils sont tous deux — pour ne plus laisser subsister que cette part indiscernable : faire des acteurs-personnages de purs corps. Mieux : « des statues qui parlent<sup>259</sup> ». Le principe d'incertitude est poussé à son extrême lorsque l'on constate que le personnage le plus fantasque, avec ses multiples noms et identités, le « salaud sincère » par excellence du film, qui attire tous les autres personnages, est également en prise avec le réel. « Alors, Otto Goldberg, Léopold Krivitzky, et même Moïse Schmucke, disent les passeports ... Mais on prononce Richard Christmann en fait. » : le personnage a pour vrai

---

<sup>258</sup> Notons tout de même que cette scène, telle que pensée dans le scénario du film, avait également le potentiel de faire planer le doute sur le partage entre la réalité et l'imaginaire, et ne résolvait en rien le soupçon porté sur les identités, puisque ce n'est pas Jean-Luc Godard mais un certain JLG qui devait expliciter l'origine de cette histoire. De ce point de vue, une étude du devenir-sigle du cinéaste pourrait être pertinente, à partir, par exemple de l'*Autoportrait de décembre* — une étude plus large sur la représentation des cinéastes par eux-mêmes pourrait encore être menée, en partant de cette idée du devenir-sigle (l'on pense notamment à Refn qui se signale de plus en plus par ses initiales, NWR).

<sup>259</sup> J.-L. GODARD, « Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs », *Les Inrocks*, 18 mai 2010, <http://blogs.lesinrocks.com/cannes2010/2010/05/18/le-droit-dauteur-un-auteur-na-que-des-devoirs-jean-luc-godard/>.

nom celui du personnage historique qui l'a inspiré. Et l'espion fictif qui découvre cette réalité doit quitter son monde diégétique pour résoudre son enquête — dont on ne sait pas encore bien si elle concerne la réalité ou la fiction — : c'est grâce à la lecture d'un livre effectivement consacré à Richard Christmann<sup>260</sup>, que le lieutenant Delmas et le major Kamenskaia arrivent à identifier leur cible. Il n'en reste pas moins un personnage de fiction, plongé dans une situation qui n'appartient en rien au vrai Richard Christmann, de même que ce n'est pas Patti Smith ou Alain Badiou que nous voyons dans la solitude de ce navire, Golden Arrow autant que Costa Concordia, mais bien leur corps partagé entre la personne réelle qui l'habite et le personnage public qui l'emprunte.

### C. L'espace discontinu du paquebot : mise en séries du monde disloqué

Ces phénomènes de brouillage entre réalité et fiction ne forment cependant que quelques points aberrants où les deux termes entrent en friction problématique en ce qu'ils s'identifient l'un à l'autre « sans perdre leur différence » : le Costa Concordia est et n'est pas le Golden Arrow. Ils forment des points-limites où convergent à l'infini deux régimes d'images que « Des choses comme ça » s'applique à mettre en séries. Nous l'avons dit, les images typiquement documentaires dans lesquelles nous pouvons voir vaquer à leurs occupations les passagers anonymes du Costa Concordia ne se mélangent jamais à celles où se trame l'intrigue d'espionnage du Golden Arrow.

Ce n'est pas là la seule mise en série proposée. Un partage clair des images — qui n'aura pas manqué d'être relevé<sup>261</sup> — répartit tout au long du film les images « propres » et les images « sales », ou les images « riches » et les images « pauvres ». Une telle dualité de l'image, pensée dans le scénario du film par une annexe (une page orpheline, non numérotée, qui ne correspond à aucune « scène ») sous l'opposition haute-définition/basse-définition, ne peut que venir relancer la leçon sur le champ-contrechamp que Godard donnait dans son précédent film, *Notre musique* :

« Le champ et le contrechamp sont des figures très connues du cinéma. Mais si vous regardez attentivement ces deux photographies du film de Hawks, vous verrez qu'en fait, il s'agit de deux fois la même. Et c'est parce que le réalisateur est incapable de voir la différence entre une femme [et un homme]. Le pire, c'est quand il s'agit de deux choses semblables. Par exemple de deux photographies d'actualité qui représentent un même moment de l'histoire. On voit alors qu'en vérité, la vérité a deux visages.<sup>262</sup> »

---

<sup>260</sup> R. FALIGOT, *Markus, espion allemand*, Paris, Messidor, 1984.

<sup>261</sup> Not. É. DE LASTENS, « « L'or des mers et le peuple des images. Notes pour *Film Socialisme* de Jean-luc Godard (2010) », *Vertigo*, 2010/1 (n° 37), p. 58.

<sup>262</sup> J.-L. GODARD, *Notre musique*, 2004.

Le champ-contrechamp doit être le lieu d'une confrontation de la différence, et plus encore d'une confrontation des mondes, de l'imaginaire et du réel, du documentaire et de la fiction. S'il reste une grande incertitude dans la préférence de Godard pour l'un ou l'autre terme<sup>263</sup>, il ne fait aucun doute que le Même doit être rejeté quoi qu'il en soit. En ce sens, ce n'est pas tant l'imaginaire et la fiction qui sont condamnés, que leur tendance à s'étendre au-delà de leur empire, à faire tout passer dans un principe d'identification du même au même (ce qui découle de leur imperméabilité au réel). Bref, le problème de la fiction n'est ni d'être fausse, ni de faire rêver, mais plutôt de porter une certitude induite : « Je crois que les mécanismes de production du capitalisme ont créé des nécessités de fiction. Toujours plus de fiction. De la fiction partout, pour tous, sur tout et rien du tout. [...] Et nos histoires sont devenues des moteurs de réalités. Elles ont contaminé le réel.<sup>264</sup> » Or, si la certitude se frotte à l'incertitude : doute sur la fiction, c'est-à-dire, peut-être, doute sur ce que l'on croit être le réel. Et l'épigraphe d'*Adieu au langage* devient, tout à coup, beaucoup plus problématique : imaginaire et réel comme deux termes inopposables et pourtant opposés. À moins que l'imagination ne soit ce qui refuse de se réfugier *dans* le réel, qui est fiction, refus qui nous permet, dès lors, de rester à sa surface.

C'est donc bien comme une longue mise en séries de champs et de contrechamps que doivent être vus les deux régimes d'images radicalement différents qui divisent cette première partie. Le long de cette crête qui écartèle le film s'agglutinent encore de nombreuses autres divisions qui ne recouvrent pas exactement la première. Ainsi, le champ peut être le calme de la mer, son contrechamp, l'agitation de l'eau : c'est la première série d'images que propose le film. Mais le montage peut aussi être classique : c'est l'image de la mer (champ) et le regard d'un personnage sur elle (contrechamp). Ce genre d'enchaînements, cependant, est plutôt rare dans *Film Socialisme*, qui ne cède que très ponctuellement à « [l]a rhétorique officielle,



<sup>263</sup> Ce qui n'est pas sans lien avec la description que fait Daney de la pédagogie godardienne (v. *infra*).

<sup>264</sup> J. DITTMAR et L. DE SUTTER, « Nous, Godard et les images », échange de mails, *Dérives.tv*, date inconnue, <http://derives.tv/nous-godard-et-les-images/>.

académique, du cinéma, [qui] a imposé ce genre de blocage de la pensée : il faut qu'un regard suive une orientation imposée, par rapport à un paysage qui défile dans le plan suivant.<sup>265</sup> »

Bien plus souvent, le champ-contrechamp écartèle le monde que tend à clore sur lui-même le lieu où prend place le film. Le navire, en effet, fonctionne *a priori* comme un lieu commun qui permet d'ailleurs de réunir aussi bien des personnalités que des lieux hétéroclites (étrange Méditerranée que celle bordée par Odessa). Toute la géographie du bateau — *a fortiori* du paquebot de croisière — est pourtant extrêmement divisée. Deleuze en faisait déjà — de manière plus ou moins discutée<sup>266</sup>, mais qui se prête fort bien à *Film Socialisme* — une puissance de division entre « une face limpide qui est le navire d'en haut, où tout doit être visible, selon l'ordre » et « une face opaque qui est le navire d'en bas, et qui se passe sous l'eau, la face noire des soutiers. »<sup>267</sup> Mais comme le note Raphael Nieuwjaer<sup>268</sup>, le régime de visibilité du navire de *Film Socialisme* ne correspond pas à un dévoilement du caché et un obscurcissement corrélatif du visible : il ne s'agit pas de montrer la condition sociale du personnel, son homogénéité ethnique et de l'opposer à celle des vacanciers, fortunés et européens. Tout, dès le départ, est donné comme visible<sup>269</sup>, et le regard n'évoluera pas dans l'espace pour en découvrir des recoins cachés.

La division du navire n'est donc pas aussi simple que celle que Deleuze présente, même à propos de Fellini, dont *Et vogue le navire...* est censé être l'exemple le plus abouti de prolifération des « faces d'un polygone croissant<sup>270</sup> ». Il y a donc d'abord, le plus visible, une diffraction entre images limpides, souvent prises en extérieur et ne représentant que des personnages (le plus souvent sans rapport avec l'intrigue de l'or) ou des « invités de marque », et images obscures, de l'intérieur du bateau où s'affairent tant les protagonistes de l'intrigue que passagers et membres du *staff*. Le film s'ouvre ainsi sur une série de plans — l'une des seules — faisant effectivement scène (avec unité de temps et de lieu, créant un espace-temps homogène). D'abord, exposition : deux plans plein cadre de la mer, l'un où le noir et le reflet lumineux domine, l'autre plus agité, où l'écume blanche et mate prend le

---

<sup>265</sup> J.-L. GODARD, « Juste une conversation », propos recueillis par J.-M. Frodon, *Cahiers du cinéma*, mai 2004 (n° 590), p. 20 à 22, également disponible sur <http://www.gncr.fr/films-soutenus/notre-musique>.

<sup>266</sup> Ne se basant que sur le fait que « [c]'est Herman Melville qui, dans son œuvre romanesque a fixé pour toujours cette structure » du navire toujours près de se « fendre en deux », Deleuze semble faire du navire le signe irréfutable de la présence d'une image-cristal : chaque navire devient « une piste, un circuit » où s'échangent images virtuelle et actuelle. (G. DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 98 et 99).

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>268</sup> R. NIEUWJAER, *op. cit.*

<sup>269</sup> *Ibid.* : tout ce que le spectateur peut voir, c'est ce que peut voir un passager lambda.

<sup>270</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 99.

Photogramme 18



Photogramme 19



Photogramme 20



dessus et éclaircit la couleur foncée d'une eau que l'on croit glaciale. Réaction ensuite : Mathias tente puis abandonne l'idée de prendre une photo de cette mer qu'on le devine scruter. Une voix de femme se fait entendre *off*, à propos de la trahison de l'Afrique ; Mathias se tourne d'un quart de cercle, semblant la regarder à travers son objectif ; contrechamp : Constance apparaît, également face à la mer, et Mathias lui répond. Un enfant intervient, *off* lui aussi, qui apparaîtra dans le plan suivant. Le montage ne propose aucun grand écart caractéristique du style godardien, la continuité entre les plans est encore renforcée par le dialogue cohérent quoique obscur (il y est question d'Afrique, d'argent, de montre, de vacances, etc.) et, surtout, par l'homogénéité chromatique — toute l'image n'est que noirs, blancs et bleus. Un paysage classique clôt la séquence<sup>271</sup>.

Après un carton où se lit « Des choses », la transition est brutale : aux couleurs naturelles se substitue une dominante agressive de rouge, d'or et de vert issus de lumières artificielles, relayées dans un arrière-plan flou. Le point est fait sur une photographe appartenant au personnel du navire, qui apparaît seule dans un intervalle de netteté extrêmement réduit. Le contraste sonore est également très fort puisque l'on passe du bruit du vent et d'un calme dialogue familial entre trois voix à un brouhaha mêlant rumeur grossière de foule et chanson kitch. Mais contrairement au premier bloc d'espace-temps ouvrant le film, le plan ne donne lieu qu'à une vision fugace de la situation, bientôt remplacée par une autre, plus calme, toujours en intérieur, sans rapport avec elle. Un homme lit le journal puis téléphone, parle d'un certain Henri Dericourt ou Richard Christmann. Retour à une scène bruyante, de restaurant cette fois, assez mal éclairée. Et l'alternance des séries de reprendre de plus belle : image du coucher de soleil sur la mer interrompue subitement par une scène de discothèque sous-exposée, rouge et vert sales, son sursaturé.



---

<sup>271</sup> Il n'est pas question ici de rentrer dans la querelle de vocabulaire concernant la distinction entre scène et séquence. Nous utilisons le mot scène pour appuyer l'unité spatio-temporelle, la séquence renvoyant ainsi à l'unité narrative.

Cette rapide description de l'enchaînement des premiers plans du film nous permet déjà de pressentir comment la brisure initiale entre l'intérieur et l'extérieur, le dessus et le dessous, va évoluer vers une ramification sans cesse plus fine. Le premier bloc s'oppose aux deux plans suivants, mais entre ceux-ci une nouvelle opposition apparaît, qui sera ensuite injectée dans le rappel de la première : agitation/calme, production d'image/production de parole. Une telle ramification, procédant par différenciations successives au sein des blocs d'opposition, peut se résumer selon le schéma suivant : une première opposition entre fiction et réalité est recoupée — mais non recouverte — par une seconde opposition entre dehors et dedans, correspondant à son tour à une opposition entre haute et basse définition, etc. Au cours du film, la différence ne cesse de grossir, de s'élever à une puissance sans cesse supérieure tandis que s'amoncellent les oppositions reprises les unes dans les autres — et ce quand bien même la différence relève sans cesse plus du détail.

