



THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Cotutelle internationale: Université Panteion

Présentée et soutenue par

MARILENA KARRA

Le 15 décembre 2023

**Pour une histoire figurale de la violence : manifestations dans
Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Philosophie**

Unité de recherche :

**ERRAPHIS - Équipe de Recherches sur les Rationalités Philosophiques et les
Savoirs**

Thèse dirigée par

ALINE WIAME et Chryssanthi AVLAMI

Jury

M. Stefan KRISTENSEN, Rapporteur

M. Antoine DE BAECQUE, Rapporteur

M. Pierre MONTEBELLO, Examineur

Mme Evgenia GIANNOURI, Examinatrice

M. Georges FARAKLAS, Examineur

Mme ALINE WIAME, Directrice de thèse

Mme Chryssanthi AVLAMI, Co-directrice de thèse



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par **Université Toulouse II Jean Jaurès**

Cotutelle internationale : **Université Panteion en Sciences Sociales et Politiques d'Athènes**

Présentée et soutenue par

Marilena KARRA

Le 15 décembre 2023

Pour une histoire figurale de la violence

Manifestations dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

École doctorale et discipline ou spécialité

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Doctorat en Philosophie

Unité de recherche

ERRAPHIS

Directrices de Thèse

Chryssanthi AVLAMI et Aline WIAME

Jury

Mme. Chryssanthi AVLAMI

M. Antoine DE BAECQUE

M. Georges FARAKLAS

Mme. Evgenia GIANNOURI

M. Stefan KRISTENSEN

M. Pierre MONTEBELLO

Mme. Aline WIAME

Table des matières

Table des matières	5
Table des figures	11
Remerciements.....	13
INTRODUCTION	19
I. Ça a débuté comme ça	21
II. Comment décrire l'histoire figurale de la violence ?	27
III. Bricolages godardiens d' <i>Histoire(s) du cinéma</i> (1960-2018).....	29
FIGURE	41
1. Pour une analyse figurale.....	43
1.1. De la figure comme construction	48
1.1.1. Nova figura.....	48
1.1.2. La rencontre entre les mondes latin et grec	49
1.1.3. De l'ombre du mort à l'art du portrait chez Pline l'Ancien.....	53
1.2. De la figure rhétorique	55
1.2.1. Le style éloquent.....	55
1.2.2. Enargeia et ekphrasis : entre la fiction et l'histoire	58
1.2.3. Sur le bout de la langue : esquisses godardiennes	62
1.3. De l'interprétation figurative chez Auerbach.....	63
1.3.1. Faire de la méthode une théorie en acte.....	63
1.3.2. La prophétie réelle.....	64
1.3.3. L'histoire des événements à venir.....	67
1.4. De la résurrection chez Godard.....	71
1.4.1. Résurrection moderne	73
1.4.2. Résurrection antique	74
1.4.3. Résurrection chrétienne	75
1.5. De l'analyse figurale : l'entre-deux de la philosophie et de l'art	77
1.5.1. L'image pense	77
1.5.2. La figure, c'est la construction à la main d'une histoire élocuente.....	79
2. Perspectives de la figure dans <i>Histoire(s) du cinéma</i>	81

2.1. De la perspective	83
2.1.1. La figure dans la comparaison entre Renaissance italienne et Baroque ...	83
2.1.2. La perspective renaissante	84
2.1.3. La perspective du baroque.....	87
2.2. Du tableau à la figure.....	92
2.2.1. Faire du cinéma figural en tableaux.....	92
2.2.2. Je sais à quoi tu penses	97
2.3. De la projection	107
2.3.1. La projection en tant que remémoration déformée.....	107
2.3.2. La projection et les géomètres prisonniers français.....	116
3. Penser avec les mains : une pédagogie.....	121
3.1. Devenir-machine : une pensée tangible.....	121
3.1.1. Une autobiographie figurale	122
3.1.2. De la mémoire au devenir-machine	123
3.1.3. Devenir et machines chez Deleuze et Guattari.....	133
3.1.4. Pour un apprentissage figural qui nous dépasse et nous dépense.....	137
3.2. Le philosophe-poète	139
3.2.1. Le poète ou apprendre à décoder les signes	141
3.2.2. L'image de la pensée.....	143
3.2.3. L'entre-deux de la création	146
3.2.4. De la rencontre nécessaire avec la politique	147
VIOLENCE	149
4. Pour une critique figurale de la violence	159
4.1. Politisation : le caractère destructeur des figures.....	159
4.1.1. Le montage littéraire contre le montage invisible	159
4.1.2. Citations : le caractère destructeur par excellence.....	163
4.1.3. Accomplir, c'est politiser l'art.....	169
4.2. Violence conservatrice ou violence destructrice	181
4.2.1. La violence mythique : conservation et fondation cachée.....	181
4.2.2. La violence policière : fondation et conservation	188
4.2.3. La violence divine : destruction sans reconstitution.....	192
4.3. Manifester la violence et l'histoire(s) des opprimés	196
4.3.1. Le calendrier révolutionnaire contre l'horloge de toutes les guerres	196
4.3.2. Les vaincus selon Godard et Benjamin	198
5. De la guerre	205

5.1. « La guerre est là », bien qu'elle vienne de l'Autrefois	207
5.1.1. Toutes les histoires de toutes les guerres.....	207
5.1.2. La politique du montage : l'influence de Marker sur Godard.....	211
5.1.3. Le présentisme de la figure-palimpseste.....	214
5.2. Revenants : Orphée au-delà du mythe.....	221
5.2.1. De la résurrection au revenant.....	221
5.2.2. Politiser l'art à travers le geste orphique.....	222
5.2.3. La descente aux Enfers et le testament de l'irreprésentable.....	227
5.3. Les ailes de la guerre	228
5.3.1. L'usine du rêve : un autre totalitarisme.....	228
5.3.2. Les oiseaux d'Hitchcock : la guerre étrangère	231
5.3.3. De la guerre civile.....	235
6. De la résistance	239
6.1. Devenir-partisan.....	242
6.1.1. L'aspect concret de la résistance : Rome, ville ouverte	245
6.1.2. L'aspect analogique : l'héritage de Pier Paolo Pasolini.....	247
6.1.3. L'aspect comparatiste : résurrections d'insurrections.....	253
6.2. Devenir-femme.....	257
6.2.1. Penser l'humanité féministe avec Haraway.....	258
6.2.2. Figuration : Haraway, lectrice d'Auerbach	260
6.3. Devenir-enfant et devenir-animal.....	267
6.3.1. L'enfance de l'art : Baudelaire, un prophète du cinéma	268
6.3.2. La perception enfantine dans un monde ruiné.....	271
6.3.3. L'enfant s'est suicidé.....	273
6.3.4. Devenir-animal	275
HISTOIRE.....	279
7. De la vérité historique.....	283
7.1. L'« entre-deux » de la vérité	284
7.1.1. Pour en finir avec les frontières : les deux visages de la vérité.....	285
7.1.2. La vérité vient du dehors : de l'« entre-deux » à l'exil.....	294
7.1.3. Histoire-poésie et vérité (historio)graphique	295
7.2. La description précise	297
7.2.1. Faire une histoire précise de ce qui n'a jamais eu lieu	297
7.2.2. Des détails fragmentés à la symptomatologie dans l'histoire	300
7.2.3. Décrire avec précision	307

