

Sujet de la séance : **L'écrit et la parole, à partir du *Phèdre* de Platon et
d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard**

Cette séance d'avril (tenue le 2 mai) a prolongé la réflexion sur le rapport écrit/parole abordé à la fin du *Phèdre*. Elle a été le fait d'un exposé de Rodolphe Olcèse portant sur le travail de la citation dans les 30 premières minutes d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, exposé dont voici la version écrite :

Les rapports de la parole et de l'écrit sont, dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, quelque chose de complexe, qui tient à un premier paradoxe, qui est celui de l'objet filmique en lui-même. Le film, comme objet processuel, permet à la fois de présenter les actes de parole et d'écriture dans un double statut de moment à la fois enregistré, ce qui suppose qu'ils aient eu lieu une fois pour toutes, et en train d'apparaître, ce qui les pose en avant de notre regard et de notre écoute, en avant du film lui-même qui leur ménage un espace d'apparition et se tient lui-même dans un futur toujours imminent. A la fois forcloses et ouvertes, la parole et l'écriture dans les *Histoire(s) du cinéma* sont données dans une situation radicalement neuve que Platon, faut-il seulement le souligner, ne pouvait anticiper. La technique d'enregistrement cinématographique, ici, c'est la possibilité de donner une parole à la fois définitive et ouverte par son mode de surgissement même, ce dont Jean-Luc Godard nous donne deux images : la première étant celle du banc de montage, qui nous introduit à ce vaste film en nous livrant dès les premières secondes du film, ses modalités d'écriture ; la seconde, c'est l'image, visuelle et sonore, de la machine à écrire, au moyen de laquelle Jean-Luc Godard joue de sa propre image d'auteur tout en montrant, de manière purement factuelle, que l'auteur d'un discours peut, dans le dispositif filmique, être présent à son texte, la capacité de faire entrer en présence des figures révolues et passées étant précisément une puissance du cinéma.

Il faut remarquer également que la technique ici, si elle produit un état du langage ou du discours où tout dialogue avec son auteur est rigoureusement impossible, ce qui est le propre de l'écrit selon Platon, elle peut produire des formes elles-mêmes en échanges permanent avec l'histoire du médium qu'elle mobilise, et au-delà, de la littérature, de la philosophie et des arts visuels avec lesquels cette histoire s'est développée.

Nous proposons ici de réfléchir aux points saillants, qui dans les *Histoire(s) du cinéma*, permettent de conduire une réflexion sur la parole, à partir de la question de la citation, le travail du montage qu'elle induit, et de l'intonation qui la porte à même le film.

« Ne change rien / pour que tout soit différent / ne va pas montrer tous les côtés des choses / garde-toi une marge d'indéfini ». Ces phrases renvoient à deux sentences de Robert Bresson, qui, dans les *Notes sur le cinématographe*, écrit : « Sans rien changer, que tout soit différent » (*Notes sur le cinématographe*, p.138) et « Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini » (*Notes*, p.107). Ce mode citationnel particulier, qui consiste à introduire une différenciation dans le dit et à l'amener sans guillemets ni références, situe d'emblée le mode propre de l'écriture de Jean-Luc Godard en général, et des *Histoire(s) du cinéma* en particulier : il y va d'une parole qui ne parle pas seule, et qui ne peut répondre d'elle-même qu'en répondant à d'autres, ce qu'elle fait de manière liminaire, à l'orée de son propre déploiement. Parler, c'est toujours donner à entendre ce qui a été dit avant nous, mais de telle manière que ce qui s'y exprime relève aussi et en premier lieu comme notre entente singulière et personnelle. Jean-Luc Godard inscrit une phrase de Robert Bresson au fronton de son vaste édifice et il le fait en l'appliquant concrètement : il semble ne rien changer – le vocabulaire et la chronologie de son apparition sont les mêmes, et pourtant, tout est différent. En passant du subjonctif présent de Bresson, qui fixe une visée à la pratique du cinéaste en tant que telle, à l'impératif de sa propre reformulation, Jean-Luc Godard ouvre l'espace du film à une forme dialogique, à un tu auquel le film s'adresse, fut-il le réalisateur lui-même, tourné vers lui-même dans un dialogue de soi à soi. En rappelant une exigence formulée par Bresson, il souligne où se situe la sienne propre. Le lieu de l'impératif a changé. L'injonction n'est plus que tout soit différent, mais que rien ne soit changé. Jean-Luc Godard montre ici en acte le travail de l'appropriation dont la citation est une modalité parmi bien d'autres, et qui consiste à s'impliquer toujours dans ce que l'on dit, fut-ce en en appelant à d'autres.