Le « monde » proposé par « Des choses comme ça » n'est donc pas simplement fragmenté ou éclaté : il se décuple comme en une mitose où chaque image se différencie d'une autre et appelle à se diviser elle-même. Une multiplicité de mondes apparaît alors sur les bords de la coupure initiale jusqu'à ce que, finalement, chaque plan forme monde, sans communication entre eux, si ce n'est génétique. Chaque raccord — ou presque — devient le lieu d'une instabilité : comme les mondes ouverts par chaque image ne cessent de se diviser et leur nombre de proliférer, aucun n'apparaît comme le monde, permanence du savoir et garant de l'identité. L'état de choses sur lequel ouvre la béance ne peut plus être vu comme un tout se résorbant dans un même principe, feu primordial, magma informe ou présent illimité du Chronos : ce sont, tout simplement, tout douloureusement, « Des choses comme ça ». La multiplication des mondes hétérogènes — autant de mondes, pour ainsi dire, qu'il y a d'images dans le film — annule la consistance de chacun d'eux, sans cesse niée par le suivant : nous n'avons plus affaire à des « images justes », représentations censément adéquates à leurs représentés, mais à « juste des images » : présentations indifférentes à toute idée d'adéquation, miroitement des choses décollées de leur matérialité imaginaire ou réelle.

### *§3. Rejeter l'enjeu métaphysique : évacuer le dedans (Adieu au langage)*

Une telle mise en crise de l'espace réaliste qui prive l'image de son altérité — elle n'est plus un signe mais un pur objet réel valant pour lui-même puisqu'elle ne renvoie plus à une présumée « réalité » — semble faire du film un objet vide, sans fond, une tautologie dont la

seule fonction serait d'assurer la « présentation de la présence<sup>272</sup> » pure qu'est l'image. À trop vouloir affirmer la présence seule de l'image, contre la présence médiatisée d'un monde plus vaste qui existerait entre les diverses représentations qui en sont faites, le film signalerait son manque d'altérité et en re-convoquerait une forme absolue sur le mode de la transcendance divine iconique. Ayant abandonné le réalisme de la ressemblance et l'imaginaire de la dissemblance, le film produirait de l'« archi-ressemblance, [...] la ressemblance originaire, la ressemblance qui ne donne pas la réplique d'une réalité [imaginaire ou non] mais témoigne de l'ailleurs où elle provient.<sup>273</sup> » Rancière a largement montré combien l'insistance contemporaine à faire de cette image ostensive la plus haute expression de l'art revenait à abdiquer de la compréhension même de notre régime d'imagéité, tout fait de tension entre le dicible et le visible<sup>274</sup>. Au reste, les premiers développements de ce chapitre, plus encore que la position pseudo-théorique de Godard dans le discours culturel, nous disent avec quelle acuité le réalisateur prend en compte cette tension. Il ne s'agira donc définitivement pas d'opposer « un cinéma de voyant » à « un cinéma d'actant »<sup>275</sup>. Deleuze ne peut d'ailleurs s'en tenir à l'image optique et sonore pure pour penser le cinéma moderne, notamment celui de Godard : le cinéma, encore, a besoin du verbe du philosophe pour montrer qu'il pense. L'image ostensive, que l'on peut identifier à l'image optique et sonore pure en ce que celle-ci ne vise que sa visualité-sonorité, ne peut « fonctionner dans la clôture de sa propre logique » : « [I]e supplément du discours s'avère nécessaire »<sup>276</sup>.

Comment donc éviter à la fois l'image muette avec son cortège discursif, semble-t-il nécessaire, et l'image inféodée à la logique linguistique ? Peut-être s'agit-il de troquer aussi bien le personnage agissant du réalisme et le personnage voyant du non-réalisme pour un personnage vide et bégayant. Le bégaiement fait justement partie des concepts ébauchés mais non développés par Deleuze ; il l'a notamment utilisé pour décrire le cinéma de Godard<sup>277</sup>. Cette piste, à peine entrevue dans le travail du philosophe, nous semble néanmoins particulièrement adaptée pour saisir le jalon qu'est *Adieu au langage* sur notre parcours vers la surface que nous pensons déceler dans la dernière période godardienne. C'est en se demandant ce qu'est le style, comment on le reconnaît, comment il s'articule avec les données

---

<sup>272</sup> J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, op. cit., « I. Le destin des images », « Image nue, image ostensive, image métamorphique ».

<sup>273</sup> *Ibid.*, « I. Le destin des images », « Image, ressemblance, archi-ressemblance ».

<sup>274</sup> *Ibid.*, « I. Le destin des images ».

<sup>275</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2*, op. cit., p. 166.

<sup>276</sup> J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, op. cit., « Image nue, image ostensive, image métamorphique ».

<sup>277</sup> Notamment dans G. DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », op. cit.

linguistiques, que Deleuze invoque le bégaiement comme l'une des modalités possibles de son expression<sup>278</sup>. Le terme intervient également dans la description topologique du sens que Deleuze trace, associé à l'empire de la surface et s'opposant donc à un langage — celui d'Artaud, comme exemple idéal-typique — qui ne parvient pas au niveau du sens, mais reste coincé dans le mélange chaotique des corps schizophréniques sans organes dont l'opacité bloque le cheminement de la pensée et l'extériorisation du sujet. Le bégaiement, s'il est style, n'est cependant pas encore pure appréhension de la surface mais possibilité de celle-ci : en mettant en crise l'expression du vécu matériel, il introduit une claire dissension entre l'état de choses et le langage censé y référer<sup>279</sup>.

Comment reconnaît-on ce bégaiement si particulier, celui du littéraire ou de l'artiste ? La chose reste très vague, mais l'on déduit aisément qu'il peut déjà apparaître de manière thématique : dans l'analyse que *La logique du sens* fait de l'œuvre de Lewis Carroll, c'est le bégaiement (ainsi que le fait qu'il soit gaucher, à moins qu'il ne faille entendre gauche) du petit Bruno<sup>280</sup> qui lui permet d'« élever l'opération des corps à la surface du langage, de faire monter les corps en les destituant de leur ancienne profondeur, quitte à risquer tout le langage dans ce défi<sup>281</sup> ». C'est surtout le cas dans *Film Socialisme* qui, de ce point de vue, prépare tout à fait le film suivant. Ce sont les enfants du paquebot, Alissa et Ludo, qui sauront échapper tant à la vraie profondeur sans fond du peuple touristique — dont l'or coule sans qu'il n'ait plus de valeur, devenu pure circulation de clichés — qu'à la fausse profondeur sans corps du « sommet international des salauds<sup>282</sup> » — dont l'or n'est plus rien qu'un symbole qui semble valoir plus que ce qu'il vaut réellement<sup>283</sup>.

Eux deux détiennent l'or, et en prennent toute la mesure — c'est qu'ils tendent vers la surface, bien qu'ils ne puissent y parvenir en ce qu'ils restent pris dans leur identité<sup>284</sup>. Il faut alors tout de suite noter que ces deux figures enfantines entretiennent une drôle de relation à l'exercice de la parole, qui pourrait s'apparenter à une forme de bégaiement

---

<sup>278</sup> Notamment dans G. DELEUZE et Cl. PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008.

<sup>279</sup> Le langage schizophrénique des profondeurs présente également un tel déchirement : c'est la *Spaltung* de Lacan. Néanmoins, ce langage ne vise pas à pointer le déchirement mais se fonde dans la matière qui le happe (ainsi, le schizolangage perd toute possibilité de signifier et devient une pure matière liquide). Toutes ces questions sont traitées dans la seconde moitié de G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 101 et s.

<sup>280</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 20 et 21.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 36 et 37.

<sup>282</sup> A. MAS et M. PISANI, *op. cit.*

<sup>283</sup> La figure du MacGuffin pourrait être analysée extensivement de ce point de vue.

<sup>284</sup> Alissa, dans les derniers instants du film, sera semble-t-il tuée pour l'or qu'elle porte au cou : comme si la filiation qu'elle entretenait (sans l'abandonner, comme c'est le cas des deux enfants Martin) avec Otto Goldberg (qui apparaît comme son grand-père) rappelait finalement la jeune fille à la profondeur confondue de l'intrigue historico-politique et du mélange de l'état de choses. Voy. à ce sujet R. NIEUWJAER, *op. cit.*

Photogramme 23



Photogramme 24



Photogramme 25



volontaire. Alissa est une taiseuse : elle ne parle presque jamais, mais les rares moments où il nous est donné d'entendre sa voix entretiennent tous cette particularité que le son semble systématiquement y prendre le dessus sur le sens véhiculé. Ainsi, dans la cabine qu'elle partage avec ses grands-parents, nous la voyons qui s'amuse, dans un exercice gourmand de la fonction phonique de son corps, à imiter les chats qu'elle regarde sur un écran jusqu'à ce que le « miaou », décomposé en phonèmes, perde tout sens et commence à valoir pour lui-même. « C'est comme ça que les anciens Égyptiens appelaient leurs chats », répond-elle au vieux couple qui lui demande, en allemand, un peu de calme. L'évocation du système sémiologique égyptien reviendra ailleurs, toujours dans cette logique d'échange ou de retournement entre l'énoncé et l'énonciation — l'un valant pour l'autre —, lorsque Ludo, manifestement touché par la jeune fille, calligraphiera son nom en hiéroglyphes, lisant attentivement, lettre par lettre, le joli prénom. Et Alissa devra à nouveau rappeler à sa grand-mère la valeur sonore de chaque son, fut-il issu d'un compliqué discours sur *L'origine de la géométrie*. Alors que Frieda développe l'importance de l'article défini singulier que Husserl attache au mot géométrie, en manière de signification de l'éternité du concept face à son édification historique incessante, Alissa lui oppose laconiquement une série bien éloignée : « Do, ré, mi, fa, sol ... la ! » La disparité des deux séries convergentes en un point sonore nous force à nous poser la question de l'homonymie-phonie que Godard a tant utilisée tout au long de son œuvre (la plupart de ses transformations de mots sont basées, entre autres, sur ce principe<sup>285</sup>) : le son, l'aspect vibratoire de la parole, apparaît comme le point de jonction de toutes les significations, le lieu précis qui précède la différenciation des significations, sa possibilité autant, peut-être, que sa fin.

Mais nous en restions là à un bégaiement de la parole, dans la langue, présenté thématiquement. Cette forme rejoint assurément la découverte de la parole dont nous faisons l'aboutissement, dans la première section de ce chapitre, d'un traitement de la narration. Nous en déduisons déjà qu'il en résultait comme le passage à une véritable « pensée avec les mains » en ce que, partant du pur son, la parole se laissait librement divaguer, donnant lieu à une pensée dont la logique se retrouvait inversée : non plus mise en ordre du divers, ni recherche d'unification sous une Idée comme modèle des choses, mais accident matériel donnant lieu, comme par un heureux hasard, à un sens inattendu. Faudrait-il voir dans la

---

<sup>285</sup> L'exemple le plus typique est peut-être à chercher dans *Pierrot le fou*, lorsque l'inscription « la...rt » devient « la mort ». L'on en retrouve un exemple, fondé exclusivement sur l'homophonie, dans *Le Livre d'image* où le titre de la première partie, « *remakes* », se transforme en « rim(ak)es » comme pour dire l'assassinat de la poésie par la violence de l'arme à feu, dont l'usage guerrier semble se répéter indéfiniment à travers l'histoire.

réfutation que nous supposons de la question de savoir si « de la non pensée contamine la pensée » une mise en crise semblable des termes de ce débat ? Non plus se demander s'il y a de la pensée, ni à partir de quand, mais affirmer que la pensée naît de la non-pensée, que le sens s'élève des choses, « que le savoir voit » (*Le Livre d'image*). C'est aussi, semble-t-il, ce retournement des valeurs qui est mis en jeu de manière surprenante lorsque *Film Socialisme* retourne le lieu commun qui voudrait que le plus-être soit à privilégier sur le plus-avoir. Il faut revenir à l'exposition *Voyage(s) en utopie* pour le saisir pleinement : les trois parties qui la composaient se retrouvent dans le film, nous l'avons déjà dit. Mais nous n'avions pas noté, alors, que chacune d'elles se voyait attribuer une forme verbale : être, avoir (qu'il faudrait comprendre comme à-voir) et avoir été<sup>286</sup>. Lorsque les enfants de la famille Martin prônent l'avoir (ou plutôt l'à-voir) sur l'être, il s'agit déjà de retourner la forme classique de la pensée, de réfuter aussi bien le modèle (l'être) que le simulacre (à-voir) : si l'être de l'Idée est rejeté et que l'apparence de l'à-voir est privilégiée, c'est que le premier n'est plus le modèle du second, qui ne peut dès lors plus se déployer comme apparence trompeuse. Au contraire, l'apparaître semble être devenu le premier terme qui souffre de la prédication (du jugement) que l'on peut en faire selon le modèle ontologique platonicien. Cette problématique sera prise, de manière peut-être moins évidente encore, dans le premier prologue d'*Adieu au langage* :

« La philo est un être, pour lequel il est dans son être question de son être, en tant que cet être implique un autre être que lui. »

Tandis qu'une voix de jeune homme récite ce passage de *L'être et le néant*, sur un ton théâtral, le plan montre un arbre (un hêtre ?) parcouru par une caméra très mobile, pris en contrejour et se détachant ainsi remarquablement du fond bleu (les couleurs sont un peu saturées) formé par le ciel dégagé. Alors que la parole traite sur un ton ironique la définition de la philosophie (il est plutôt question de conscience dans le passage original de Sartre<sup>287</sup>), semblant congédier celle-ci à une abstraction absolue et ridicule, l'image ne peut que rappeler au lecteur un autre passage de l'œuvre de Sartre, lorsque Antoine Roquentin découvre le sentiment de l'existence à partir de la prise de conscience de la matérialité idiote de la racine d'un marronnier :

« Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu vouté, la tête basse,

---

<sup>286</sup> B. LÉON, « L'horizon en images. Retour sur *Film Socialisme* », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/769-l-horizon-en-images-retour-sur-film-socialisme-2010-de-jean-luc-godard>.