8. De la multiplicité de l'histoire	309
8.1. Toutes les histoires : multiplicité de figures, pluralité de temps	309
8.1.1. Cogito ergo video : le savoir voit le multiple	311
8.1.2. Apprendre à créer des multiplicités.....	320
8.2. Pour une dialectique multiple.....	328
9. Une vie au contraire	335
9.1. Pour en finir avec la peur de la mort.....	336
9.1.1. Au contraire	337
9.1.2. La mort libre	338
9.1.3. La sagesse de l'homme libre	340
9.2. Au contraire de la vérité, la vie.....	341
9.2.1. La métaphore et la connaissance	341
9.2.2. Le travail vivant ou le marxisme paradoxal de Godard	346
9.2.3. Sur le terrain.....	348
CONCLUSION	351
BIBLIOGRAPHIE	361
Remarque sur le classement thématique.....	363
Écrits de Jean-Luc Godard et études sur son œuvre	363
Écrits godardiens	363
Études entièrement ou partiellement consacrées à son œuvre.....	363
Sur la pensée d'Erich Auerbach	364
Écrits auerbachiens.....	364
Études entièrement ou partiellement consacrées à l'œuvre d'Auerbach	364
Sur la pensée de Walter Benjamin.....	365
Écrits benjaminiens	365
Études consacrées à l'œuvre de Benjamin.....	365
Sur la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari.....	366
Écrits deleuzo-guattariens	366
Études sur l'œuvre deleuzo-guattarienne	366
Sur la pensée de Donna Haraway	367
Sur la pensée de Siegfried Kracauer.....	368
Études sur le cinéma	369
Études sur d'autres arts et œuvres littéraires	370
Autres études philosophiques.....	372

Études sur la théorie politique	373
Études historiques	374
Dictionnaires.....	375
FILMOGRAPHIE.....	377
Films godardiens	379
Autres œuvres cinématographiques	379
INDEX NOMINUM	383
INDEX RERUM.....	389
RÉSUMÉS.....	395
Résumé.....	397
Abstract	399
Εκτενής περίληψη διδακτορικής διατριβής	401

Table des figures

Figure 1 – Les fresques de Giotto (1303-1306) dans la chapelle des Scrovegni.....	85
Figure 2 – À gauche : Giovanni di Paolo (en haut), Le Pérugin (en bas). À droite : Masolino de Panicolo.....	87
Figure 3 – JLG, <i>Vivre sa vie</i> (1962), Tableau 3, Nana va au cinéma.....	93
Figure 4 – Distribution des œuvres d’art mentionnées par rapport aux siècles	98
Figure 5 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l’absolu</i> (1998), Photogrammes de la première séquence	99
Figure 6 – <i>La Prune</i> de Manet dans <i>Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l’absolu</i> (1998)	100
Figure 7 – Le film <i>Fenêtre sur cour</i> (1954) de Hitchcock dans <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988).....	110
Figure 8 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 4b – Les Signes parmi nous</i> (1998), « Rapprocher les choses qui n’ont encore jamais été rapprochées ».....	125
Figure 9 – Les mains dans <i>Histoire(s) du cinéma</i> (1988-1998)	126
Figure 10 – Jean-Luc Godard, <i>Autoportrait de décembre</i> (1995).....	138
Figure 11 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule</i> (1989), « L’histoire, pas l’historien »	164
Figure 12 – JLG, <i>Le livre d’image</i> (2018), la main de Léonard, 00’22.....	170
Figure 13 – JLG, <i>Le livre d’image</i> (2018), citation de l’œuvre de Joseph de Maistre, 11’00	172
Figure 14 – <i>Jeanne d’Arc</i> de Fleming (1948) dans <i>Le livre d’image</i> (2018) de JLG, 40’00	185
Figure 15 – Manifestation à Athènes, photographie citée dans <i>Le livre d’image</i> (2018)	188
Figure 16 – JLG, <i>Le livre d’image</i> (2018), Champignon nucléaire, 02’45	190
Figure 17 – JLG dans <i>Le livre d’image</i> (2018) cite le film <i>Salò</i> de Pasolini (1975)	191
Figure 18 – JLG, <i>Le livre d’image</i> (2018), la tombe de Luxembourg	202
Figure 19 – JLG, <i>Le livre d’image</i> (2018), lorsque nous entendons une femme se demandant « Pourquoi Sarajevo ? »	205
Figure 20 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), « Jamais je n’oublierai le sang », 41’50.....	208
Figure 21 – Goya, <i>Saturne dévorant un de ses fils</i> (1819-1823) dans <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), 38’28.....	209
Figure 22 – Chris Marker, <i>Le Fond de l’air est rouge</i> (1977).....	212
Figure 23 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), « La guerre est là parce que les foules aiment le mythe et le cinéma s’adresse aux foules », 37’50-38’14.....	225
Figure 24 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), L’usine du rêve.....	229
Figure 25 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 4a – Le Contrôle de l’univers</i> (1998), Le visage de Monroe en alternance avec les oiseaux d’Hitchcock, 20’04.....	232
Figure 26 – Pier Paolo Pasolini dont le visage est surimprimé par la phrase « Une pensée qui forme » dans <i>Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l’absolu</i> (1998).....	249

Figure 27 – Hommage au cinéma italien dans <i>Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu</i> (1998)	254
Figure 28 – <i>Umberto D.</i> de De Sica cité dans <i>Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu</i> (1998)	256
Figure 29 – <i>La nuit du chasseur</i> de Laughton cité dans <i>Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma</i> (1997)	276
Figure 30 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), « A girl and a gun »	287
Figure 31 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), « Kino Pravda »	288
Figure 32 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires</i> (1988), « It's all true »	296
Figure 33 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma</i> (1997), « Faire une histoire précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien »	299
Figure 34 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma</i> (1997), Le portrait peint d'Oscar Wilde	308
Figure 35 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule</i> (1989), Fragment d'une page de <i>L'Image</i> (Beckett, 1988)	314
Figure 36 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule</i> (1989), Cogito ergo vidéo	316
Figure 37 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule</i> (1989), Henri Langlois	324
Figure 38 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 2b – Fatale beauté</i> (1997), « brûler les films avec le feu intérieur »	326
Figure 39 – JLG, <i>Histoire(s) du cinéma, 3b – Une vague nouvelle</i> (1998), L'identité du cinéma chez Langlois	327

Remerciements

Comme il n'y a pas de texte contenant une seule personne. Comme l'espace entre les lignes est toujours créé par une *communauté*. Comme les meilleurs moments d'un texte ne peuvent être autres qu'une puissance *plurielle*, une puissance de la *multitude*, je voudrais remercier *de profundis* :

Chryssanthi Avlami, pour toutes ces conversations que nous avons eues, et surtout, pour l'espace qu'elle a contribué à faire exister et sans lequel il n'aurait pas été possible d'achever ce texte.

Aline Wiame, pour son temps et plus encore pour son style, sa pédagogie et son affirmation d'une écriture en forme d'histoire, de fabulation.

Pierre Montebello, dont le travail a permis de m'initier à la pensée de Deleuze et dont les observations m'ont aidée à surmonter ma peur d'écrire.

Philippe Ragel et Evgenia Giannouri pour la confiance qu'ils m'ont accordée, en me donnant la chance d'enseigner et de réfléchir ensemble avec les étudiants de M1 *Esthétique du cinéma* à l'Université Toulouse II Jean Jaurès et de L1 et L2 du département *Cinéma et audiovisuel* à la Sorbonne Nouvelle.

Marie-Pierre Macia pour son hospitalité.

Mes amis, que je porte toujours dans mon cœur : Eloïse Rochas, Andréa Tur, Yannis Efstathiou, Nikos Charalampopoulos, Katerina Tsiridou, Nikos Protopapas.

Mon frère, Dimitris, qui me soutient.

Mes parents pour tout, ma grand-mère maternelle, et Manolis, qui me laisse encore être enfant.

Ceux qui n'y croyaient pas du tout, et qui pourtant m'ont rendu têtue.