Aussi, il y a quelque chose de particulièrement stupéfiant dans la remarque de Georges Didi-Huberman, qui dans son récent ouvrage sur les *Histoire(s) du cinéma* de Godard, *Passés cités par JLG*, écrit : « *Entre grande solitude et communication tous azimuts, donc, le travail de Jean-Luc Godard semble faire intervenir la citation comme parade et comme parure à la fois : deux façons de se masquer, de se dérober, l'une pour disparaître dans la sous-exposition, l'autre pour disparaître dans la sur-exposition. La citation dépersonnalise la parole, crée une distanciation – Bertolt Brecht demeurant l'un des grands praticiens de la stratégie citationnelle – et, en même temps, elle produit de nombreux effets de sens tout en assurant au 'citateur' la pleine maîtrise des discours enchevêtrés : celui qui cite a toujours un temps d'avance sur son interlocuteur par l'appel d'autorité qu'il fait surgir* » (p.26).

Le seul examen de la première citation mobilisée par les *Histoire(s) du cinéma*, nous semble-t-il, permet de montrer à l'inverse que la citation, loin de dépersonnaliser la parole, montre que celle-ci est toujours capable, à la fois et sous le même rapport, de singularité et d'altérité. Apprendre à parler, et à penser, c'est toujours redire avec nos propres mots ce qui nous a été dit, c'est toujours introduire dans la répétition une différence irréductible, qui est celle de notre propre voix. C'est le préalable de la citation qui permet à Jean-Luc Godard d'être présent à son film, par sa voix, qui est la première qui se donne à entendre, et par son corps, qui est présent à l'image, penché sur une machine à écrire, dès la première minute du film. Ni dérobade, ni disparition, la citation ouvre ici les conditions de possibilités d'une apparition. Loin d'être l'instrument d'une fuite, comme le laisse entendre Georges Didi-Huberman, la citation est ce par quoi l'auteur qui la mobilise ne se contente pas de citer le passé à comparaitre, mais se laisse lui-même « citer à comparaitre ».

C'est donc précisément parce qu'elle n'est pas respectée à la lettre que la citation peut être mise au travail d'une expression personnelle dans le film. Il s'agit moins, à cet égard, de citer des films ou des écritures passés, que d'en proposer des fragments, ce qui est visible dans leur mode d'apparition lui-même (souvent une phrase, scindée en deux, apparaît sur deux écrans distincts, portant en elle sa propre rupture. Ce que Georges Didi-Huberman considère comme une forme de manipulation relève en fait du travail de l'art à proprement parler.