<sup>287</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essais d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2017 (éd. électronique), « La preuve ontologique ».

seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.<sup>288</sup> »



À nouveau, la catégorie de l'être, associée au discours, est opposée à l'image et à son mutisme, non pas simple impossibilité de parler, mais possibilité d'oubli des mots. Les mots de Davidson qui se font entendre ensuite invitent à penser cette opposition en termes platoniciens, mais comme pour « se défaire de tout un pan de la philosophie occidentale, dont les fondements reposent sur la pensée platonicienne, pour se convertir à la pensée des présocratiques, et notamment celle d'Héraclite penseur du chaos et de l'imprévisible, refusant un ordre du monde soumis au logos, ne voyant nulle géométrie cachée dans la Nature.<sup>289</sup> » En somme, la forme ne s'impose plus aux choses, l'Idée n'est plus modèle pour la masse inorganisée qu'est la matière. Ou si elle l'est encore, l'intérêt du cinéaste n'ira pas à son action sur la matière, mais à cette dernière en tant que rebelle à celle-là. C'est précisément la définition que Deleuze donne du simulacre platonicien : « [l]e pur devenir, l'illimité, est la matière du simulacre en tant qu'il esquive l'action de l'Idée, en tant qu'il conteste à la fois *et* le modèle *et* la copie.<sup>290</sup> » Sous la plume de Deleuze, le dualisme platonicien devient donc tripartition dont les termes génériques — Idée, image ou copie, et simulacre — cachent une

<sup>288</sup> IDEM, *La nausée*, Paris, Gallimard (Folio), 1938, p. 181.

<sup>289</sup> S. RAIMOND, *op. cit.*, p. 296.

<sup>290</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 10.

rupture essentielle qui traverse toute la pensée. Car l'Idée, c'est également l'empire du Même<sup>291</sup>, de ce qui peut être subsumé, c'est-à-dire prédiqué : l'Idée agit sur les choses en ce qu'elle les rend prédictibles. Dès lors peuvent s'établir les identités, et la pensée peut s'arrêter dans le présent pour juger (mesurer) les qualités des choses individuées<sup>292</sup>. À l'inverse, ce qui relève du simulacre, toujours à en suivre Deleuze, échappe à cette large emprise : le simulacre désigne la reconfiguration perpétuelle de l'état de choses qui empêche toute tentative d'établissement de présent, d'assignation d'identité, de mesure de la qualité des choses. Dans l'ordre du simulacre, dire « x est y » est impossible parce qu'une telle assertion serait toujours déjà fausse *et pas encore vraie*.

C'est qu'avec *Adieu au langage*, cette question de l'un et du multiple, du même et du différent se pose de manière aigüe. Le bégaiement ici, n'est plus le fait de quelques personnages isolés mais paraît se transmettre à tout le film, comme s'il en était le principe désorganisateur. Dès les premières images, le film semble débloquer : les noms du générique se superposent de manière anarchique, tandis qu'au même moment le logo de Wild Bunch semble mettre le feu à une mèche prête à faire éclater tous ces noms. Une chanson révolutionnaire italienne<sup>293</sup> retient, juste à temps, le mot « *rivoluzione* » ; un mystérieux nombre à 6 chiffres apparaît — dont on ne comprendra que par une recherche décevante qu'il s'agit du visa d'exploitation du film — ; une image de mauvaise qualité, présentant une sorte de totem non-identifié — nous comprendrons, à la fin, qu'il s'agissait de la couverture de *La fin du  $\bar{A}$*  de Van Vogt<sup>294</sup> — éclairé à la lampe torche sert de fond à l'avertissement écrit qui met l'inscription « 3D » par dessus les caractères « 2D », mais celui qui s'inscrit en trois dimensions n'est pas celui qui la signale ... Tout fait alors mystère, et lorsque le film commence, à la fin du générique, ce n'est pas lui que l'on trouve face à notre regard, mais deux extraits (en deux plans chacun) largement dégradés par ce qui semble avoir été une duplication réitérée du support VHS avant numérisation. Le film se cherche, hoquette et bégaiement ses premières images jusqu'à l'avènement d'une « image exagérément claire<sup>295</sup> » d'un bateau accostant à Nyon, au bord du Lac Léman. Alors que l'on pense que le film va pouvoir commencer, et tracer son sillage limpide comme le fait le Savoie sur les eaux helvètes, nous sommes à nouveau confrontés à une image brisée : le paysage qui avait suivi l'image du

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>293</sup> *La caccia alle streghe (La violenza)*, sans doute dans la version interprétée par Pino Masi.

<sup>294</sup> A. E. VAN VOGT, *La fin du  $\bar{A}$* , Paris, J'ai lu, 2001.

<sup>295</sup> S. KRISTENSEN, « Ah ! Oh ! ... », *op. cit.*, p. 203.

bateau est très brièvement entrecoupé d'un gros plan sur une jeune fille rousse qui boit à une fontaine, en couleur. Le son de l'eau s'écoulant dans le bassin sourd violemment tandis que cette dernière image envahit l'écran, mais dédoublée et en noir et blanc. Plus loin, une fois que la scène principale du premier prologue sera posée (comme l'artiste de rue installe, crée, avec trois rien, sa scène), par deux fois le plan montrant Isabelle saluer Davidson (serait-elle son assistante ?) se répète, comme si le disque sautait. Les premières minutes du métrage nous présentent donc déjà toutes les modalités du bégaiement qui seront mises en jeu à travers le reste du film : redoublement, dédoublement, et finalement perte de l'identité.

#### A. Redoubler le film

*Adieu au langage* entretient donc un lien ambigu avec la pensée, entre critique ironique de la philosophie et présence référentielle écrasante, dans lequel la détermination de la « bonne » voie, de la « bonne » position devient presque impossible. Godard n'a jamais changé la pédagogie dont Daney le créditait déjà dans les années 1970 : « [i]l y a toujours une grande inconnue dans sa pédagogie, c'est que la nature du rapport qu'il entretient avec ses « bons » discours (ceux qu'il défend) est indécidable.<sup>296</sup> » S'il s'agit toujours bien de « prendre acte de ce qui est dit (et à quoi on ne peut rien) et [de] chercher aussitôt l'autre énoncé, l'autre son, l'autre image qui pourraient venir contrebalancer cet énoncé, ce son, cette image<sup>297</sup> », où ce rapport d'opposition entre les deux images se trouve-t-il ? Une première réponse, évidente, se nicherait dans la structure du film, apparaissant au premier abord comme tout à fait évidente : la nature, puis la métaphore. La métaphore comme annulation de la nature, ou métaphore plutôt que nature ? Possible, mais l'une et l'autre parties sont faites de la même pâte, pour « se doubler plutôt précisément [: p]resque chaque scène dans l'histoire de Josette et Gédéon a sa contrepartie dans celle d'Ivitch et Marcus. Deux scènes de nus, deux scènes de toilettes<sup>298</sup> », etc. L'autre image qui devrait contrebalancer la première est donc, finalement, la même : ni la nature (l'état de choses), ni la métaphore (la pensée) ne proposent une voie qui nous emmène véritablement ailleurs.

Bien sûr, nature et métaphore ne sont pas renvoyées à une seule et même chose, qu'il s'agirait d'éviter : toutes les deux ont leur consistance propre. Dès le prologue, le ton est donné — et chacun des termes est renvoyé à son opposé. Ainsi, le prologue concernant la

---

<sup>296</sup> S. DANEY, « Le thérrorisé (pédagogie godardienne) », *Cahiers du cinéma*, janvier 1976 (n° 262-263), p. 34.

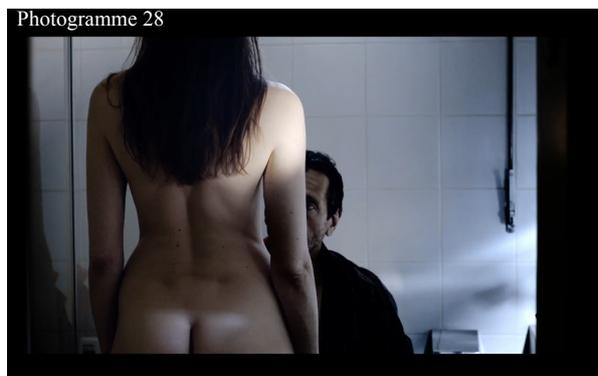
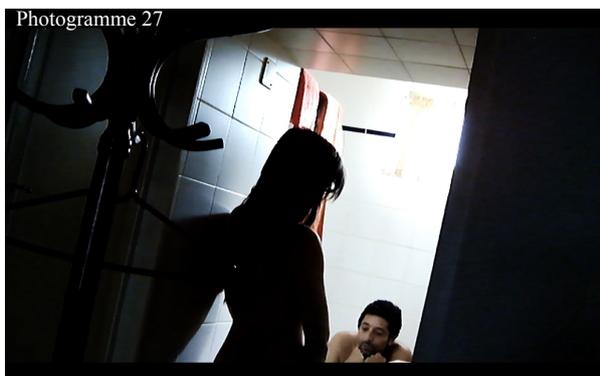
<sup>297</sup> *Ibid.* (l'auteur souligne).

<sup>298</sup> D. BORDWELL, « *Adieu au langage* : 2 + 2 x 3D », *David Bordwell's Website on Cinema*, 7 septembre 2014, <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/09/07/adieu-au-langage-2-2-x-3d/> (notre traduction).

nature — en tant, nous semble-t-il, que le terme renvoie à la non-pensée — est-il le théâtre d'un « cours » sur le nouage idéologique entre l'invention de la télévision et la montée au pouvoir (démocratique) du nazisme : l'on se rappellera alors l'origine de la seconde citation inaugurale du film, tirée d'un texte sur le prétendu antisémitisme de Heidegger (où la non-pensée, précisément, renvoyait à la possible pulsion fasciste du philosophe dont on ne sait si elle en a grevé la pensée). À cette évocation venait s'opposer la figure de Jacques Ellul, qui aurait, par la force de la pensée, tout prévu (ou presque) de cette victoire du totalitarisme par-delà le XXème siècle, à travers, notamment, les moyens de communication. Mais de l'autre côté, les deux questions d'Ivitch à Davidson — « Est-ce que la société est prête d'admettre le meurtre comme moyen de faire reculer le chômage ? » ; « Quelle différence il y a entre une idée et une métaphore ? » —, clairement du côté de la pensée, sont également renvoyées à leur autre, à leur non-pensée. Le caractère concret du meurtre met en crise la pensée économique abstraite (c'est le fameux « problème de type grec » qui retint chez lui Godard à l'heure du festival de Cannes) — du reste, Davidson n'y répond pas et la question elle-même est agressée, sur la bande-son, par un bruit sourd et strident. La seconde question, elle, est plus intéressante puisqu'elle nous donne une indication quant au sens à attribuer au titre de la seconde partie du film. Idée : « la beauté est la splendeur de la vérité ». « Métaphore de la vérité : regardez ! un enfant qui joue aux dés. » Encore une fois, l'idée se voit opposer le hasard innocent et joueur comme seule vérité.

Cette différence se poursuit encore dans le corps du film, lorsqu'à partir d'une même image, deux voies contradictoires de signification peuvent être tracées, comme en spécularité : la mémoire ne retient de cette image qu'une reconstitution du *Penseur* de Rodin, associée de manière provocante à une diatribe liant pensée et caca. Pourtant, l'image évoquant la sculpture n'apparaît que très brièvement, décadrée, loin des recompositions d'œuvres picturales dont Godard s'était fait une spécialité avec *Passion* (1982). Au contraire, ce sont deux images non pas très différentes mais comme en négatif l'une de l'autre qui, dans les deux parties, sont l'occasion de réaffirmer ce que déjà dans *Film Socialisme* Lulu disait de l'égalité (« Quand viendra le tour de l'égalité, je vous parlerai de la merde »). La première image est débulée, le mur blanc derrière Gédéon est éclairé d'une lumière aveuglante, ne laissant plus visible de Josette que la silhouette à contrejour alors que Gédéon, tout petit entre deux masses foncées, adopte effectivement la position du penseur — mais de manière bien peu marquante visuellement. À l'inverse, la seconde occurrence donne lieu à une composition beaucoup plus équilibrée et claire, mais où la répartition des couleurs — ou plutôt de

l'éclairage — s'est inversée : Ivitch, dos nu à l'avant plan, laisse voir la couleur de sa peau blanche parcourue de quelques grains de beauté alors que l'homme, Marcus, est vêtu d'un peignoir noir. Tout s'est renversé de l'une à l'autre : ici, l'homme expose sa théorie ; là, c'est la femme qui, n'en pouvant plus de l'entendre, s'exclame « je vous parle d'égalité, et chaque fois vous parlez de caca ! » Dans les deux cas, c'est à ce moment précis où la pensée est liée à l'acte défécatoire et rendue ainsi à l'égalité (selon l'homme) que la tension du couple est à son apogée, toute prête à devenir violence ; chaque fois, les images qui suivront ces séquences seront celles du sang s'écoulant dans la baignoire. Peut-être est-ce là la cause de la violence : dans cette alternative qui n'en est pas une que propose l'homme à la femme, entre le corps sans organes et les organes sans corps, une seule et même voie qui ne permet pas la naissance du sens puisque l'une l'engloutit dans la matière sonore tandis que l'autre le renvoie à l'altérité intangible et sans consistance de l'Idée.