Enfin, Stavros Stamelos, qui y croyait plus que moi.

Je suis en route / J'ai toujours été en route / Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues / Le train retombe sur ses roues / Le train retombe toujours sur toutes ses roues.

Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913)

Toutes les raisons de faire une révolution sont là. Il n'en manque aucune. Le naufrage de la politique, l'arrogance des puissants, le règne du faux, la vulgarité des riches, les cataclysmes de l'industrie, la misère galopante, l'exploitation nue, l'apocalypse écologique [...]. Toutes les raisons sont réunies, mais ce ne sont pas les raisons qui font les révolutions, ce sont les corps. Et les corps sont devant des écrans.

Comité Invisible, *Maintenant* (2017)

C'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief dans mon œuvre.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* (1927)

Ce qui manque, c'est le *kairos*, que les Anciens décrivaient comme un jeune homme ailé courant en équilibre sur une sphère, avec une nuque chauve qui ne laisse aucune prise à ceux qui tentent de l'attraper au passage. Il a une toison épaisse sur le front et tient un rasoir à la main. Saisir l'instant n'est possible qu'à celui qui se dresse soudain devant lui, d'un geste décisif le saisit par le toupet et arrête sa course irréelle. Ce geste est une pensée dont le but est de saisir le temps manquant dans la nuit. Son geste est intempestif, car il s'arrête et interrompt à chaque fois le cours du temps.

Giorgio Agamben, *Les sept parties de la nuit* (2022)

Δηρεοσύνη.

A mon Nikos qui lève toujours le frein à main

INTRODUCTION

I. Ça a débuté comme ça

Ça a débuté comme ça, toujours comme ça.¹ Toute la gêne est concentrée sur les doigts. Un engourdissement qui démarre dans la tête, un picotement dans les joues et un bourdonnement dans les oreilles. Une douleur dans le cou qui tire les épaules, les maintient fermées en posture contractée. Cela se passe aussi dans le sens inverse. La sensation de vide remonte jusqu'à la gorge. Et ça monte, ça monte... Comme des engourdissements, des picotements, des bourdonnements agissent en tant que tremblements sismiques, perturbant le système respiratoire, bouchant certaines routes, en ouvrant d'autres pour lesquelles nous ne sommes pas encore prêtes. Ça a débuté comme ça, toujours comme ça. Avec le silence, avec la colère, avec un deuil prophétisé et non accompli, avec un souffle nerveux, une voix anxieuse, des mots prononcés hâtivement, de peur que l'air ne finisse, avec le temps, avec le monde.

Une histoire est une sorte de voyage, tout comme ce dernier est une sorte de pensée. Histoires, voyages et pensées sont des types de *métaphore* (au double sens du terme en grec, comprenant aussi celui du déplacement). Des métaphores dans le temps et l'espace, dans le style, dans le rythme et dans les moyens. À l'horizon de cette analogie, la pensée produite dans cette thèse n'est pas contemplative, mais métaphorique, elle ne fait qu'un avec un problème concret, un parcours particulier et une histoire vécue. Cette histoire personnelle se déroule en marge de l'écriture de ce texte. Il convient ici de proposer une analogie avec la tapisserie de Proust : si la thèse constitue le bon côté d'une tapisserie, alors l'histoire personnelle écartée à la marge constitue son envers ou son mauvais côté, le côté tortueux et intempestif :

Puis je cessais de songer à cette explication et je me disais combien il est difficile de savoir la vérité dans la vie. J'avais bien remarqué le désir et la dissimulation d'Albertine pour aller chez Mme Verdurin et je ne m'étais pas trompé. Mais alors même qu'on tient ainsi un fait, des autres on ne perçoit que l'apparence ; car l'envers de la tapisserie, l'envers réel de l'action, de l'intrigue, — aussi bien que celui de l'intelligence, du cœur — se dérobe et nous ne voyons passer que des silhouettes plates dont nous nous disons : c'est ceci, c'est cela ; c'est à cause d'elle, ou de telle autre.²

Difficile d'accepter qu'un texte scientifique, en l'occurrence, un texte philosophique soit involontairement entamé par des impulsions venues d'histoires personnelles, d'expériences, de souvenirs et de désirs. Mais cette thèse a débuté comme ça. Ce n'est que dans le flux et à travers les déplacements ou les métaphores d'un voyage qu'elle est parvenue – dans la mesure où elle l'a

¹ Nous reprenons, ou mieux, nous nous réapproprions la première phrase du roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2015, p. 7.

² M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925, p. 105.

fait – à s’approcher d’une philosophie pratique, en particulier, d’un espace « entre » l’art et la philosophie, qui explore et défend la nécessité d’une critique de la violence dans la perspective de son histoire déclinante et non logocentrique.

C’est cette conjonction entre une certaine critique de la violence et une certaine histoire éloquente que nous avons recherchée dans le paradigme d’*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, paradigme qui concerne la problématique centrale de notre thèse. Mais avant d’introduire la présentation de notre objet de recherche, nous trouvons nécessaire de commencer par l’*envers* de la tapisserie, donc l’histoire personnelle, car peu importe combien de fois elle sera déplacée à nouveau, nous croyons qu’elle a le droit au moins exceptionnellement – comme toute histoire refoulée – de bricoler un peu de temps, d’espace, et de style pour se manifester.

La rencontre avec l’œuvre de Godard ne fut pas le fruit naturel d’une culture générale bourgeoise. En Crète, dans un village comme celui où j’ai grandi, il y avait peu d’intérêt pour ce que nous comprenons habituellement comme le patrimoine culturel de l’Europe de l’Ouest ou de la France. Par ailleurs, mon environnement familial plutôt populaire a réussi, en quelque sorte, à encourager l’amour de la littérature, de la peinture et du théâtre. Toutefois, ma première rencontre avec l’œuvre de Godard constitue en principe une confrontation violente, en conjuguant une série d’événements apparemment sans rapport évident les uns avec les autres et une histoire que même la personne qui la raconte doit s’efforcer d’apprendre à entendre.

C’était au printemps 2014, au moment de la mise en œuvre de la politique d’austérité dans cette Grèce en crise, des grandes manifestations et des grandes grèves, lorsque j’étudiais au département de Théorie et d’Histoire de l’Art à l’École des Beaux-arts d’Athènes. Notamment : c’était au milieu d’une période de vingt-quatre heures, passant d’une nuit à l’autre, où des termes et des concepts aussi abstraits que l’austérité, la pauvreté, le renoncement, l’exclusion, et la dignité sont devenus douloureusement concrets. Il est vrai que l’État grec n’a jamais réussi à surmonter la guerre civile qui l’a construit. Contrairement à la France – et précisément, parce que le souvenir de la guerre civile est davantage présent – en Grèce, personne ne l’a jamais prise au sérieux. Ainsi, l’hébergement des étudiants de l’École des Beaux-Arts – c’est-à-dire, de la première école fondée par l’État grec – dans un hôtel de la place d’Exarchia en plein centre-ville semblait parfaitement normal.

À l’époque, ma colocataire était une peintre qui venait aussi de Crète. Le premier soir de ces vingt-quatre heures où je situe ma rencontre avec Godard, je la trouve presque décidée à se suicider. Prête à se jeter la tête en bas depuis le quatrième étage, se perdre dans la solitude d’une ville de cinq millions d’habitants, briser enfin sa figure qui subissait quotidiennement des abus et des agressions à l’école. Elle voulait tomber sur la tête quelque part, alors quand je l’ai arrêtée, elle a brandi un

couteau. Nous avons passé une nuit de veille – pour moi, l’une des nombreuses qui allaient suivre – pour nous retrouver confrontées le matin à une série d’incidents dont Godard allait par après me permettre de réfléchir et de reconstruire la succession plus profonde.