C'est ce qui ressort d'un échange de Jean-Luc Godard avec le cinéaste et critique Youssef Ishaghpour, dans un entretien publié sous le titre *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* : « *La citation, souligne Youssef Ishaghpour, est extraite de son contexte, arrachée à la continuité dont elle faisait partie, et prend ainsi un sens beaucoup plus fort et en même temps différent, parce qu'elle entre en résonance avec d'autres en vue de créer une image, une étincelle née de la rencontre d'éléments discontinus et hétérogènes – qui a un certain niveau qu'on pourrait appeler le collage, garde leur hétérogénéité et leur indépendance, tout en entrant en relation avec d'autres éléments par le montage. Mais les citations sont retravaillées par vous, même lorsqu'il s'agit des extraits d'un seul film. Je prends l'exemple de *Duel au soleil*, lorsque vous dites que le cinéma montrait, mais comme on ne voulait pas l'incertitude, on a raconté des histoires de sexe et de mort...* » (p.34). Ce que souligne ici Youssef Ishaghpour, dans l'analyse qu'il fait de la citation chez Godard, c'est que finalement, il suffit d'isoler une source de son contexte pour lui permettre de signifier autrement, et parfois plus intensément. La discontinuité dans laquelle la citation s'inscrit, et qu'elle contribue à produire, pour autant qu'elle procède d'un travail de fragmentation qui est le propre du médium cinématographique, n'est pas la perte du sens, mais la possibilité pour le sens de produire d'autres résonances, dans des relations qui mettent la citation en prise avec d'autres matériaux, d'autres citations, d'autres images. Le régime de la citation, c'est vraiment celui de l'écriture à proprement parler. La situation où se trouve une œuvre, qu'elle soit filmique ou littéraire, d'interdire par principe de poursuivre la moindre discussion avec son auteur, c'est ce qui fait qu'elle peut rencontrer et donc nourrir une autre écriture, ce qui est bien une façon d'engager une relation avec elle. Si la citation de Bresson, pour revenir à cet exemple, au seuil des *Histoire(s) du cinéma*, ne nous met pas nommément en présence ou au contact de Bresson, qui n'est pas lui-même évoqué comme référent, elle nous met au contact de Godard en tant que Bresson est essentiel à son cinéma. La citation, par la transformation qu'elle engage, ne dénature pas la pensée de Bresson, elle montre à l'inverse en quoi elle aura été nécessaire et féconde. C'est parce que l'auteur cité ne peut lui-même et de lui-même venir prolonger son texte et en répondre que ce qu'il a écrit peut devenir la matière d'une pensée qui vient, et continuer de produire des éclats dans les textes qui lui succéderont. Que l'on songe ici à ce qu'ont pu produire les dialogues de Platon dans l'histoire de la philosophie, alors même que le dialogue du *Phèdre* souligne que l'écrit souffrait de ne pouvoir être soutenu et défendu par son auteur. Godard montre dans un tout autre ordre que la solitude des œuvres est aussi une condition de leur portée véritable. C'est reconnaître la puissance d'une œuvre que d'en accueillir un fragment sans chercher outre mesure à justifier son insertion dans un contexte hétérogène.

En cela, Jean-Luc Godard est particulièrement proche du mode d'écriture recherché par Walter Benjamin dans son *Livre des passages*. Comme le souligne encore Youssef Ishaghpour, un tel usage de la citation engage une écriture à la seconde puissance : « *Il y a dans votre Histoire(s) un cinéma à la seconde puissance, parce qu'il y a à chaque fois, que ce soit avec l'image de Faust ou de Cyd Charisse, que vous superposez, en rapprochant ainsi des contraires cinématographiques, ou bien avec tout autre citation, en même temps la puissance du film originel que vous citez et vous portez ce qui a une dimension mythique à une dimension artistique qui est la votre. A chaque moment tout le cinéma est là et il et là en même temps de l'Art parce que vous en faites quelque chose d'autre* » (p.36-37). Les rapprochements impossibles qu'opère Godard, parce qu'ils sont impossibles, laissent exister pleinement les sources qu'il mobilise. Ils les conduisent également à une autre dimension expressive, qui est celle de l'image précisément, qui nous donne d'avoir une relation immédiate, sensible et intelligible à la fois, à cette contradiction qu'elle engage. C'est cette capacité qu'a l'image cinématographique de porter positivement une contradiction qui en fait un medium particulièrement à même de témoigner de l'existence humaine.