### B. Dédoubler le film

Autant le parallélisme des deux parties, de la nature et de la métaphore, est-il suivi avec une grande rigueur, autant les images qui constituent chacune d'elles sont aussi rigoureusement opposées les unes aux autres. Comme si la séparation entre les deux parties jouait le rôle d'un miroir, d'une frontière dont la traversée renverse totalement des points de repère. Cette logique spéculaire se retrouve en effet en chaque point où les deux histoires convergent : déjà dans le prologue, tout un réseau d'inversions se tisse d'une partie à l'autre, comme le montrent les photogrammes 29 à 36 : les positions successives de Davidson (et la couleur de ses vêtements), l'arrivée du bateau à quai, l'entrée dans le champ des voitures (et leur couleur), le positionnement relatif du mari véhément et de la femme. Loin d'être exhaustive, cette liste pourrait encore se voir augmentée d'exemples tirés des deux parties principales du film. Une de ces images doublées (photogrammes 37 et 38), cependant, cristallise avec la plus grande force ce gauchissement dans le redoublement du film : homme et femme se retrouvent côte à côte, l'un saisi de face, l'autre de dos. Au fond de l'espace, un miroir reflète le visage du

Photogramme 29



Photogramme 33



Photogramme 30



Photogramme 34



Photogramme 31



Photogramme 35



Photogramme 32



Photogramme 36



Photogramme 37



Photogramme 38



personnage tournant le dos au spectateur. Mais, si le dispositif reste inchangé d'une image à l'autre, la place relative des personnages, elle, se retrouve modifiée : Josette de face et Gédéon de dos ; Marcus de face et Ivitch de dos. Mais en même temps, Marcus et Ivitch de face, dans le miroir. Les termes sont interchangeables : la femme vaut l'homme et inversement, et celui qui expose sa figure peut bien être celui qui nous tourne en fait le dos. Malgré le flou que la mise au point, faite sur le visage au premier plan, vient créer sur le reste de l'image, celle-ci doit bien être vue comme une mise à plat, où tout, par-delà l'effet de profondeur, se trouve au même niveau. C'est l'enseignement des mots d'Ivitch qui, en réponse à Marcus, affirme que, dans le miroir, il y a non pas « les deux », mais « les quatre » : comme si sa réalité n'était pas moins une image que celle créée par le miroir, une image que l'on voit et où, effectivement, il y a quatre figures.

Au-delà de cet exemple emblématique, le dédoublement participe de toutes les images d'*Adieu au langage*, et c'est ce principe, nous semble-t-il, qui appelait déjà le redoublement du film : comme si le « et pourtant pas » était la cause même de l'existence d'un second film identique au premier. C'est que cette répétition, atteinte d'une toute petite différence vient créer une brèche par laquelle toutes les identités du film se mettent à fuir. À commencer, bien sûr, par les identités personnelles. Les quatre personnages principaux, formant couple deux à deux, se ressemblent : Ivitch et Josette, autant que Gédéon et Marcus, peuvent aisément être confondus par le spectateur. Non seulement, le casting visait précisément à obtenir cet effet — de même que la narration éclatée —, mais encore, la manière qu'a Godard de filmer ses personnages achève complètement de semer le trouble dans les jeux de reconnaissance spectatorielle. L'identité de Josette, d'Ivitch de Gédéon ou de Marcus importe et n'importe pas : en posant problème au spectateur, la question identitaire se met au centre de son expérience, comme une inévidence redécouverte ; mais cette problématisation signale la vanité même de ce que l'on appelle le personnage. En faisant fondre l'identité de chacun d'eux, en donnant au même personnage deux images — la petite et la grande<sup>299</sup>, comme les deux questions de Dostoïevski qui ont cependant une importance égale — ou bien à la même image plusieurs personnages (comme c'est le cas du mari), il s'agit de détruire toute possibilité d'existence du personnage. Cette destruction du corps de l'acteur comme indice visible de l'existence d'une personnalité fictive plus large rejoint la destruction du monde diégétique entreprise dans *Film Socialisme* : pas plus que l'espace

---

<sup>299</sup> Les deux acteurs du second couple sont plus grands que ceux du premier.

l'esprit des protagonistes n'existe au-delà des images qui en sont données. Aux images indirectes de l'esprit, il faudra préférer des images directes du corps. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que les « personnages » d'*Adieu au langage* n'ont aucune vie intérieure, aucune personnalité : ce sont des corps placés dans certaines dispositions, dont il ne faut pas chercher les motivations, inexistantes au reste. Cette absence de consistance des personnages se fait bien sentir lors des nombreuses scènes de dialogue des couples : loin, en fait, de se parler et d'interagir, l'homme et la femme semblent plutôt monologuer côte à côte. Les mots d'Ivitch sur le langage — selon lesquels nous ne comprendrons bientôt plus les mots qui sortent de notre propre bouche — doivent encore être rapprochés de cette opacification de la vie intérieure, opacification de soi à soi-même.

Mais le dédoublement qui vient se superposer au redoublement du film atteint encore l'image elle-même dans ce qu'elle a de plus propre. À plusieurs moments, la technique stéréoscopique est utilisée en ce sens. Il faut, avant d'exposer comment, rappeler que ce procédé repose précisément sur le redoublement de l'image : c'est en projetant deux images légèrement décalées l'une par rapport à l'autre, chacune étant destinée à un seul œil, que l'on arrive à recréer sur l'écran une sensation de profondeur. Encore une fois, partant de ce redoublement, Godard et Fabrice Arago le transforment en dédoublement et nous font voir double, littéralement : l'image en profondeur qui cadre Ivitch et Davidson en train de discuter se dédouble lorsque le mari véhément de cette dernière intervient. L'une des deux images panote alors en suivant la jeune femme qui rejoint son époux, quittant la première image pour en rejoindre une seconde. Davidson, quant à lui, reste seul sur l'autre plan. Les deux images forment alors une surimpression étrange, un magma proprement irregardable, « en relief et pas vraiment<sup>300</sup> ».

### C. Se mettre au dehors

Il y a cependant un troisième terme qui permet de sortir de cette boucle du même sur le même, une instance tierce qui joue le rôle de catalyseur de cette fuite de l'identité : une altérité animale ou enfantine qui permet d'éviter l'identité — de toute façon perdue — de l'Idée, du monde et de soi autant que la diversité magmatique inappropriable. Face à des personnages qui ne sont que des corps et dont on ne saura d'ailleurs rien d'autre que la vérité de leur geste, face à un monde dont il n'existe plus que des impressions sur plaque sensible sans possibilité d'unification temporelle ou spatiale rationnelle, face, enfin, à une image qui ne signifie plus et

---

<sup>300</sup> J. GIRARDOT, lettre parlée enregistrée pour l'émission « En quête de cinéma autour d'*Adieu au langage* », *Dérives*, 2 juin 2014, <https://vimeo.com/97333319>.

qui ne représente plus, le film semble nous inviter à mettre tout entier notre regard en dehors de nous-mêmes. Il ne s'agit plus de voir mieux (c'est-à-dire de voir plus) ou bien de mieux lire l'image (pour déceler ce qu'elle porterait d'un ailleurs, monde fictif ou intériorité des choses sondées), mais de s'en remettre tout entier à la seule vérité certaine que nous offrent nos yeux : l'existence visuelle du monde — qui n'existe que dans la mesure de ce que l'on en voit.

#### §4. *Aplatissement de l'image (De Film Socialisme au Livre d'image)*

C'est nous semble-t-il à ce mode du voir qu'est destiné l'adieu-salut du titre du film de 2014, autant que les mains ouvertes à la venue de l'Image qui inaugurent *Le Livre d'image*. C'est en outre à cette manière d'être au monde que fait référence la dernière des trois citations en exergue d'*Adieu au langage*, qui reprenait la dernière phrase de *L'éducation sentimentale*. Si le film peut bien être vu comme la suite de ce roman ce n'est pas tant, comme le laisse croire Fabrice Aragno<sup>301</sup>, parce qu'il en reprend l'histoire là où Flaubert l'avait laissée que parce qu'il s'en veut le continuateur en acte sous l'angle du travail du regard. La fin du roman était en effet l'occasion, pour le romancier du XIX<sup>ème</sup> siècle, d'affirmer la forme descriptive pour elle-même comme moyen d'accès à la réalité : en affirmant que « c'est là ce que nous avons eu de meilleur », Deslauriers ne fait rien d'autre que situer le point d'orgue de son existence, de manière un peu dérisoire, dans la réalité visuelle et sensuelle de ce bordel où lui et son ami ont cru trouver un semblant d'amour. Ce qui comptait, ce n'était pas d'en obtenir la réalité — inexistante comme l'intériorité des personnages d'*Adieu au langage* — mais bien plutôt d'en caresser l'apparence du bout des yeux. Ce sont ces impressions qui restent, bien plus que toute la réalité de l'histoire d'amour entre Frédéric et Mme Arnoux<sup>302</sup>. Les films de la dernière période de Godard reprendraient donc, pour la poursuivre, cette éducation sentimentale qui, mettant tout le cœur dans les sens, consiste à apprivoiser les choses en surface plutôt qu'à en conquérir la profondeur. Il s'agit *in fine* de « reconnaître que l'émotion, le désir, la grâce, peuvent surgir de l'échec, de l'inaccomplissement, du manque, du malentendu<sup>303</sup> ». La mesquinerie de la situation que vivent Frédéric et Deslauriers, la tristesse de deux jeunes gens croyant trouver l'amour auprès des filles de la Turquie, l'inexistence de ces amours : rien de

---

<sup>301</sup> F. ARAGNO et M. RUCHAT, *op. cit.*

<sup>302</sup> J.-D. EBGUY, « “Il n'y a que vous !” Lecture(s) d'une phrase singulière », *Flaubert*, 2017/1 (n° 17), <https://journals.openedition.org/flaubert/2740> : « un duo en bout de course, se retrouve et, après avoir évoqué des souvenirs communs, situe le sens de son être en un lieu et un temps qui effacent tous les événements, tous les êtres dont le roman a précisément fait ses objets. Tout est annulé par les mots prononcés. »

<sup>303</sup> D. CHANCÉ, « *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *Ædipe.org*, 7 juillet 2014, <https://www.oedipe.org/spectacle/cinema/langage>.

tout cela ne parvient à annuler la réalité de leur émotion. De la même manière, l'inexistence du monde de *Film Socialisme* et d'*Adieu au langage*, l'inconsistance des personnages, la confusion des histoires et des montages, rien ne parvient à nous enlever ce qu'il reste de toute façon au film : des couleurs (l'on se souviendra qu'à propos de *Pierrot le fou*, Godard disait que le film ne figurait « pas du sang, [mais] du rouge<sup>304</sup> »), du mouvement, des paroles et des bruits. Bref, il ne reste plus que des images aplaties, mais des images tout de même : plus d'image juste, juste des images.

Nous avons vu comment les films faisaient du texte et de l'histoire des images et des paroles : en les vidant de leur contenu, mais en conservant celui-ci d'une certaine manière, en se plaçant à l'interface entre la matérialité de l'énoncé — image scripturale ou acoustique — et le sens que celui-ci porte. De la même façon, la déconstruction de la profondeur du monde et de l'intériorité du personnage visent à faire de toute image ce lieu paradoxal où le sens et les sens s'échangent, sans nier l'aspect problématique de cet objet de conversion. Mais comment, précisément et positivement, atteindre à ce reste irréductible du film ? En quoi ces personnages vides, pures figures corporelles bégayantes, peuvent-ils, dans leur absence de monde, nous indiquer cette surface où le film voudrait nous emmener ? C'est que, dans la stérilité sans commune mesure de leur vie, ces figures deviennent les relais d'une étrange intuition du monde et du temps. « En fait, un fait ne traduit pas ce que l'on fait, mais ce que l'on ne fait pas », nous dit Ivitch : le lieu de ces « personnages » est une espèce de monde inexistant où se conserve ce qui ne passe pas dans le monde, dans l'état de choses. Avec le retournement de valeurs entre l'à-voir et l'être et celui qui associe l'Idée à la défécation, cette conception de l'évènement comme une non-effectuation se rapproche curieusement du *topos* deleuzien que constitue la « surface ». Comme Ivitch, les Stoïciens, sur lesquels Deleuze se fonde, estiment que les événements sont de purs incorporels qui s'opposent à l'épaisseur des corps. Les faits-événements « se joueraient seulement à la surface, comme une vapeur dans la prairie (moins même qu'une vapeur, puisqu'une vapeur est un corps)<sup>305</sup> ».

Ce serait donc dans la constitution d'un tel objet à la finesse infracorporelle que se trouverait la solution au problème du langage godardien : ce serait là, à la surface des choses, que la communion deviendrait possible. Non seulement le texte pourrait s'y déployer autant comme image que comme message, et la parole comme son autant que comme narration, mais

---

<sup>304</sup> J.-L. GODARD, « Parlons de Pierrot », propos recueilli par J.-L. Comolli, M. Delahaye, J.-A. Fieschi et G. Guégan, *Godard par Godard. Les années Karina*, op. cit., p. 108.

<sup>305</sup> G. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 14 et 15.

encore toutes les images seraient libérées du texte qui les commande pour former librement, à même le miroitement lumineux, leur propre sens. L'on comprend mieux pourquoi il fallait annihiler la profondeur du monde et vider les corps de leur intériorité : le personnage bégayant et vide est un personnage qui n'existe que par sa peau, par sa face extérieure, dans un monde qui n'est plus que surface. Mais nous n'avons encore là que les conditions de possibilité d'une véritable image devenue surface : toute la question esthétique qu'il reste alors à traiter se résume dans le fait de savoir comment, par les moyens concrets du cinéma, conserver à l'image « ce qui subsiste ou insiste [...avec] ce minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose<sup>306</sup> ».

Métaphore ou non sous la plume de Deleuze, ce lieu où sensualité et sens se troublent et se constituent mutuellement doit être pris ici au pied de la lettre, en cherchant comment Godard crée — au risque de faire de la surface une chose existante qu'elle n'est pas — des images-surfaces capables de nous faire voir cet étrange phénomène paradoxal de la persistance du sens. Qu'à cela ne tienne, il y a, tout au long des films considérés, un grand nombre d'images qui peuvent être vues comme des surfaces — qui doivent l'être, nous semble-t-il, si l'on veut résoudre la question langagière ici ouverte.