En effet, en plein jour, personne ne veut savoir que quelqu’un a voulu se faire mal ou se donner la mort. Ni le propriétaire de l’hôtel, ni les responsables administratifs de l’école. Si je m’en souviens bien, ce fut la première fois que je sentais que raconter une histoire que personne ne veut entendre était une raison suffisante pour me retrouver accusée : du moins, si je ne me compromets pas à l’oublier, si je ne la laisse pas en silence. D’ailleurs, lorsque quelqu’un vous accuse, en arguant que vous n’avez pas le droit à la parole, il importe peu que l’on trouve une raison d’appeler la police ou de résoudre le conflit par des pratiques véritablement mafieuses. Il m’a fallu quelques minutes pour emballer toutes mes affaires et m’installer dans la maison d’une amie, située à la périphérie de la ville à dix kilomètres de distance. C’est comme ça que je suis arrivée à la seconde nuit, c’est comme ça que j’ai vu le film de Godard, *Vivre sa vie*, pour la première fois.

Chaque fois que la vie ne se déroule pas comme un loisir, il s’agit tout simplement d’un voyage, c’est-à-dire d’un déplacement et d’une métaphore « entre-deux » situations. Malgré le nombre de fois où Nana, l’héroïne du film, est déplacée, j’ai réussi à mémoriser un seul déplacement lors de cette première projection. Godard, qui raconte l’histoire en douze tableaux, révèle, entre le troisième et le quatrième, des événements contractés en moins de vingt-quatre heures. On y voit que Nana est chassée de chez elle après n’avoir pas payé les deux mille francs de loyer, que le soir même elle regarde la *Passion de Jeanne d’Arc* de Carl Theodor Dreyer, et que le lendemain matin elle se retrouve au commissariat de police pour un vol qu’elle n’a finalement pas commis.

Je sais exactement ce que dirait le lecteur, détaché de ces lignes. Je sais qu’il parlerait d’une sorte de dispositif d’identification. Je ris – non pas ironiquement, mais avec condescendance – à une telle pensée. Car dans et au-delà de ce dispositif d’identification, une question a émergé – pratique et concrète – qui faisait et fait encore écho à mes yeux davantage au rythme et moins à l’intrigue du film. Quand est-ce que la vie est une succession de déplacements, précisément, la vie de ceux qui sont menacés et dont l’histoire est laissée en silence – les opprimés et les vaincus, c’est-à-dire, en un mot, ceux qui n’ont pas d’histoire parce qu’ils ne devraient pas en avoir – peuvent-ils vraiment espérer vivre une vie digne d’être vécue ? Était-il indifférent que ces histoires de silence, comme le dira plus tard le film *Histoire(s) du cinéma* de Godard, trouvent une expression multiple dans le cinéma plutôt que dans le discours scientifique de l’histoire, encore pire, de l’Histoire avec un H majuscule ?

Les questions précédentes se sont concrétisées, comme le lecteur pourra le constater dans les pages suivantes, lorsque j'ai découvert *Histoire(s) du cinéma* quelques années plus tard. C'était au cours de mon master en théorie politique. Encore une fois, la rencontre n'était pas accidentelle. Le motif principal autour du silence qui recouvre les petites histoires comme un voile était toujours en place. Mais plus encore, et avec plus de clarté, je vois maintenant que ce voile a également imprégné la grande histoire. Le débat sur l'austérité et la crise de l'économie grecque avait perdu tout intérêt. Ainsi, alors que les conditions de vie restaient terriblement les mêmes, elles étaient teintées de l'image illusoire d'une règle – comme si elle avait toujours été là, naturellement, en dehors de l'histoire – bien que cette règle, lorsqu'elle est apparue, ait été présentée comme une condition d'exception brève et limitée.

Le mémoire que j'écrivais portait sur le fétichisme chez Marx, mais il n'était pas sans rapport avec le fait que les images et les questions qui avaient tourmenté la société grecque pendant plus de cinq ans avaient disparu entre les mains de quelques magiciens de la communication. Car en 2017, trouver un emploi en tant que jeune travailleur relevait à peu près du miracle, à moins d'être prêt à travailler douze heures pour environ quatre cents euros. Dans le même temps, les informations diffusées et l'image que nous avons de nous-mêmes ressemblaient davantage à un soulagement essoufflé que le pire soit passé.

Mais cette détente haletante n'était qu'un deuil impossible. Les trois mémorandums signés par les différents gouvernements, le chômage, les attentats fascistes meurtriers, bref, tout ce qui avait précédé avait laissé un nombre incalculable de victimes, que nous porterions en nous avec culpabilité et en silence ; surtout, toujours vaincus par une idéologie du progrès, avec la fiction que le pire était passé. Ceux d'entre nous qui ont ressenti le besoin de faire leur deuil ont dû réfléchir à la façon de procéder. Dans le sillage de cette nécessité, il m'a semblé que Godard proposait un moyen et qu'une certaine politique du deuil se cristallise dans sa pratique du montage. J'ai donc décidé que ce film au caractère fragmentaire deviendrait, parmi tous les autres, le bon côté d'une histoire qui se joue dans l'ici et maintenant.

Une semaine avant le déclenchement du premier confinement et le début officiel d'un deuil international toujours en suspens, j'atterris à l'aéroport Charles de Gaulle. Station intermédiaire, Paris. Vingt-quatre heures entre Athènes et Toulouse. La Cinémathèque française se prépare à projeter ce qui sera le dernier film de Godard, *Le livre d'image*. Il a fallu trois autres années de recherche, une nouvelle langue et un nouveau pays, une émigration volontaire et un entre-deux fabriqué, pour apprendre à entendre ce qui n'est pas uniquement une expérience, pas simplement une histoire, mais l'envers et le mauvais côté d'une tapisserie que nous devons, si nous voulons vraiment la regarder, apprendre à tisser. Il m'a fallu encore trois ans pour penser, de la manière la

plus créative et la plus affirmative possible – c'est-à-dire à l'opposé de toute pratique qui interdit le deuil d'une manière ou d'une autre – à l'exhortation de Godard à construire une histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire, non pas parce qu'ils sont pauvres, mais parce que cela correspond à une autre *justice*.

II. Comment décrire l'histoire figurale de la violence ?

Nous avons déjà évoqué l'envers de ce texte et pensons qu'il est désormais évident que le cœur de toutes les recherches qui l'ont précédé ne fut autre que la question de la violence. Par conséquent, notre interrogation principale sur *Histoire(s) du cinéma* porte en premier lieu sur les modalités de représentation (*ou non*) de la violence. Le film est une œuvre morcelée, réalisée entre 1988 et 1998, structurée en quatre parties, divisées elles-mêmes en deux épisodes. Il s'agit donc d'une œuvre en huit épisodes qui prend le caractère d'une histoire expérimentale du cinéma. Nous disons « expérimentale », car la façon dont le cinéaste traite le montage suggère son intérêt pour la relation implicite entre les figures cinématographiques, qui vise à rendre visible une histoire construite à partir de la matière du médium lui-même. Pour être plus précise, l'histoire du cinéma telle qu'elle est restituée par Godard n'est pas un récit extérieur ; elle est au contraire le fruit d'une cristallisation des relations que les figures cinématographiques projetées engendrent lorsque, par le montage, on les compare, on les met à l'épreuve dans des rapports d'analogie et de métaphore, de préfiguration et de réalisation.