Cette puissance expressive de la citation, loin d'être reconduite à la seule pratique du remploi que Jean-Luc Godard se réapproprie ici, concerne le cinéma en tant que tel et l'implique dans toutes ses dimensions. Filmer, c'est déjà fragmenter le réel, et en cela, c'est le citer, peut-on dire, par analogie. Jacques Aumont, dans l'ouvrage qu'il consacre aux *Histoire(s) du cinéma* de Godard, l'affirme clairement et directement : « *Dans les termes de l'art comme dans les termes de la création et de l'invention, on ne sort jamais de cette vérité toute crue : le signifiant cinématographique est, par essence et par contingence, un signifiant citationnel. Le point n'est pas tellement qu'il ait si souvent imité le théâtre et la peinture ou calqué ses mises en scènes sur celles que suggère la littérature, mais qu'il ne puisse jamais dépasser cette limite, de prélever pour les reproduire, les produire à nouveau, c'est-à-dire les citer (et évidemment pas les représenter), des morceaux de réalité. Toute la part de mimésis du cinéma a consisté à mettre en avant sa capacité technique d'indicialité – telle une poésie qui mettrait en avant le caractère musical de sa langue. Toute la part d'image du cinéma a consisté à accentuer la quantité de point de vue sur ces morceaux de réalité, et à en modifier la lumière ; c'est bien à tort qu'on a pris cela pour l'art cinématographique – et tel est le sens de la phrase obsessionnelle 'pas une technique, pas un art, mais un mystère' : pas une technique de la mimésis indicielle, pas un art de l'image fabriquée, surajoutée et expressive, mais un 'mystère', ou disons plus vite, une des instances de ce 'singulier pluriel', l'Art.*

Je peux le redire : le moteur poétique du cinéma selon Godard, c'est la citation – et on voit maintenant tout ce que ce terme doit couvrir, qui l'éloigne radicalement du collage avant-gardiste ou de toute idéologie 'postmoderne'. La citation, ou le mystère » (Amnésies, p.60-61). Rapprocher la citation du mystère, c'est reconnaître qu'elle est susceptible de produire un ordre qui s'impose à notre intelligence tout en se dérochant à elle. En faire la puissance propre du cinéma, c'est affirmer que celui-ci peut porter notre intelligence en lui adressant un excès qu'elle ne peut embrasser. Le cinéma produit des traces, dissémine des indices du réel, qui permettent de l'approcher sans le profaner, de le mettre en lumière sans l'abolir dans sa rationalité.

Jacques Rancière a lui aussi attiré, dans le *Destin des images*, l'attention sur ce thème du Mystère, qu'il retrouve au terme d'une réflexion importante sur le montage tel que Godard le développe, dans les *Histoire(s) du cinéma*, et qu'il appelle le *montage dialectique*. Le montage y apparaît comme une opération de révélation que le regard doit chercher à déceler à travers le désordre apparent exposé par le film. Une image peut nous montrer ce à quoi nous étions aveugles en le faisant apparaître là où nous ne l'attendions pas. Le désordre, dans le régime du film, et plus spécifiquement du montage, est un opérateur de manifestation. L'image s'y présente dans sa capacité à produire un « choc révélateur », un facteur de désordre qui donne quelque chose à voir de l'ordre qu'elle vient perturber. Ceci est rendu possible par le montage, qui est un acte duel d'organisation de chocs et d'élaboration d'un continuum, et qui est susceptible de révéler sous les images un autre régime qui les porte mais qu'elles dissimulent au regard. « *Connecter sans fin, comme il le fait, un plan d'un film avec le titre ou le dialogue d'un autre, une phrase de roman, un détail de tableau, le refrain d'une chanson, une photographie d'actualité ou un message publicitaire, c'est toujours faire deux choses en même temps : organiser un choc et construire un continuum. L'espace des chocs et celui du continuum peuvent même porter le même nom, celui d'Histoire. L'Histoire, ce peut être en effet deux choses contradictoires : la ligne discontinue des chocs révélateurs ou le continuum de la co-présence. La liaison des hétérogènes construit et réfléchit en même temps un sens d'histoire, qui se déplace entre ces deux pôles » (p.70).* Il ne s'agit pas pour Godard, dans cette liberté manifeste du montage, de produire purement et simplement du désordre. Si désordre il y a, dans ce mouvement de choc entre deux images hétérogènes, il donne à voir quelque chose de l'ordre propre à chacun de ces hétérogènes. Jacques Rancière parle de la puissance liante du délié dont témoigne le film de Godard. La déliaison, la dis-location à elle seule est insuffisante, et c'est pourquoi il y a montage. Le montage est une opération de re-location, il nous donne de pénétrer dans un lieu sur lequel nos yeux se posent pour la première fois, et c'est en cela qu'il se présente d'abord à nous sous les traits d'un désordre apparent.