Au travers de nos trois films, il y a comme un autre film, unique et transversal, qui semble gronder à travers les images regardées jusqu'ici à titre principal, et qui se déploiera pleinement avec *Le Livre d'image*. De deux manières, un autre type d'image se fait voir dans *Film Socialisme* et *Adieu au langage* : il y a, évidemment, ces nombreux inserts, parfois clairement justifiés dans le système mis en place par les films, souvent beaucoup plus obscurs ; il y a, aussi, quelques images qui, tout en appartenant aux séries principales, signalent leur différence par un éclat particulier, difficile à cerner — dont l'altérité, nous semble-t-il, réside justement dans leur manière d'advenir à la surface. Il faut commencer par les premières : peu à peu, au fil des plans, celles-ci façonnent notre regard pour nous rendre les secondes plus visibles et éclatantes.

Le premier de ces inserts est aussi la première image — ou presque — de la décennie godardienne : c'est la mer sur laquelle s'ouvre *Film Socialisme*, Méditerranée noire et brillante qui, impénétrable, remplit tout le cadre. Fernando Ganzo et Jean Douchet notent confusément comment cette manière de cadrer l'élément aquatique revient en quelque sorte à annuler la tension classique entre cadre et cache et à proposer une image essentiellement

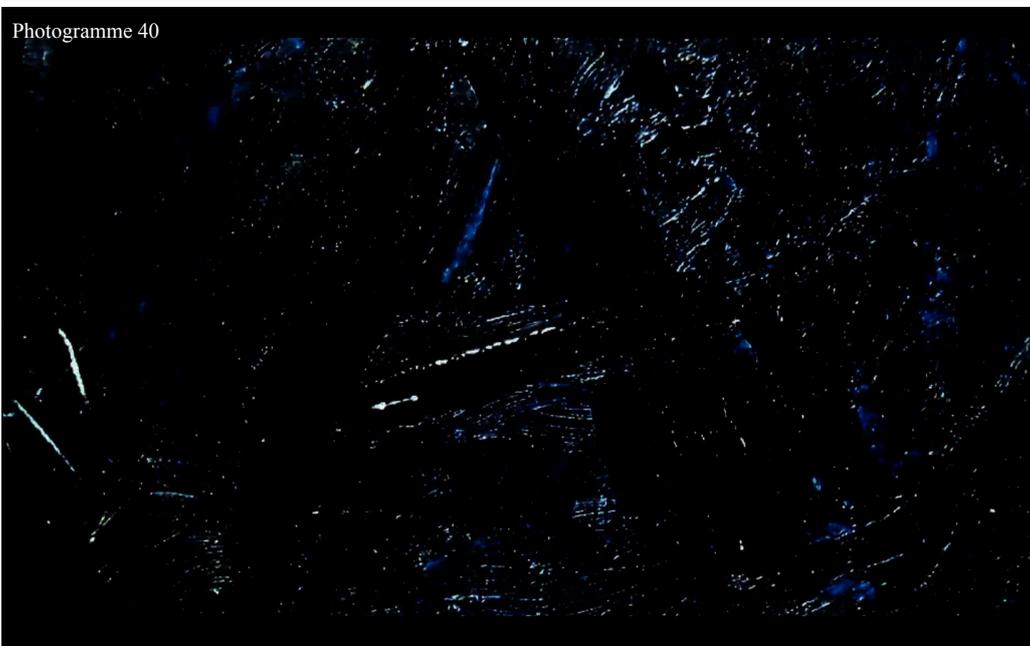
---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 13.

Photogramme 39



Photogramme 40

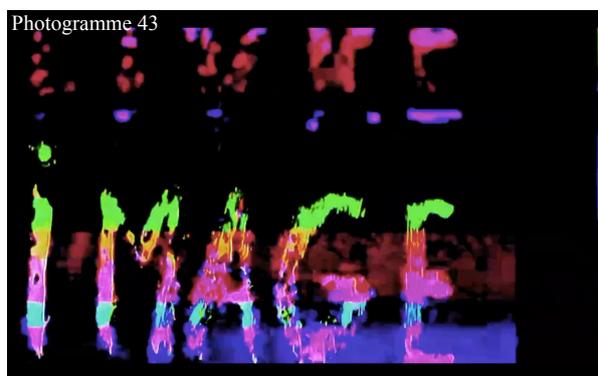


Photogramme 41



picturale dont l'élément esthétique ne repose jamais dans la composition — dans la clôture —, mais est à chercher à la surface de la matière, dans le scintillement de la lumière<sup>307</sup>. Une image très semblable, plaisir du reflet et du miroitement inclus, vient comme transformer cette première image encore figurative — quoique le cadrage de celle-ci, supprimant tout repère visuel, la fasse déjà tendre vers une forme d'abstraction — pour en faire une pure toile déterritorialisée. Dans *Adieu au langage*, la partie introductive se clôt sur une image curieuse, sans existence au sein du film, purement plastique : la caméra parcourt une surface peinte en noire, qui vient, elle aussi, remplir le cadre. Les traits de pinceaux grossiers semblent agiter, en lui imprimant un léger relief, cette surface qui donne ainsi à voir des reflets blancs et bleuâtres. Cet aplat noir grossièrement peint revient encore une fois, comme pour parachever le mouvement, dans *Le Livre d'image* où il sert de fond sur lequel s'inscrit, en rouge et blanc, le titre du film.

Mais cette communauté d'intérêt autour d'une surface noire dont le relief moiré occasionne quelques reflets n'a rien d'une obsession monomaniaque à la Soulages : plutôt, l'insistance de cette figure marque le cheminement de l'image vers une surfacisation qui est aussi devenir-abstrait. L'on pourrait même parler de lisibilité de l'image, en suivant Deleuze : « des deux côtés, raréfaction ou saturation, le cadre nous apprend ainsi que l'image ne se donne pas seulement à voir. Elle est lisible autant que visible.<sup>308</sup> » Nos trois images ne seraient-elles pas ce cheminement de la visibilité — de l'image qui représente, figurative — à la lisibilité — ce carton-titre qui réemploie le motif initial, l'abstrait et l'utilise comme tableau noir pour s'y écrire ? Ce serait dans ce cheminement que se trouverait alors « la pédagogie de l'image » de Godard, dont Deleuze nous dit qu'il porte cette fonction à l'explicite, faisant du



<sup>307</sup> Plus précisément les deux critiques notent comment Godard arrive à faire « de beaux plans » d'un élément si difficile à cadrer. Douchet voit là une parenté avec Murnau : « C'est son côté Murnau : pouvoir filmer le monde dans un cadre. Pour un cinéaste comme lui, on ne cadre pas, on cerne un espace. Godard est le seul, ou du moins un des rarissimes cinéastes qui a toujours filmé d'une belle manière, alors que tant d'autres filment naturellement avec laideur. Il n'est pas un plan de Godard qui ne soit beau, même, ou peut-être surtout, lorsque son intention est précisément d'en obtenir un qui ne le soit pas. » J. DOUCHET et F. GANZO, *op. cit.*

<sup>308</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 24.

cadre une « surface opaque d'information »<sup>309</sup>. Mais c'est une lisibilité bien particulière de l'image qu'il s'agit alors d'atteindre, qui n'a de cesse de s'échanger avec une visibilité du texte : il faut noter que le carton-titre qui viendrait parachever ce cheminement vers la lisibilité de l'image est tracé à la main, peint bien plus que simplement écrit — et, comme le texte analysé tantôt, il sera traité en pure image graphique au long du film, bien que le sens qu'il porte y résiste.

Plus que le terme de lisibilité, il nous semble que celui de surface s'adapte le mieux : c'est que ces images qui se font suite à travers les films se déclinent également en chacun d'eux selon des règles à chaque fois différentes, mais qui témoignent toujours d'un glissement par le scintillement à la surface de l'image. Ainsi, la mer noire, plein cadre, de *Film Socialisme* se retrouve à quelques reprises dans « Des choses comme ça », mais maintenant cadrée à la manière d'un paysage classique. Il fait nuit noire, mais la lumière de la lune ou des étoiles — d'un port, peut-être —, invisibles à l'image, se reflète avec insistance sur la masse impénétrable. À partir de cette configuration, plusieurs glissements seront proposés, plusieurs montages dont le but, chez Godard, est toujours de voir « comment ça va » entre les images. Le premier montage, le plus direct, raccorde à cette mer un écran noir qui n'est ni tout à fait un intertitre, ni tout à fait une image. Dans la lignée directe du devenir-visible du texte et du devenir-lisible de l'image, le titre de la partie s'inscrit au milieu de l'écran, sur deux lignes ; mais celles-ci sont emmêlées, ce qui rend le déchiffrement difficile. À l'inverse, naturellement, le réflexe optique du spectateur voit dans ce brusque changement de régime (de l'image au texte) une continuité bizarre, violemment saccadée, mais continuité tout de même. L'effet saisissant vient nous faire sentir la transformation des points lumineux, répartis anarchiquement sur l'eau, en lettres pas encore totalement déliées ; et le noir de la nuit (de la nuit des temps ?) devient tableau noir où s'inscrit la leçon (de choses et de mots).



---

<sup>309</sup> *Ibid.*

Photogramme 46



Photogramme 47



Photogramme 48



Bien sûr, cette forme de glissement par la surface n'a pas toujours une issue aussi explicite. Mais il nous semble qu'en cet instant très particulier, le montage nous donne à sentir, confusément encore, son véritable principe. C'est la répétition de ce genre d'enchaînements qui achèvera de nous convaincre sur ce point. À partir du même motif — plan noir traversé d'une constellation de reflets blancs — la peinture d'*Adieu au langage* deviendra rapidement une mare de boue, puis le pelage humide d'un chien.

Se transformant aussi bien en écrit qu'en image le motif central semble non seulement nouer les trois films ensemble, mais aussi servir de point de départ au déploiement de toutes les surfaces figurées dans les films. Il y a de nombreuses autres mers — toujours la même mais filmée de mille manières —, lacs, fontaines, sols, flaques, et cours d'eau à prendre en compte. Mais, au-delà de la surface aquatique — parfois franchie pour aller voir en profondeur —, c'est véritablement son miroitement que l'on retient, notamment dans *Adieu au langage*. Plusieurs fois, un plan d'eau est filmé plein cadre, mais ce n'est pas tellement l'élément en lui-même qui est visé — il n'est pas impossible de ne même pas le remarquer — que le miroitement, à sa surface, du ciel et des arbres orange de l'automne : l'on ne sait plus où est l'image, dans l'eau ou dans la caméra — dans les deux, mises à plat l'une sur l'autre, repliées en surface où glissera bientôt tout l'univers optique et sonore, quand l'image fera livre.

Toute la logique des raccords du dernier film de Godard semble en effet se fonder sur cet effet de glissement à la surface des images : le film entier ne tient plus que comme ça. La dégradation extrême des images de réemploi est mise au service de cette logique : lorsque Godard cite le film *Guerre et paix*, de Bondartchouk<sup>310</sup>, tout le travail de montage réside dans une dégradation complexe de l'image. Le premier plan de bataille est presque épargné, mais celui qui suit, constitué d'un long mouvement de caméra virtuose, est quant à lui devenu baveux à l'extrême. L'image ne semble plus faite que de flaques de couleurs se mangeant les unes les autres, jusqu'au recadrage final qui ne laisse plus voir qu'une tache blanche de lumière inondant l'écran : l'image, au fur et à mesure qu'elle se dégrade, devient *illisible* ; le « sens » qu'elle portait autrefois ne transparait plus : « là, on redonne de la distance donc ça devient une image. Avant, c'était juste un extrait de film.<sup>311</sup> » Mais en même temps que le sens de l'image en profondeur disparaît, c'est une autre lisibilité qui se fait jour, encore une fois à la surface : nous quittons une salle de bal pour faire face à un drapeau français et,

---

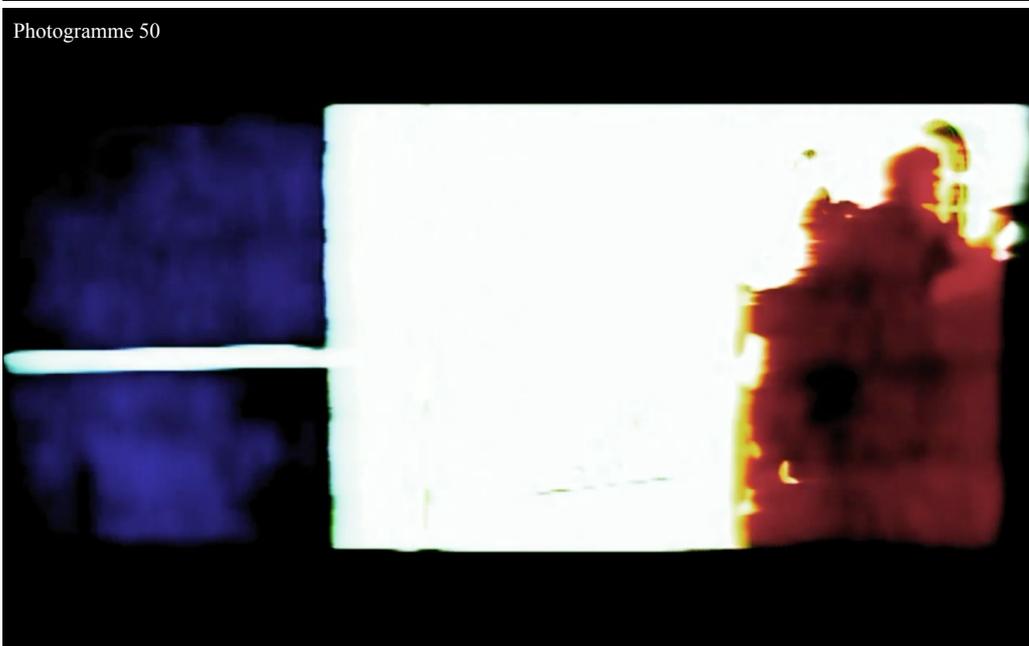
<sup>310</sup> S. BONDARTCHOUK, *Guerre et paix*, 1966-1967.