Cette histoire du cinéma est davantage le projet d'une histoire où, au lieu du discours, la projection et le montage sont mobilisés comme processus de fabrication. À un deuxième niveau, nous devrions donc questionner de manière systématique, non seulement la relation de subordination du cinéma à l'histoire, mais aussi celle d'égalité entre le cinéma *et* l'histoire : autrement dit, leur espace « entre-deux », leur conjonction poétique. Nous chercherons notamment à savoir si le cinéma nous permet de créer un *paradigme* historiographique non narratif et non logocentrique. En outre, nous avons l'intention de réfléchir sur les nouvelles possibilités expressives que déploie l'art cinématographique relativement à l'élaboration de la notion d'histoire. Par conséquent, nous essayerons d'approfondir l'hypothèse de travail suivant laquelle une nouvelle histoire « figurale » de la violence se concrétise dans (et à travers) la production de l'image mouvante.

Le but principal de cette thèse vise donc à mieux comprendre la manière selon laquelle l'œuvre godardienne élabore une nouvelle histoire figurale de la violence et une nouvelle méthode pour entendre et engendrer l'histoire au-delà de la narration. Pour nous, une certaine violence est propre à l'œuvre godardienne et elle pourrait nous conduire à une interrogation étroite sur le sens de la violence, sens lié à l'actualité politico-philosophique. Car l'œuvre de Godard nous incite à penser que la notion de violence échappe à une définition strictement conceptuelle, par le fait qu'elle est liée au mouvement de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle correspond à l'expérience pratique des hommes et à la naissance de leurs affects. Malgré de nombreux travaux portant sur son œuvre

cinématographique, nous pensons que notre point de vue quant au film, en particulier sur les modes à travers lesquels cette œuvre intervient dans le champ de la politique de manière violente tout en remettant en question la violence elle-même, reste original. Enfin, la violence en tant que modalité constitutive des différents éléments de l'image cinématographique ou de la technique du montage, devrait être examinée moyennant à la fois une optique esthétique et politique.

Toutes ces questions relèvent d'une interrogation sur le statut du cinéma en soi, interrogation centrale dans *Histoire(s) du cinéma*. Bien qu'il y ait plusieurs réponses possibles à cette question, à notre sens, elle peut aussi être approchée moyennant une « tierce » voie suivant laquelle la théorie et la pratique ne seraient plus deux domaines séparés, une voie qui nous permettrait de rendre intelligibles les modalités de la construction godardienne par rapport à la figure cinématographique, ainsi qu'à sa pensée historique. Nous faisons l'hypothèse que l'enjeu central d'une telle construction est la violence inhérente des figures.

À notre sens, Godard propose bien une méthode originale et expérimentale de construction de l'histoire. Plus précisément, il travaille sur une histoire qui affronte *de facto* le problème de la représentation à la fois du traumatisme collectif et de la violence qui l'a provoqué. C'est pourquoi le film se concentre sur l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale, de l'Holocauste et de la menace fasciste). C'est pour cette raison que nous essayons de préciser la manière dont cette histoire de la violence et, en même temps, cette histoire violente abordent implicitement leur objet.

Si Godard présentait l'histoire de la violence au XX^{ème} siècle d'une manière extérieure et détachée, à distance, donc représentative, inévitablement son modèle historiographique resterait lié à une conception narrative de l'histoire. Or cette dernière correspondrait à une position en faveur de la continuité, de la causalité, et de la linéarité des événements d'un passé clos. Plus encore, elle impliquerait plus ou moins l'idée que la vérité historique peut être reconstruite exclusivement du point de vue des sources écrites et à la lumière de la priorité d'une temporalité particulière, à savoir le passé. En revanche, dans l'œuvre de Godard, nous tenterons de montrer que le statut du temps historique est clairement différent. Si nous devons en faire une synthèse, nous dirions qu'il constitue un *fragment* incarné plein de passé et d'avenir. C'est en plaçant le fragment au centre de notre réflexion sur les relations entre figure, violence et histoire que nous cherchons à le décrire. Pour cette raison, dans notre problématique, la violence coexiste à de multiples niveaux : celui de la méthodologie, de la critique de l'image, et de la théorie de l'histoire appliquée à l'objet même du film considéré. Il nous faut donc démontrer à la fois la spécificité de la conception godardienne de l'histoire et l'incorporation à celle-ci d'une certaine conception de la création poétique violente.

III. Bricolages godardiens d'*Histoire(s) du cinéma* (1960-2018)

Quel est le moment de la naissance d'*Histoire(s) du cinéma* ? Pour répondre, il nous semble important de traverser le parcours du cinéaste et de montrer pourquoi les axes de la figure, de la violence et de l'histoire sont indispensables pour la production de son œuvre. À notre sens, les éléments principaux de la production de cette œuvre sont les suivants : tout d'abord, la création d'une archive figurale ; deuxièmement, le rôle de la vidéo dans le cadre du traitement de cette archive ; troisièmement, la définition de l'acte filmique comme fusil théorique et, finalement, la création d'une critique du cinéma commercial, de la publicité, et de la télévision. Godard déclare depuis les années 1960 la simultanéité de la théorie et de la pratique, ce qui se manifeste sous une nouvelle forme de pensée dans *Histoire(s) du cinéma*. La fin des années 1960 révèle la trace de la passion godardienne pour la vidéo qui s'imprime dans le film de la période du groupe Dziga Vertov, *Vladimir et Rosa*.³ D'après de Baecque, reprenant la pensée de Raymond Bellour, c'est le « *moment vidéo* » chez Godard.⁴ En outre, comme le signale Ishaghpour :

YI – [...] Mais indépendamment de la question technique, est-ce que la vidéo n'est pas la condition de possibilité historique de ce film, parce que par la vidéo, il y a aussi une certaine fin du cinéma ?⁵

Dès son film *Week-end*, Godard va prophétiser la mort du cinéma. Dans le passage précédent, en parlant de la vidéo, Ishaghpour l'associera au même motif, celui de la mort, qui n'implique rien d'autre que le changement de style, d'image et de matérialité du médium cinématographique. Car pour Godard, le changement de style et de forme souligne aussi un changement de contenu, d'idée de la conception et de la manière de penser les images cinématographiques.

JLG – Pour moi, la vidéo était l'un des avatars du cinéma, et puis elle est devenue un peu autre chose en diffusion avec la télévision où il n'y a plus du tout de création, mais uniquement de la diffusion. [...] La vidéo venait du cinéma, maintenant on ne peut pas dire que l'informatique vient du cinéma.⁶

La vidéo passe, comme le dit Godard, du cinéma à la télévision. Il implique ainsi que le médium technique, en changeant de mains, change d'utilisation. Pour le dire autrement, la vidéo donne la

³ A. De Baecque, *Godard*, Paris, Grasset, 2010, p. 477.

⁴ *Ibid.*, p. 541-542.

⁵ J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 26.

⁶ *Ibid.*

possibilité de réinterpréter les capacités du montage, car en dernière analyse, c'est le montage qui, au fond, renferme les différents usages politiques et esthétiques de l'image. Nous dirons donc que du point de vue du cinéma, la vidéo est un acte créatif. Du point de vue de la télévision, la vidéo devient un moyen de diffusion de l'information, c'est-à-dire de répétition et de reproduction d'un certain agencement d'images, puisque seul un agencement connu au préalable peut devenir uniforme et rapidement communicable auprès d'un grand ensemble de personnes différentes.