L'acte artistique, qui cherche à travailler spécifiquement cette dimension disruptive, doit faire apparaître sous et par les ruptures et la désorganisation, l'entrée en présence d'une autre topique, d'une autre logique, d'un ordre de liaison spécifique entre ces éléments distincts. C'est pourquoi, selon Jacques Rancière, un même acte de détournement peut faire passer une image de cet état de choc dialectique à la dimension du mystère, c'est-à-dire à la perception d'un désordre qui se donne, dans et par ce qu'il a d'incompréhensible, comme un ordre dont la structure et la continuité sont efficaces quoi qu'invisibles et inaccessibles à notre intelligence. « *Les méthodes de 'détournement' qui, vingt ans auparavant, produisaient même à vide, du choc dialectique, prennent alors la fonction inverse. Elles assurent la logique du mystère, le règne du phrasé continu. C'est ainsi que le chapitre d'Elie Faure sur Rembrandt devient, dans la première partie des Histoire(s), un éloge du cinéma* » (p.70). La liaison des hétérogènes, le montage d'éléments fragmentaires, lacunaires et en défaut par rapport à l'excès du fond sur lequel ils ont été prélevés, s'inscrit dans l'homogénéité à la logique inaccessible, mais pourtant effective, du mystère. Le film *Autoportrait de décembre* met en scène une femme aveugle, aux commandes d'une table de montage argentique. C'est l'illustration parfaite de ce que donne à penser ici Jacques Rancière sous le titre du passage du choc au mystère : il nous faut d'autres yeux pour voir ce qui est vraiment au travail dans le film.

Cette production d'un mystère par le montage est ce qui donne à ce dernier son caractère accueillant. Le montage, loin de poser un ordre du visible inflexible et définitif, fonctionne par une succession d'ouvertures et d'inflexions de sens qui ménage une place réelle à notre regard. Dans un court ouvrage sur le montage, Jacques Aumont écrit, à propos des *Histoire(s)* : « *Le montage y est un souci permanent, didactiquement ou négligemment mis en évidence. Tous les pouvoirs du montage y sont démontrés, les gestes de montage y sont démultipliés : plusieurs par seconde à certains moments, répétés, variés, grâce notamment à la nouveauté du mixage d'images. Mais tous ont une même valeur d'essai (au double sens du mot : une expérience, une déclaration personnelle). Godard ne refait pas l'erreur d'Eisenstein ; ses enchainement sont accueillants, ils ne visent pas à offrir un sens déjà établi, fermé, définitif ; au contraire ils suscitent l'expansion, la collaboration, l'appropriation ; c'est le spectateur qui devient le monteur final du film. Dans un tel usage, le montage est à la fois opérateur de pensée, moteur d'investigation et d'analyse (y compris de soi-même), et création de formes.* » (*Le montage, la seule invention du cinéma*, p.83). Compris de la sorte, le montage est une opération dont le sens est d'ouvrir des possibilités. Il est moins une actualisation qu'une virtualisation, et c'est en cela aussi qu'il est production d'un Mystère. Le film devient porteur de quelque chose sur quoi il est lui-même aveugle, puisque son éclosion va dépendre de sa rencontre avec un regard et de la manière dont ce regard va pénétrer le film et y habiter.