<sup>311</sup> F. ARAGNO, « Image et matière », *Cahiers du cinéma*, octobre 2019 (n° 759), p. 32.

Photogramme 49



Photogramme 50

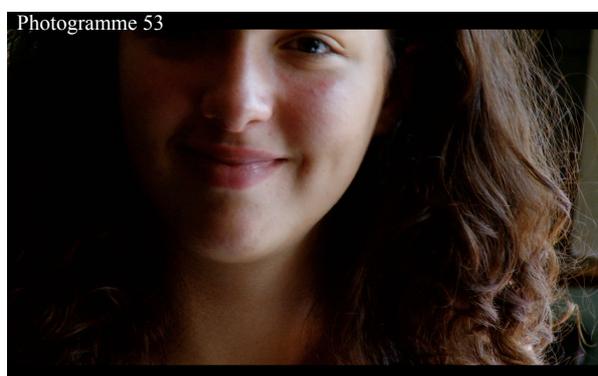
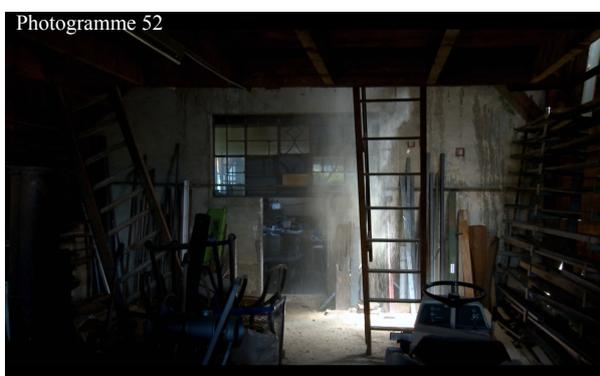


Photogramme 51



finalement, des ombres lumineuses qui, à leur tour, raccorderont sur d'autres images surexposées (*Salò* de Pasolini<sup>312</sup>, ou le visage d'un vieux Berbère, par exemple) .

Loin de venir perturber le cours tranquille d'une narration linéaire, ces images en insert donnent, au contraire, la clé qui permet de réunifier les images des films analysés. Nous l'avons vu, tout y concourt à détruire la manière classique dont les films racontent des histoires, chaque image est l'occasion d'enfoncer toujours un peu plus le doute quant à l'existence du monde qui nous est présenté, chaque phrase est l'occasion de souligner la gaucherie des personnages et leur vide intérieur. Mais ces images-surfaces, en entraînant notre regard — à la manière d'un entraîneur autant que d'un moteur — jusqu'à ce lieu où l'image reconquiert ses possibilités, jusqu'à ce lieu de presque indifférenciation, où elle peut se faire lisible autant que visible et, indépendamment, image autant que texte, boue autant qu'eau pure, chien autant qu'enfant, ces images-surfaces nous donnent la *manière* d'un regard qui permet de faire sens de toutes ces intrigues décousues. L'histoire de l'or ne concerne qu'accidentellement l'Espagne et le Komintern, Bernard Maris ou Otto Goldberg : cet or que tout le monde cherche, autour duquel tous s'affairent alors que les enfants sur le navire — mais aussi à terre, dans le garage familial — en semblent si proches, c'est le miroitement de la surface, le seul argent qui est, effectivement et comme l'eau d'où souvent il provient, un bien public. Il est aussi sur les peaux, entre les corps lorsque ceux-ci se rapprochent, sur les visages lorsqu'ils promettent de merveilleuses choses avec pour garant leur jeunesse. Ludo qui approche sa main de la gorge d'Alissa, Lulu qui joue dans la poussière ensoleillée de la maison familiale ou qui serre dans ses bras sa maman, Florine qui « fait l'image » d'après Beckett. Ou bien des enfants qui jouent aux dés, se promènent dans les champs. Un chien qui voit tout en surface et — c'est tout un<sup>313</sup> — Godard qui tousse son « ardent espoir », celui d'être bientôt rejoint dans « le peuple des images ».



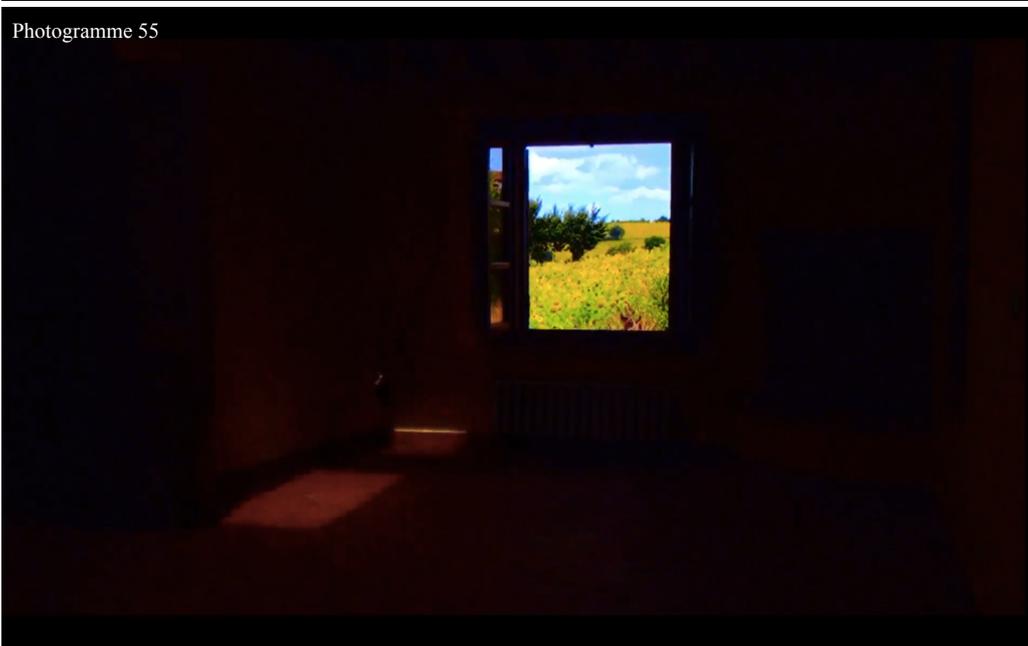
<sup>312</sup> P. P. PASOLINI, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975.

<sup>313</sup> Comme il le dit : « Je ne suis pas Jean-Luc Godard, je suis un chien qui suit Jean-Luc Godard » (*Cinéma, cinémas*, Antenne 2, 1987, disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=krChPnrSBAs>).

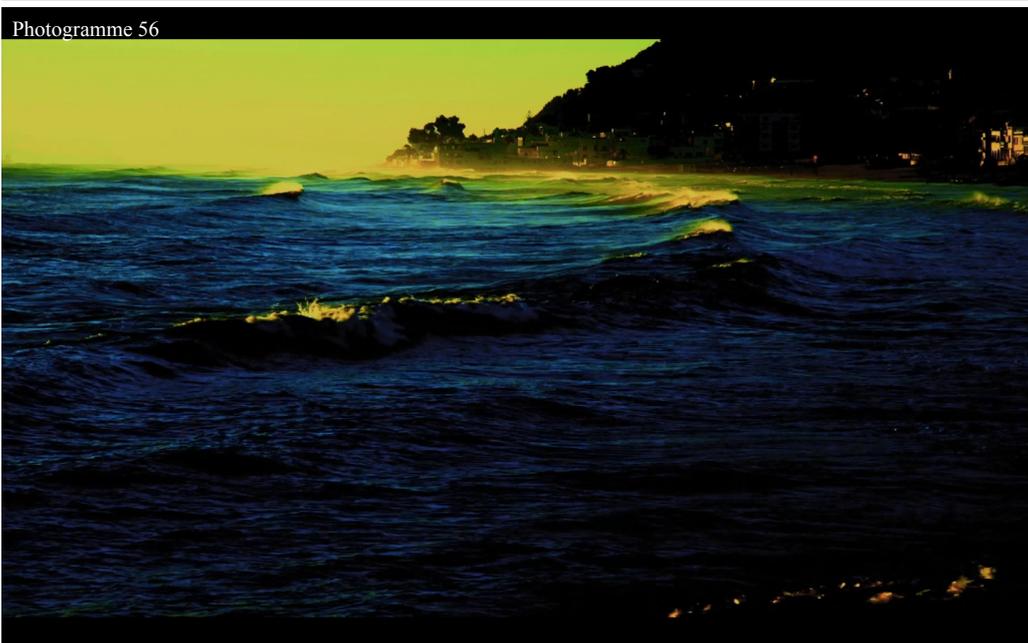
Photogramme 54



Photogramme 55



Photogramme 56



## CONCLUSION

D'autres films annonçaient, avant et après les *Histoire(s)*, la nouvelle période de Godard, que l'on pense à la *Lettre à Freddy Buache* (1981) où Lausanne n'existe plus que par ses couleurs — et devient surface, quoi qu'en dise Godard —, ou à *De l'origine du XXI<sup>ème</sup> siècle* (2000) dont le jeu de mots inaugural ne retient de « l'origine » que « l'or » et de la mer que quelques bandes lumineuses. Le problème du langage et des choses travaille Godard depuis bien plus longtemps encore, comme nous l'avons vu dès l'introduction. Sans doute la fixation d'une période dans la filmographie du cinéaste ne convient pas à l'envergure trop restreinte du travail que nous proposons, mais nous avons voulu rendre dans les pages qui précèdent l'intuition d'un tel mouvement. Les choix filmographiques opérés correspondent ainsi à un cheminement personnel entamé il y a plusieurs années : c'est aussi cette rencontre singulière avec l'œuvre qui a dirigé la structure du présent travail.

Le lecteur pourra ressentir une gêne à lier les deux parties qui le constituent : pourquoi, se demandera-t-il, laisser une telle place à l'analyse du discours de l'auteur — alors même que nous en diagnostiquions la vacuité dès l'abord — ainsi qu'à son contexte théorique, quand nous entendions — l'introduction était claire sur ce point — laisser la plus grande place aux images et aux sons ? C'est que le véritable moteur de notre recherche ne se trouvait ni exclusivement dans une série de films, ni dans notre bibliothèque : le questionnement dont voici le résultat naissait d'une pratique mêlée de lecture et de regard. C'est précisément cet écart entre la chose lue et la chose vue qu'il s'agissait de saisir, à l'heure où, ne sachant rien encore ni de la politique, ni de la philosophie, ni du cinéma, nous entendions dire que ce dernier marchait (ou devait marcher) main dans la main avec les premiers — et spécialement lorsque le film était le fait d'un certain Jean-Luc Godard. Il fallait, nous a-t-il semblé, reposer le problème qui avait tendance à se retrouver voilé sous l'évidence de la chose rabâchée : comment peut-on dire d'un film qu'il est politique, ou qu'il est présentation d'une pensée (ou de l'espace, ou du temps) ? En même temps, l'évidence opposée s'imposait à notre intuition : comment admettre d'un film qu'il n'est rien d'autre qu'*entertainment*, que sa seule fin se trouve dans sa consommation ?

Bref, alors que nous étions sur le point de tenir un discours sur des films, et un discours qui, précisément, visait à rendre compte des liens que son outil, la langue, entretient avec son objet, les images, il nous fallait prendre toutes les précautions nécessaires — c'est là la première raison à ces prolégomènes qui ne s'intéressent pas encore à l'image : s'assurer que les conditions de possibilité de notre parole sont remplies. Ainsi, il nous fallait réfuter l'approche sémiologique qui nous aurait condamné à une analyse de contenu ou de forme bien

peu utile au vu de notre projet. Mais il fallait aussi réfuter l'impossibilité de parler du langage au sens où Godard l'entend : nous nous y trouvions autorisé par la sémiotique peircienne. La raison d'être essentielle de cette articulation un peu sèche consistait surtout à rendre compte du couplage entre l'écrit, le parlé et le visible qui était à l'origine même de notre questionnement sur le cinéma : comme le langage et le cinéma travaillent ensemble à l'édification de *quelque chose* (en l'occurrence, la surface), il fallait d'abord épuiser tout ce que le langage proposait. Nous nous retrouvions au bord de celui-ci, après qu'il nous ait donné quelques indices pour guider notre regard.

L'analyse filmique, qui nous a cependant occupé dans la majeure partie de ce mémoire, était alors l'occasion de mesurer quelle était l'action propre d'une pratique du regard dans le complexe théorique problématique suggéré par les mots. Refusant, comme nous y astreignaient les résultats du chapitre premier, à prendre les images comme des faits (donc, comme ce que l'on ne fait pas, pour suivre l'enseignement d'Ivitch) — c'est-à-dire comme des signes tout faits —, nous y trouvions le support d'un véritable exercice du regard. Les multiples conversions qui se faisaient jour — du texte en image, des histoires en paroles, des personnages en corps et du monde en surfaces — n'étaient rien d'autre qu'un entraînement de notre regard à voir en surface, à percevoir autrement, d'une perception que nous disions paradoxale. Si le verbe annonçait la possibilité d'un retournement du regard, la fréquentation des films nous le rendait effectif : la révolution, face aux images, *devait* avoir lieu — c'est l'un des apports essentiels du *Livre d'image*.

Mais ce qui n'apparaît encore que comme une discipline individuelle devrait bientôt faire place à des considérations d'ordre plus général. Nous ne pouvons relancer ici le travail — dont les limites qui nous étaient imparties ont déjà été copieusement outrepassées — : contentons-nous, pour l'heure, d'en ébaucher quelques pistes.