JLG – [...] je dirais qu'*Histoire(s) du cinéma* est le résultat de trente ans de vidéo, parce que je m'y suis intéressé tout au début, mais les gens du cinéma ne s'y intéressaient pas, même Sony ne s'y intéressait pas.⁷

C'est dans le contexte de recherche de ces possibilités de la vidéo et dans cet environnement de crise, à savoir le passage de l'utilisation de la vidéo du cinéma à la télévision, que se situera la création d'*Histoire(s) du cinéma*. Mais au fil de ces trente années d'exploration des possibilités du médium cinématographique, Godard, par un geste parallèle, ne manquera pas de réfléchir à sa propre dimension théorique et politique. Dans un des séminaires de Godard à l'université de Californie à Berkeley en 1968, il conclut par un aphorisme à sa façon :

Un film c'est un fusil théorique, et un fusil c'est un film pratique.
Heureusement que je n'ai pas de fusil car je suis si myope que je tuerais
tous mes amis ; avec un film, j'ai l'impression d'être moins myope.⁸

Si la vidéo, qui est le médium de réalisation d'*Histoire(s) du cinéma*, est également un aspect essentiel de la compréhension de l'œuvre, c'est parce qu'elle permet le traitement créatif d'une archive hétérogène. Cet aspect essentiel trouve ses racines dans les influences d'Henri Langlois sur la pratique de Godard.

L'année où Godard a donné les séminaires de Berkeley était beaucoup plus complexe, celle d'un fameux mois de mai. Mai 68 n'est pas seulement un événement, c'est un engagement multiple. Cette année-là, Godard s'engage dans plusieurs actions à la fois militantes et artistiques : il défend Henri Langlois, il fait cesser le Festival de Cannes, il manifeste en mai, et tourne des *ciné-tracts* et trois films où l'idée de révolution est présente.⁹ La décision du remplacement d'Henri Langlois est là où tout a commencé. Cette décision concerne une reprise en main de la Cinémathèque par le CNC et le ministère des Affaires culturelles, afin d'écartier Langlois, jugé encombrant, incapable de mener à bien le travail d'administration de l'établissement et de bonne conservation des archives, c'est-à-dire la mise aux normes financières et patrimoniales de la Cinémathèque selon les critères

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 407.

⁹ *Ibid.*, p. 391.

de l'État.¹⁰ C'est pendant les mêmes jours que la police va s'attaquer à la Cinémathèque et aux Universités parisiennes.

De la part de Godard, son respect personnel pour cet homme est devenu absolument visible dans un vibrant éloge écrit quelques mois plus tôt et intitulé « *Grâce à Henri Langlois* », discours prononcé en présence d'André Malraux à la Cinémathèque française à l'occasion d'un programme consacré aux films des frères Lumière. Godard a dit :

Monsieur le Ministre, Henri Langlois a donné chaque vingt-quatrième de seconde de sa vie pour sortir toutes ces voix de leurs nuits silencieuses, et pour les projeter dans le ciel blanc du seul musée où se rejoignent enfin le réel et l'imaginaire. Ce musée, vous le savez tous, le monde entier nous l'envie. Grâce à Henri Langlois, il est ici. Mon amitié et mon respect pour cet homme n'ont pas de mesure. On dira peut-être que j'exagère et provoque. À peine, je vous l'assure. Et j'enrage de voir quelques fois les misères que l'on fait à ce grand homme de cinéma, sans qui nous n'existerions pas plus que la peinture moderne sans Durand-Ruel et Vollard.¹¹

Ce texte est comme une reconnaissance de dette, celle de Godard, et de tous les cinéastes, à Langlois. Le 9 février 1968, l'équipe de rédaction des *Cahiers du cinéma* apprend son remplacement, à la demande d'André Holleaux, directeur général du CNC, et du ministre de la Culture, André Malraux. Dès le 10 février, *Combat* annonce : « *Scandale à la Cinémathèque : Henri Langlois limogé* » et dénonce sous la plume de Henry Chapier :

Il est inconcevable que M. André Malraux ait donné son assentiment à pareille mesure. Il est de toute façon hors de question que nous restions à subir sans réagir. [...] En se privant du travail de titan de Henri Langlois, en donnant satisfaction à la pire mentalité bureaucratique, le pouvoir vient de se priver de son outil le plus précieux : l'homme.

Du côté des cinéastes, quatre-vingts metteurs en scène français sont contactés les 10 et 11 février, et deux seulement refusent de s'associer à l'interdiction de projection de leurs films, Autant-Lara et Leenhardt. Dans le même temps, les cinéastes étrangers commencent à envoyer des télégrammes de protestation, de soutien à Langlois : Rossellini, Antonioni, Bertolucci, Ferreri, Pasolini, Buñuel, Cassavetes, Cukor, Dreyer, et Ford, entre autres.¹² La première manifestation en soutien à Langlois a été organisée le 12 février. Godard est déjà dans une logique de « *guérilla urbaine* » et l'affaire Langlois lui apparaît comme une mise en pratique inespérée.¹³

¹⁰ *Ibid.*, p. 393-394.

¹¹ *Ibid.*, p. 408.

¹² *Ibid.*, p. 395.

¹³ *Ibid.*, p. 396-397.

« *Police contre culture : dans quel pays sommes-nous ?* », se demande Françoise Giroud dans *L'express*.¹⁴ L'affaire Langlois n'est plus seulement un fait de culture mais devient un événement sans précédent. Les étudiants les plus politisés le comprennent bien et, au-delà de la cinéphilie de certains d'entre eux, rejoignent le mouvement : Daniel Cohn-Bendit, Romain Goupil, Michel Recanati, Omar Diop, par exemple.¹⁵ La lutte pour le rétablissement de Langlois à la tête de la Cinémathèque gagne en ampleur, et devient, à l'égal de la contestation étudiante ou des grèves ouvrières, un symptôme d'une crise plus générale qui échappe encore au pouvoir gaulliste, mais plus pour très longtemps. Rivette, à la *Tribune*, s'emporte :

Nous retirer la Cinémathèque française telle que Langlois la faisait fonctionner, c'est-à-dire, non pas comme un musée, mais comme une action permanente, comme une révolution permanente, c'est nous retirer la respiration, c'est nous retirer le souffle, c'est nous empêcher maintenant d'avoir envie de faire des films.¹⁶

Les mêmes jours, Godard sabote les séances de la Cinémathèque en « *lacérant les fauteuils et en jetant des encriers sur l'écran* » et poursuivant une « *guérilla continue* ». ¹⁷ Le cinéaste finit sur une note optimiste : « *Une révolution culturelle est en train de commencer* ». ¹⁸ Langlois est réintégré, Barbin évincé, la Cinémathèque conserve ses deux salles, mais l'État crée un service de conservation et de restauration des films, le Service des archives du film, qui va suppléer aux déficiences en la matière de la Cinémathèque. Cinéastes et cinéphiles ont découvert les luttes de terrain contre l'administration, le pouvoir et la police gaullistes, les manifestations de rue et le militantisme dans les comités de défense, tout ce que Godard nomme à ce moment la « *guérilla continue* ». Pierre Kast en avril dans le numéro 200 des *Cahiers du cinéma* entièrement dédié à Langlois a écrit :

Je sais bien que s'il est impossible de crier 'Vive Castro' sans crier 'Vive Langlois', on peut parfaitement crier 'Vive Langlois' sans penser 'Vive Castro'. [...] Le cinéma est devenu quelque chose d'autre qu'une denrée débitée dans des endroits spécialisés. Et défendre l'existence de la Cinémathèque française, curieusement, c'est un acte politique.¹⁹

Après l'affaire Langlois, Godard, avec d'autres cinéastes, va prendre une position claire pour la révolte de mai. Dans la nuit du 4 au 5 mai, Godard, Garrel, Cournot et Jouffroy font donc irruption au Service de la recherche dirigé par Pierre Schaeffer, négocient avec lui, récupèrent une dizaine de cameras, et les confient à une délégation d'étudiants qui les accompagnent. Ils en conservent cependant une, un Cameflex 35 mm, que Garrel place dans la Lancia décapotable de Jouffroy afin