Il ne s'agit pas de dire purement et simplement que c'est le regardeur qui fait le film, à la manière dont il fait le tableau pour Duchamp, mais d'affirmer que l'œuvre filmique, et cela est particulièrement net s'agissant des *Histoire(s) du cinéma*, est une forme ouverte, en chantier, à interpréter. Cela peut être souligné très prosaïquement si l'on réfléchit à ce que c'est qu'une forme cinématographique. En tant qu'œuvre processuelle, un film ne cesse de nous mettre à chaque instant une image sous les yeux dont le sens va changer dans un instant au contact d'une autre image qui n'en finit pas d'arriver. L'image cinématographique, c'est le règne de la possibilité, c'est quelque chose qui n'est jamais tout à fait là. « L'image viendra au temps (oh temps !) de la résurrection », dira la partie 1b des *Histoire(s)* (6ème minute) citant L'Épître aux Corinthiens de Saint-Paul.

Ce régime du possible a également à voir avec l'intonation, qui est une dimension importante du film de Godard, et ce qui l'ouvre à ses accents propres. L'ouverture que le montage apporte par ses procédés est redoublée, ou portée à la seconde puissance, par l'intonation même de la voix de Godard, qui s'y ménage un espace. Henri Maldiney a souvent médité cette expression formulée par le poète André du Bouchet : « l'intonation pour issue ». Il montre que l'intonation, parce qu'elle suppose un vide et un rien autour duquel elle doit s'articuler, est l'instauration de la possibilité en tant que telle : « *L'intonation est la seule issue au tremblement muet de la langue et à l'ébranlement sourd de l'épaisseur, 'se comportant l'un à l'autre en cercle' comme, pour Platon, l'âme et les choses. Elle est sans terme, 'sans autre projet que la tension et son essor qui façonne', pour le ciel, pour le rien, comme l'enjambée d'un arc sans retombée, en abîme sur sa cassure, mais tenant en suspens dans une inapprochable proximité l'inéloignable lointain* » (*Art et existence*, p.224). L'intonation est un franchissement sans direction préalable et qui ouvre tout sens possible. Pur suspens au-dessus du vide et d'un abîme, elle ne vient pas occuper un espace préalable, elle ouvre elle-même l'espace qu'elle pourra franchir. La voix de Godard donne en même temps son commencement et son issue au film qui advient. « *Parce qu'elle se déploie en elle-même selon son temps et son espace impliqués, sans s'expliquer dans le temps et l'espace d'un locuteur ayant pris position, sa fraîcheur est celle, sans précédent ni suivant, donc sans limites, de ce jour qui ne s'ouvre qu'au jour lui-même, sans nulle mesure que soi, et que le français nomme, par redoublement, aujourd'hui. Jamais l'intonation ne 'prend place'. En elle seule elle a lieu. Mais il lui faut du vide... un blanc... pour le souffle* » (*Art et existence*, p.225). Sans avant, ni après, sans limites auxquelles elle aurait à s'expliquer, l'intonation est le surgissement même de la parole et du jour vers lequel elle est tournée. Elle est sa respiration et son rythme, possibilité pure de l'origine, qui elle-même n'est conditionnée par aucun motif qui lui serait extrinsèque.

L'intonation rejoue au cœur de la forme en formation une dimension qui lui est propre, celle qui consiste à ouvrir son propre espace de manifestation, et se tient donc comme une possibilité dans la possibilité qu'est la forme de se jouer intégralement au seuil même de l'une de ses énonciations. C'est aussi par cette dimension parlée que les *Histoire(s)* ouvrent un espace de rencontre, que notre regard peut habiter et où il peut trouver son propre souffle.