L'on pense d'abord aux pages qu'il reste à écrire pour dire combien Godard, en remontant à la surface par la série de conversions qu'il opère, endosse avec sincérité la tâche politique de l'artiste : ce qu'il fait au regard en mêlant, à première vue de manière informelle, tous les domaines esthétiques (sans les fondre dans la synthèse mythique d'un art total) c'est lui donner « le mode d'être sensible propre aux produits de l'art<sup>314</sup> » qui correspond au régime esthétique dans lequel nous nous trouvons. En créant des surfaces planes où la profondeur *peut* s'inscrire, ou, au contraire, en utilisant la stéréoscopie pour boucher la vision, en faisant des mots des images — mais en en laissant vivre le sens —, il propose des « interfaces » qui couplent le visible et le dicible, et récusent du même coup « la politique inhérente à la logique

---

<sup>314</sup> J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 31.

représentative » (partage entre le principal, l'essentiel, et l'accessoire ; modèle d'organisation hiérarchique)<sup>315</sup>. Il y a toute une histoire politico-esthétique à faire entre Godard et Rancière (que, bien sûr, ce dernier a déjà entamé<sup>316</sup>).

Mais l'on pourrait également, à partir de la surface, suivre Deleuze : *Film Socialisme*, dans ses élans vers la robinsonnade<sup>317</sup>, serait-il le lieu où se forme un « monde sans autrui » dans lequel la caméra aurait remplacé le Robinson de Tournier pour permettre une perception encore une fois modifiée par la destruction de la structure de possibilité que l'Autrui-*a priori* soutient<sup>318</sup> ? Inversement, la découverte d'une surface en dehors du lieu d'élaboration du concept, la littérature, pose en retour des questions à la philosophie : l'image-surface vient-elle faire vaciller le statut incorporel qui lui était assigné<sup>319</sup> ? Si oui, avec quelle conséquence pour la topologie du sens ? La mobilisation du concept dans le contexte cinématographique permettrait également de tisser de nouvelles pistes dans l'œuvre de Deleuze, entre ses deux *Cinéma* et la *Logique du sens*, notamment.

Bref, cette image du miroitement, qui passe entre l'image réaliste et l'image picturale, entre le cadre et le cache, est le lieu d'un questionnement qui dépasse et reprend tout à la fois le problème des liens ambigus qu'entretiennent le visuel et le discursif. Il le dépasse parce que s'y nouent toute une série de soucis hétérogènes — vertu du montage godardien — : politique (comme thématique ou comme manière de faire), éthique (la nature du regard posé sur autrui et ce qu'il implique dans la relation), épistémologique aussi (la croyance en ce monde et connaissance rendues possibles par l'abandon de l'arrière-monde des intériorités). Il reprend enfin la question langagière pour en faire une question esthétique — et questionner ainsi l'avenir de l'histoire de l'art. Il montre en tout cas que texte et image sont inséparables en même temps que, toujours, chacun manque à l'autre : la dialectique sera sans fin, sans synthèse<sup>320</sup>.

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>316</sup> Not. IDEM, *Les écarts du cinéma*, *op. cit.* et *Le destin des images*, *op. cit.*

<sup>317</sup> G. BOURGOIS, « Le trésor de Godard le Rouge. *Film Socialisme* », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/749-guillaume-bourgeois-le-tresor-de-godard-le-rouge-film-socialisme>. Dans cet articles, l'auteur suit toute une série d'indices qui semblent lier *Film Socialisme* à Robinson — mais il opte pour le Robinson de Defoe là où le film nous semble plus proche de celui de Tournier.

<sup>318</sup> G. DELEUZE, « Michel Tournier et le monde sans autrui », G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 350 à 373.

<sup>319</sup> La surface, pour Deleuze, est un double incorporel de l'état de choses. À ce titre, elle est tout à fait impassible, et transmet cette impassibilité aux événements qu'elle accueille. Quelle serait donc la conséquence de l'introduction d'une surface parfaitement en accord avec les termes de Deleuze dans l'état de choses ?

<sup>320</sup> C'est l'idée que défend G. DEHEUVELS (dir. D. Coureau), *Esthétique du politique dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1969 à 2014*, Thèse de doctorat en Lettres et arts, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2018. Nous n'avons malheureusement pu en lire que le résumé.



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages cités (monographies et recueils de textes)

- AGAMBEN, G., *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990 ;
- AUMONT, J., *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011 ;
- , *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999 ;
- BALLAT, M., *Cours de sémiotique*, notes de cours, Perpignan, Université de Perpignan, 1992-1993, <http://www.balat.fr/-Cours-.html> ;
- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974 ;
- BERGALA, A., *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002 ;
- BERNANOS, G., *Les enfants humiliés*, Paris, Gallimard, 1949 ;
- BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979 ;
- BRESSON, R., *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard (folio), 1995 ;
- BRUNSCHVICG, L., *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Chicoutimi, UQAC, 2008 ;
- COSSERY, A., *Une ambition dans le désert*, Paris, Gallimard, 1984 ;
- DE MAISTRE, J., *Les soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, Paris, Pélagaud, 1854 ;
- DE SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 1995 ;
- DEHEUVELS, G. (dir. D. Coureau), *Esthétique du politique dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1969 à 2014*, Thèse de doctorat en Lettres et arts, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2018 ;
- DELEUZE, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985 ;
- , *Cours. Cinéma/pensée*, Paris VIII, 1984-1985, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id\\_rubrique=17](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=17) ;
- , *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 ;
- , *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969 ;
- DELEUZE, G. et Cl. PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008 ;
- DIDI-HUBERMAN, G., *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015 ;
- DIXON, W. W., *The Films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University of New York Press, 1997 ;
- DOUIN, J.-L., *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010 ;
- ESQENAZI, J.-P., *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin, 2004 ;
- FALIGOT, R., *Markus, espion allemand*, Paris, Messidor, 1984 ;

- FLAUBERT, G., *L'éducation sentimentale*, Paris, Le livre de poche, 1972 ;
- GEORGE, S., « Adieu/Salut au langage ou le cinéma comme expérimentation du néant », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/765-sylvai...ieu-salut-au-langage-ou-le-cinema-comme-experimentation-du-neant> ;
- GODARD, J.-L., *Film Socialisme*, Paris, P.O.L., 2010 ;  
 —————, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, textes coordonnés par A. Bergala, Paris, Flammarion, 2007 ;  
 —————, *Godard par Godard. Les années Karina*, textes coordonnés par A. Bergala, Paris, Flammarion, 2007 ;  
 —————, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, textes coordonnés par A. Bergala, Paris, Flammarion, 2007 ;  
 —————, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, textes coordonnés par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998 ;
- HOTTOIS, G. *Penser la logique*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002 ;
- HUYS, V. et D. VERNANT, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils*, Paris, Armand Colin, 2014 ;
- JIMENEZ, M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard (folio), 1997 ;
- KRISTENSEN, S., *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'âge d'homme, 2014 ;
- LOUVEL, L., *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 ;
- LYOTARD, J.-F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 ;
- METZ, Ch., *Essais sur la signification au cinéma*, 2 tomes, Paris, Klincksieck, 1975-1976 ;  
 —————, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 ;
- PANOFSKI, E., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 ;
- PASOLINI, P. P., *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976 ;
- PÉGUY, Ch., *Clio*, Paris, Gallimard, 1931 ;
- PEIRCE, Ch. S., *Écrits sur le signe*, trad. et com. de G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978 ;
- POURVALI, B., *Godard neuf zéro*, Paris, Seghers, 2006 ;
- PROUST, M., *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1952 ;
- RAIMOND, S. (dir. N. Hillaire), *Les enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat en Science de l'information et de la communication, Nice, Université Côte d'Azur, 2018 ;
- RAMUZ, Ch.-F., *Les Signes parmi nous*, Paris, Grasset, 1931 ;
- RANCIÈRE, J., *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011 ;  
 —————, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003 ;  
 —————, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000 ;

- REVERDY, P., *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968 ;
- RICŒUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1974 ;
- SARTRE, J.-P., *L'être et le néant. Essais d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943 ;
- , *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938 ;
- SCEPI, H. et L. LOUVEL (dir.), *Texte/image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ;
- VALÉRY, P., *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960 ;
- ZABUNYAN, D., *Gilles Deleuze : voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

### Articles cités

- ANONYME, « Des nouvelles du front cinématographique : Jean-Luc Godard dans l'interminable relève des archives du mal (I à IV) », *Blog des Communistes libertaires de Seine-Saint-Denis*, 30 janvier 2014, <http://libertaires93.over-blog.com/article-des-nouvelles-du-front-cinematographique-102-jean-luc-godard-i-121926750.html> ;
- , « Jean-Luc Godard : est-il vraiment antisémite ? », *Première*, 7 novembre 2010, <http://www.premiere.fr/Cinema/Jean-Luc-Godard-est-il-vraiment-antisemite> ;
- BAZIN, A., « Montage interdit », *Cahiers du cinéma*, décembre 1956 (n° 65), p. 32 à 36 ;
- BENJAMIN, W., « Le narrateur. Réflexion à partir de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Dormira jamais*, date de mise en ligne inconnue, <http://dormirajamais.org/narrateur/>, première publication française en 1939 ;
- BORDWELL, D., « Adieu au langage : 2 + 2 x 3D », *David Bordwell's Website on Cinema*, 7 septembre 2014, <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/09/07/adieu-au-langage-2-2-x-3d/> ;
- BORTZMEYER, G., « Adieu au langage, Jean-Luc Godard. La mort, la mort, toujours recommencée », *Débordements*, 22 mai 2014, <https://www.debordements.fr/Adieu-au-langage-Jean-Luc-Godard> ;
- BOURGOIS, G., « Les chants de Roxy », *Trafic*, 2014/4 (n° 92) ;
- , « Le trésor de Godard le Rouge. *Film Socialisme* », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/749-guillaume-bourgois-le-tresor-de-godard-le-rouge-film-socialisme> ;
- BRÉAN, S., « Le sous-titre révélateur : inaudibilité et traduction audiovisuelle », *L'écran traduit*, 2013/1, p. 54 à 74 et 2013/2, p. 28 à 41 ;
- BURCH, N., « Nana ou les deux espaces », *Cahiers du cinéma*, avril 1967 (n° 189), p. 42 à 47 ;
- CAPEL, M., « Quelques hypothèses sans grande logique, d'après *Adieu au langage* », *Trafic*, 2014/4 (n° 92) ;

- CHAMBORD, G., « Une recherche de Jean-Luc Godard », *Débordements*, 16 janvier 2018, <http://www.debordements.fr/Une-recherche-de-Jean-Luc-Godard> ;
- CHANCÉ, D., « Adieu au langage de Jean-Luc Godard », *Œdipe.org*, 7 juillet 2014, <https://www.oedipe.org/spectacle/cinema/langage> ;
- COLLOT, M., « La dimension du déictique », *Littératures*, 1980/2, p. 62 à 76 ;
- DANEY, S., « Le thérorisé (pédagogie godardienne) », *Cahiers du cinéma*, janvier 1976 (n° 262-263), p. 32 à 40 ;
- DARRIEUSSECQ, M., « La résonance d'une phrase », *Libération*, 24 janvier 2014, [https://next.liberation.fr/culture/2014/01/24/la-resonance-d-une-phrase\\_975334](https://next.liberation.fr/culture/2014/01/24/la-resonance-d-une-phrase_975334) ;
- DE LASTENS, É., « « L'or des mers et le peuple des images. Notes pour *Film Socialisme* de Jean-luc Godard (2010) », *Vertigo*, 2010/1 (n° 37), p. 56 à 59 ;
- DELEUZE, G., « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du cinéma*, novembre 1976 (n° 271), p. 5 à 12 ;
- DITTMAR, J. et L. DE SUTTER, « Nous, Godard et les images », échange de mails, *Dérives.tv*, date inconnue, <http://derives.tv/nous-godard-et-les-images/> ;
- DOUCHET, J. et F. GANZO, « Jean-Luc Mouvement Godard », *Lumière*, numéro spécial « Internacional Godard », [http://www.elumiere.net/lumiere\\_FS.php](http://www.elumiere.net/lumiere_FS.php) ;
- EBGUY, J.-D., « "Il n'y a que vous !" Lecture(s) d'une phrase singulière », *Flaubert*, 2017/1 (n° 17), <https://journals.openedition.org/flaubert/2740> ;
- EVERAERT-DESMEDT, N., « La sémiotique de Peirce », in L. Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Université de Québec à Rimouski, 2011, <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp> ;
- FANARA, L., « Top ten des lecteurs. *Adieu au langage* », *Cahiers du cinéma*, janvier 2015 (n° 707), p. 7 ;
- FRANCE-LANORD, H., « Heidegger : une pensée irréductible à ses erreurs », *Le Monde*, 28 janvier 2014, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/01/28/heidegger-une-pensee-irreductible-a-ses-erreurs\\_4355882\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/01/28/heidegger-une-pensee-irreductible-a-ses-erreurs_4355882_3232.html) ;
- GODARD, J.-L., « Fidèle Candide », propos recueillis par D. Faroult, *Trafic*, hiver 2019 (n° 112) ;
- , « Ardent espoir », propos recueillis par S. Delorme et J. Lepastier, *Cahiers du cinéma*, octobre 2019 (n° 759), p. 8 à 20 ;
- , « Des mots comme des fourmis », propos recueillis par D. Golotyuk et A. Derzhitskaya, *Débordements*, 9 juin 2018, <http://debordements.fr/Jean-Luc-Godard-2018> ;
- , « Morale archéologique », propos recueillis par D. Golotyuk et A. Derzhitskaya, *Débordements*, 12 septembre 2017, <https://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-608> ;
- , « Le cinéma, c'est un oubli de la réalité », propos recueillis par Ph. Dagen et Fr. Nouchi, *Le monde*, 10 juin 2014, <https://www.lemonde.fr/culture/article/>