¹⁴ *Ibid.*, p. 398-399.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 400.

de filmer les manifestants, les CRS, et les rues du Quartier Latin autour de la Sorbonne, accompagné de Deval et Bard. Il en résulte une dizaine de minutes d'un film appelé *Actua 1*, monté avec, en voix off, des extraits de textes politiques du Marquis de Sade. En voyant ce film, Godard parle de « chef d'œuvre », mais la bande est perdue lors d'une de ses premières projections, égarée par un groupe d'étudiants à Nanterre.²⁰

Godard lui-même est dans la rue pour filmer, une petite caméra Beaulieu 16 mm au poing, le lendemain du 6 mai, lors de la première journée insurrectionnelle dans le Quartier Latin : 800 blessés, 400 arrestations, des combats de rue en nombre. Une dizaine de photos montrent alors Godard « *au travail révolutionnaire* », filmant les manifestations de jour, y participant de nuit, debout sur un banc près du Jardin Luxembourg en compagnie d'Anne Wiazemsky, faisant le point avec sa caméra au milieu des gravats et des manifestants, accompagné également de Jean-Pierre Bamberger, immortalisant levé Beaulieu au poing et lunettes noires sur le nez dans un groupe en mouvement par Chris Marker, qui se servira de ces images dans *Le fond de l'air est rouge* (1977).²¹

Godard participe à l'initiative de Marker, à l'aventure des *ciné-tracts*. C'est un moyen simple et peu cher de faire du cinéma politique, dit-il. Les *ciné-tracts* sont des courts assemblages muets de slogans écrits à la main et d'images, soit des photographies de la révolte en cours, soit des représentations détournées de publicités, de magazines, de publications officielles. Le tout est filmé en « tourné - monté », c'est-à-dire monté directement à la prise de vue, sur une bobine de 30 mètres en 16 mm noir et blanc muet. L'idée est proposée aux États généraux par Marker et le groupe SLON, qui soutient la réalisation et la diffusion d'œuvres collectives et militantes.²² Les *ciné-tracts* de Godard sont cependant une des tentatives les plus stimulantes de métamorphoser la politique en formes, la guérilla de Mai 68 en poésie urbaine, la matière militante en esthétique. Dans le sillage de cette expérience, nous retrouvons des morceaux de son dernier film *Le livre d'image*, où il remonte des instantanés de grèves et de manifestations des années 2010, entre autres, en France et en Grèce.

Au moment de la création du groupe Dziga Vertov, Godard a l'intention de faire politiquement du cinéma politique. Godard est un « kinoclaste », en suivant les mots de Ishaghpour. Il détruit l'image, fait le vide sur l'écran. Il tente cependant un dépassement de la représentation traditionnelle par la mise en question du rapport du film et du filmé, réinventant le montage, le collage, le mélange, la citation, ce qui donne à ces films une puissance visuelle que la récente édition en DVD des travaux du groupe Dziga Vertov nous révèle enfin. « *Faire politiquement des films politiques* », c'est d'abord vécu par Godard comme l'aboutissement d'un processus commencé avec les films-enquêtes du milieu

²⁰ *Ibid.*, p. 413.

²¹ *Ibid.*, p. 414.

²² *Ibid.*, p. 425.

des années 1960. C'est un cinéma essentiellement critique du cinéma, ce qui démarque Godard d'autres types de cinéastes politiques, tant de ceux qui réalisent des « *fictions de gauche* » (comme *Z* de Costa-Gavras) que des auteurs de « *films militants* » qui ne remettent pas en cause le cinéma comme système, ni surtout comme récit, puisqu'ils utilisent au profit du militantisme de gauche les ressorts narratifs, épiques, d'identification, du cinéma traditionnel.²³

Durant les années du groupe Dziga Vertov, la signification politique du cinéma concerne aussi la mort de l'auteur. Godard ne veut plus travailler seul : pour lui, l'auteur n'existe plus.

« Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est complètement réactionnaire », confie-t-il à *Tribune socialiste*.

Cela correspond, commente Roger, à un désir fort de Jean-Luc de rompre, dans son œuvre, avec la façon de fabriquer des films alors en cours, aussi bien du point de vue de la production que de celui de la distribution. Et ce désir se manifeste par la disparition de son nom seul, de son nom d'auteur, au générique.²⁴

Godard creuse la remise en cause de l'idée d'auteur et de l'acte créateur comme pur geste romantique du génie, très présente au même moment dans le texte de Roland Barthes dénonçant le « mythe de l'auteur », annonçant aussi sa mort.²⁵ Dans son dialogue avec Ishaghpour, après la création d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard dit :

Au cinéma ce devrait être possible, c'était possible, parce que le cinéma est fait par plusieurs personnes qui travaillent ensemble, et puis il y avait les rencontres et les discussions ne serait-ce qu'au moment des repas au studio. C'était possible, puis la notion d'auteur est venue, et la solitude. Becker ne se sentait pas du tout seul, comme Straub ou moi.²⁶

La collaboration avec Jean-Pierre Gorin et l'aventure du groupe Dziga Vertov se terminent après le film *Tout va bien* (1972). Après avoir travaillé avec Gorin, Godard poursuit une collaboration à deux, avec sa compagne Anne-Marie Miéville. Ils passent de longues heures à visionner les rushes orphelins de *Jusqu'à la victoire*, ramenés de Palestine au printemps et à l'été 1970. L'idée consiste à faire aboutir ce film, mais autrement. Ce travail forge la collaboration de Godard et Miéville sur les ruines de l'autre couple, Godard et Gorin. Cette relation n'est donc pas seulement un dialogue d'égal à égal – la discussion au sein d'un couple constitue la forme même du nouveau film, *Ici et ailleurs*, chacun parlant avec ses propres mots et sa propre voix –, mais un dialogue critique : les images ramenées des camps palestiniens en 1970 sont regardées quelques années plus tard avec un

²³ *Ibid.*, p. 460-461.

²⁴ *Ibid.*, p. 445-446.

²⁵ R. Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

²⁶ J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue, op. cit.*, p. 36.

certain scepticism. Empreintes d'une certaine naïveté, d'un romanticisme révolutionnaire, voici les images désormais analysées, disséquées, repensées, mais aussi traduites. Ils visionnent les rushes ensemble dans un studio de traduction de l'Unesco, place de Fontenoy dans le VII^{ème} arrondissement.²⁷

Cette manière de travailler à deux détermine la forme et l'objet d'*Ici et ailleurs*. Le « et » compte pour beaucoup dans le nouveau titre : ce qui est entre la France et la Palestine, entre la famille et les fédayins, entre Golda Meir et Adolf Hitler, voire entre Godard et Miéville.²⁸ La position du film est que l'État d'Israël fait subir aux Palestiniens ce que les Juifs ont souffert de la part des Nazis pendant la Deuxième Guerre mondiale, position classique – certes radicale – de l'extrême gauche française propalestinienne et antisioniste, que Godard formule très clairement :

Les Juifs font aux Arabes ce que les Nazis ont fait aux Juifs.²⁹

Il ne s'agit pas de simple association, mais plutôt de mobiliser une opération de « différenciation », comme disent les mathématiciens et les physiciens, afin que s'établisse une différence de potentiel entre les deux, ce qui fait sens. Comme l'écrit Gilles Deleuze à propos d'*Ici et ailleurs* et de la méthode de Godard :

Il ne s'agit pas de suivre une chaîne d'images, mais d'en sortir : le film cesse d'être des images à la chaîne dont nous sommes esclaves, mais ouvre un autre, 'entre deux images', l'entre-deux constitutif d'une pensée critique des images [...] L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel [...] Le but de Godard : « voir les frontières », c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. Le condamné et sa femme. La mère et l'enfant. Mais aussi les images et les sons. Et les gestes d'horloger quand il est à sa chaîne d'horlogerie et quand il est à sa table de montage : une frontière imperceptible les sépare, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais aussi qui les entraîne l'un et l'autre dans une évolution non parallèle, dans une fuite ou dans un flux où l'on ne sait plus qui poursuit l'autre ni pour quel destin. Toute une micro-politique des frontières, contre la macro-politique des grands ensembles.³⁰

Dans *Ici et ailleurs*, tout discours de cause et toute rhétorique des images sont systématiquement cassés. Car il faut « apprendre à voir ici » pour « entendre ailleurs », assure la voix de Miéville sur le dernier plan du film. *Ici et ailleurs* est un film dense et signifiant, parfois presque trop, ce qui le rend un peu lourd, mais il représente trois années d'un important travail : qui a permis au couple Godard-Miéville de mettre au point son dialogue et de préciser sa méthode.³¹ Le jour même de la sortie d'*Ici et ailleurs*, on découvre ainsi une petite bombe artisanale au cinéma *Le Quintette*, qui le retire de

²⁷ A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 526.