- [2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite\\_4435673\\_3246.html](https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665) ;
- , « What is to be done ? », *Afterimage*, avril 1970 (n° 1), disponible sur *Diagonal Thoughts*, 10 septembre 2012, <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1665> ;
- , « Le droit d’auteur ? Un auteur n’a que des devoirs », *Les Inrocks*, 18 mai 2010, <http://blogs.lesinrocks.com/cannes2010/2010/05/18/le-droit-dauteur-un-auteur-na-que-des-devoirs-jean-luc-godard/> ;
- , « Juste une conversation », propos recueillis par J.-M. Frodon, *Cahiers du cinéma*, mai 2004 (n° 590), p. 20 à 22 ;
- HENRIC, J., « Énième épître aux culs-de-plomb », *Artpress*, décembre-février 1985 (hors-série n° 4), p. 19 à 21 ;
- ISHAGHPOUR, Y., « Image du monde disloqué », *Trafic*, hiver 2014 (n° 92) ;
- KLEIBER, G., « Déictiques, embrayeurs, “token réflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L’information grammaticale*, 1986/3, p. 3 à 22 ;
- KRISTENSEN, S., « Ah ! Oh ! À propos d’*Adieu au langage* de Godard », *Décadrages*, 2016/2 (n° 29-30), p. 198 à 207 ;
- KRISTEVA, J., « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 1968/2, p. 48 à 64 ;
- LACUVE, J.-L., « L’hypothèse cinéma », *Cinéclub de Caen*, date inconnue, <https://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctmettre.htm> ;
- , « *Adieu au langage* », *Cinéclub de Caen*, date inconnue, <https://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctmettre.htm> ;
- LÊ, C., « Naissance d’un regard (les années 2010) », *Critikat*, 7 janvier 2020, <https://www.critikat.com/panorama/analyse/naissance-dun-regard-les-annees-2010/> ;
- LÉON, B., « L’horizon en images. Retour sur *Film Socialisme* », *La furia umana*, n° 33, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/769-l-horizon-en-images-retour-sur-film-socialisme-2010-de-jean-luc-godard> ;
- LEPASTIER, J., « « L’appel de la forêt. *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, juin 2014 (n° 701), p. 26 et 27 ;
- LETORÉ, N., « Translation violence », *Débordements*, 1<sup>er</sup> janvier 2017, <https://www.debordements.fr/TRANSLATION-VIOLENCE> ;
- MAS, A. et M. PISANI, « *Film Socialisme* », *Independencia*, 1<sup>er</sup> juin 210, [https://web.archive.org/web/20111026092727/http://www.independencia.fr:80/indp/10\\_FILM\\_SOCIALISME\\_JLG.html](https://web.archive.org/web/20111026092727/http://www.independencia.fr:80/indp/10_FILM_SOCIALISME_JLG.html) ;
- METZ, Ch., « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 1964/1, p. 52 à 90 ;
- MURPHET, J., « Godard’s Stereopticon », *Screening the past*, 21 décembre 2016 (n° 41), <http://www.screeningthepast.com/2016/12/godards-stereopticon/> ;
- PALACIOS-DALENS, P., « Jean-Luc Godard, le typographe à la caméra », *Trafic*, 2019/4 (n° 112) ;

- RANCIÈRE, J., « Jean-Luc Godard. La religion de l'art », propos recueillis par J.-M. Mejean, *CinémAction*, 2003/4, p. 106 à 112 ;
- , « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 197 à 226 ;
- RIVETTE, J., « Le secret et la loi », propos recueillis par H. Frappat, *Cahiers du cinéma*, mars 2016 (n° 720), p. 40 à 46 ;
- ROGGERO, J. et J. DONATO, v° « Déictiques Sém. », in G. Mounin (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, p. 98 ;
- SAVAN, D., « La sémiotique de Charles S. Peirce », *Langages*, 1980/2, p. 9 à 23 ;
- THEOPHANIDIS, Ph., « Adieu au langage : communication de l'incommunicabilité », *Hors champ*, 2017/2 (mars-avril), <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article685> ;
- TREMBLAY, O., « Godard l'écorché », *Le devoir*, 19 mai 2004, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/54954/godard-l-ecorche> ;
- VINAY, J.-P., « Rubrique de langage, III. Les déictiques », *Journal des traducteurs*, 1956/2, p. 91 à 95 ;
- WILLIAMS, J. S., « Entering the Desert: The Book of Film Socialisme », *Vertigo*, 2012/1 (n° 30), [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/entering-the-desert-the-book-of-film-socialisme/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/entering-the-desert-the-book-of-film-socialisme/).

### Autres ressources textuelles

- FESTIVAL DE CANNES, *Règlement 2019 relatif aux films en compétition, hors compétition, présenté dans le cadre de la sélection Un certain regard et aux courts métrages en compétition* ;
- GODARD, J.-L., *Dossier de presse d'Adieu au langage*, Paris, Wild Bunch, 2014 ;
- , « Scénario de *Film Socialisme* », *Débordements*, 31 juillet 2015, <http://debordements.fr/Jean-Luc-Godard>.

## FILMOGRAPHIE

### Films de Jean-Luc Godard cités

- Le Livre d'image*, France et Suisse, Casa Azul Films et Ecran Noir Productions, 2018 ;
- Adieu au langage*, France, Wild Bunch, 2014 ;
- Film Socialisme*, France et Suisse, Wild Bunch, 2010 ;
- Notre musique*, France et Suisse, Avventura Films, Les Films Alain Sarde, Périphéria, FR3, Canal+, TSR et Vega Film, 2004 ;
- De l'origine du XXI<sup>ème</sup> siècle*, France et Suisse, Vega Films, 2000 ;
- Histoire(s) du cinéma*, France et Suisse, Canal+, FR3, Gaumont, La sept, TSR et Vega Films, 1998 ;
- JLG/JLG, autoportrait de décembre*, France, Gaumont, 1995 ;
- Passion*, France et Suisse, Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Vidéo Productions S.A et SSR, 1982 ;
- Lettre à Freddy Buache*, France et Suisse, JLG Films, 1981 ;
- Comment ça va ?*, France, Bela Productions, INA, SNC et Sonimage, 1978 (avec A.-M. Miéville) ;
- France/tour/détour/deux/enfants*, France, INA, Sonimage et Antenne 2, 1977 (avec A.-M. Miéville) ;
- Letter to Jane*, France, 1972 (Groupe Dziga-Vertov) ;
- Le Vent d'Est*, France, 1970 (Groupe Dziga Vertov) ;
- Camera Eye*, segment du film collectif *Loin du Vietnam*, France, Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles, 1967 (dir. Chris Marker) ;
- La Chinoise*, France, Les Productions de La Guévilles, Athos Films, Parc Films et Simar Films, 1967 ;
- Masculin féminin*, France, Anouchka Films, Argos Films, Sandrews et Svensk Filmindustri, 1966 ;
- Pierrot le fou*, France et Italie, SNC, Rome Paris Films et Dino De Laurentiis Cinematografica, 1965 ;
- Le petit soldat*, France, La société nouvelle de cinématographie, 1960.

### Photogrammes

Tous les photogrammes reproduits dans le corps du texte sont issus de *Film Socialisme* (n° 5-9, 16-25, 39, 44-45 et 52-53), *Adieu au langage* (n° 1, 13-15, 26-38, 40, 46-48 et 54-55) ou *Le Livre d'image* (n° 2-4, 10-12, 41-43, 49-51 et 56). L'illustration en couverture est le détail d'un photogramme extrait d'*Adieu au langage*.

## Autres films cités

BONDARTCHOUK, S., *Guerre et paix*, Union soviétique, Mosfilm, 1966-1967 ;

PASOLINI, P. P., *Salò ou les 120 journées de Sodome*, France et Italie, Produzioni Europee Associati et Les Productions Artistes Associés, 1975 ;

ROZIER, J., *Adieu Philippine*, France et Italie, Unitec France, Alpha Productions, Euro International Film (Roma) et Rome-Paris Films, 1963.

## Autres ressources audio-visuelles citées

ARAGNO, F. et M. RUCHAT, « *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard à la Cinémathèque suisse - 06.03.2015 », *Cinémathèque suisse*, 11 mars 2015, disponible sur Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=p2TJt4CXaYc> ;

ARTAUD, A., *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Studio de la Radio Française, 1947, disponible sur Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A> ;

BERGALA, A., « Pierrot à la lettre », Journées d'étude *Jean-Luc Godard à la lettre. Pages, marges et images*, Université de Caen, LASLAR, 13 et 14 février 2020, [https://www.canal-u.tv/video/la\\_forge\\_numerique/pierrot\\_a\\_la\\_lettre.55063](https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/pierrot_a_la_lettre.55063) ;

EUGÈNE, P., « Petit inventaire typographique et graphologique de Jean-Luc Godard ou Godard machine à écrire », Journées d'étude *Jean-Luc Godard à la lettre. Pages, marges et images*, Université de Caen, LASLAR, 13 et 14 février 2020, [https://www.canal-u.tv/video/la\\_forge\\_numerique/embed.1/petit\\_inventaire\\_graphologique\\_et\\_typographique\\_de\\_jean\\_luc\\_godard.55115?width=100%25&height=100%25](https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/embed.1/petit_inventaire_graphologique_et_typographique_de_jean_luc_godard.55115?width=100%25&height=100%25) ;

GIRARDOT, J., Lettre parlée enregistrée pour l'émission « En quête de cinéma autour d'*Adieu au langage* », *Dérives*, 2 juin 2014, <https://vimeo.com/97333319> ;

GODARD, J.-L., « Live Instagram », propos recueillis par L. Baier, *ECAL*, 7 avril 2020, <https://www.ecal.ch/fr/4402/evenements/conferences/ecal-instagram-live-jean-luc-godard> ;

—————, « La conférence de presse 2.0. Cannes 2018 », *Canal+ Cinéma*, 14 mai 2018, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=KceYX\\_A-ERI](https://www.youtube.com/watch?v=KceYX_A-ERI) ;

—————, entretiens télévisé, *Cinéma cinémas*, Antenne 2, 1987, disponible sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=krChPnrSBAs> ;

KERMODE, M., « Film Socialisme reviewed by Mark Kermode », *Kermodeandmayo*, 14 juillet 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=9BoL5XICGZg> ;

NIEUWJAER, R., « *Film Socialisme* : devises de JLG », *Forum des images*, 19 février 2016, <https://www.dailymotion.com/video/x3tslke> ;

POURVALI, B., « Jean-Luc Godard, “Montage, mon beau souci” », *Forum des images*, 15 janvier 2010, <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/jean-luc-godard-montage-mon-beau-souci>.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>AVERTISSEMENT AU LECTEUR .....</b>	<b>III</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
Raisons de notre choix .....	2
Renoncer au silence et à l'immobilité .....	5
Plan de travail.....	7
<b>CHAPITRE PREMIER. UNE VOIX À TRAVERS LES MOTS.....</b>	<b>11</b>
Section 1. Des mots, pointer l'envers.....	13
§1. <i>Un discours non théorique</i> .....	13
§2. <i>Un discours déictique</i> .....	17
Section 2. Du bout des yeux, trouer le système.....	23
§1. <i>Christian Metz, l'esprit de clôture</i> .....	25
A. <u>Une proximité de façade : un problème de glissements subreptices</u>	25
B. <u>Fascination pour le dedans : le paradigme réaliste</u>	26
C. <u>Matière et signification</u>	28
D. <u>Le paradigme de la clôture abstractive</u>	30
§2. <i>Une ouverture possible de la théorie</i> .....	32
A. <u>De l'unité sémiologique à la triade sémiotique : recul et ouverture</u>	32
B. <u>Amor divisionis : nécessité de la première personne</u>	34
Section 3. Cheminer vers l'autre .....	35
<b>CHAPITRE SECOND. DU PARADOXE À LA SURFACE .....</b>	<b>39</b>
Section 1. Une trilogie du paradoxe .....	42
§1. <i>Première série de paradoxes : le texte détruit, remonté en image, insistant sous celle-ci</i> .....	43
§2. <i>Seconde série de paradoxes : les deux sens de l'histoire (temps, narration, fabulation)</i> .....	51
A. <u>Temps</u>	52
B. <u>Narration</u>	54
C. <u>Fabulation</u>	60

Section 2. L'autre face du paradoxe : contre le sens commun, ou l'aplatissement de l'image .....	63
§1. <i>Rejeter les sens communs</i> .....	65
§2. <i>Rejeter l'enjeu réaliste : écarteler le monde commun (Film Socialisme)</i> .....	69
A. <u>La possibilité d'une incohérence : impossibilité des mondes dans Film Socialisme</u> .....	70
B. <u>Perméabilité du monde diégétique au réel dans « Des choses comme ça »</u> .....	71
C. <u>L'espace discontinu du paquebot : mise en séries du monde disloqué</u> .....	73
§3. <i>Rejeter l'enjeu métaphysique : évacuer le dedans (Adieu au langage)</i> .....	78
A. <u>Redoubler le film</u> .....	86
B. <u>Dédoubler le film</u> .....	88
C. <u>Se mettre au dehors</u> .....	91
§4. <i>Aplatissement de l'image (De Film Socialisme au Livre d'image)</i> .....	92
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>I</b>
Ouvrages cités (monographies et recueils de textes) .....	I
Articles cités .....	III
Autres ressources textuelles .....	VI
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....	<b>VII</b>
Films de Jean-Luc Godard cités.....	VII
Photogrammes .....	VII
Autres films cités .....	VIII
Autres ressources audio-visuelles citées.....	VIII
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>IX</b>