²⁸ *Ibid.*, p. 528.

²⁹ *Ibid.*, p. 531.

³⁰ G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 64, 66.

³¹ A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 528-529.

l'affiche avant même sa diffusion. Personne ne revendique l'action, mais le Bétar, groupe de jeunes sionistes d'extrême droite, est fortement soupçonné.³²

En mars 1977, Godard visite Montréal car le Conservatoire d'art cinématographique de la George Williams University lui consacre une rétrospective. Lors d'une conférence de presse, couverte par les médias canadiens, l'un des enseignants du Conservatoire, Serge Losique invite Godard à parler devant ses étudiants et lui propose aussi de revenir l'année suivante pour une série de conférences avec projections d'extraits, de ses films et de ceux d'autres artistes, dont le thème serait sa « *vision de l'histoire du cinéma* ». ³³ Godard confirme à Losique son intérêt pour sa proposition. La formulation utilisée, c'est-à-dire « *vision de l'histoire du cinéma* », n'est pas aléatoire, étant donné que Godard, dix années plus tard, va caractériser dans un premier temps le cinéma en tant que vision.

Godard veut à la fois succéder à Henri Langlois et réaliser sous forme de conférences un projet auquel il est attaché depuis la fin des années 1960, ce qu'il nomme déjà l'*Histoire(s) du cinéma*. Godard aime ce travail étant donné qu'il s'agit d'une « psychanalyse », une façon de parcourir le « territoire inconnu » de l'histoire du cinéma sur les traces de ses propres films. ³⁴ *Territoire inconnu*, c'est-à-dire une nouvelle méthode d'apprentissage qui nous rappelle la littérature proustienne à laquelle nous allons nous référer dans la première partie de cette thèse.

Godard veut donner une existence à une idée qui l'habite depuis quelques années : il veut « plonger dans les formes du cinéma » à un moment où il dit de lui-même « ne plus savoir très bien faire des films ». Il s'agit de comparer les films, ceux qu'il a aimés et ceux qu'il a faits, pour y retrouver de l'histoire, celle du cinéma et la sienne propre. « J'ai voulu comprendre comment les formes que j'utilisais s'étaient créées, et comment cette connaissance pouvait m'aider », dira-t-il à Lausanne en 1979 dans une conférence. ³⁵

Le projet d'une histoire du cinéma qui est construite par la matière cinématographique était un lieu commun entre Godard et Langlois. D'une part, dès 1969, dans une première version proposée au Seuil du livre *Vive le cinéma !* de Godard, ce principe d'une « *histoire comparée du cinéma* » est à l'œuvre. D'autre part, c'est à la même période que Losique, apprenant le renvoi d'Henri Langlois de la Cinémathèque, l'invite à faire cours dans son université. Pendant trois ans, Langlois va à Montréal donner des conférences de trois heures, accompagnées d'extraits de films. ³⁶ Comme nous le verrons, Henri Langlois est au cœur d'*Histoire(s) du cinéma*, puisqu'il a réalisé une demi-douzaine de

³² *Ibid.*, p. 530.

³³ *Ibid.*, p. 555.

³⁴ *Ibid.*, p. 558.

³⁵ *Ibid.*, p. 557.

³⁶ *Ibid.*, p. 555-556.

films de montage au début des années 1970 – en créant une méthode tout entière – notamment un document de douze heures conçu à partir de deux cents films où de multiples extraits reconstituaient *Paris à travers le cinéma, de Louis Lumière à Godard*.³⁷ Pour Langlois, ce qui est important est la recherche des relations poétiques et esthétiques des œuvres entre elles, qui passent par des rapprochements, des confrontations, des juxtapositions, des superpositions, bref, du montage. Le musée et la salle, qu'il conçoit indissociables, établissent un panthéon de films élus incarnant un récit des formes, offrent par la comparaison une interprétation particulière de l'histoire du cinéma, et initient une génération de spectateurs et de visiteurs à la cinéphilie.³⁸ Godard doit énormément à cette conception de l'art cinématographique, c'est pourquoi la méthode Langlois restera toujours sa « méthode ».³⁹ Son sens du montage, son amour des citations, son envie de rapprocher des plans et des tableaux, de mélanger les genres du cinéma en les reprenant à son compte, tout est langloisien dans *l'Histoire(s) du cinéma*. Comme Langlois, Godard préfère, au déroulement classique d'une histoire du cinéma convenue, le choix d'un extrait, d'un plan, l'arrêt sur l'image, la répétition, organisant ces fragments et ces références pour les mêler à une réflexion sur l'histoire du siècle.⁴⁰

YI – Vous y avez consacré presque la totalité d'un chapitre, et Langlois devant la gravure d'une des premières projections de l'image animée revient souvent dans vos *Histoire(s)*, et dans ce chapitre [1b – *Une histoire seule* (1989)] précisément vous remplacez cette gravure par l'Ange et la Vierge d'une Annonciation de Botticelli, rappelant ainsi votre métaphore du « cinéma comme le christianisme ». S'il n'a pas révélé le cinéma, Langlois vous l'a « confirmé », dites-vous, il vous a donné le passé dont vous étiez dépourvu, « un passé métamorphosé au présent ». C'est d'ailleurs le chapitre le plus autoréférentiel du film, par rapport à vous, à vos images, à votre *Alphaville* en surimpression ou en alternance avec *Les Trois Lumières*, c'est le chapitre où le cinéma, sans rien d'extérieur, se réfère à lui-même, à son histoire propre et non pas à l'Histoire. Cependant, que la Nouvelle Vague ait été seule dans sa relation au musée, là j'en suis moins sûr, il me semble qu'il y avait un peu de cela chez Welles...

JLG - Mais lui, il existait avant d'arriver au cinéma, à la radio, au théâtre ... tandis que nous sommes nés au musée, nous n'existions pas avant. Nous étions des lecteurs de revues avant et ces revues nous ont conduits au musée...⁴¹

En 1970, Godard propose le projet d'une histoire comparée du cinéma à la RAI sous une forme audiovisuelle. Car il est clair, dès cet instant, que cette histoire ne se conçoit qu'illustrée par le montage de multiples fragments de films, dont les rapprochements produiraient des étincelles de

³⁷ *Ibid.*, p. 678.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 678-679.

⁴¹ J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue, op. cit.*, p. 56.

sens, une histoire qui devrait se décliner sous forme orale (conférences), écrite (livre illustré), audiovisuelle (vidéo).⁴² C'est ce programme, énoncé au début des années 1970, que Godard va mettre en œuvre en plusieurs étapes durant près de trente ans pour aboutir à l'*Histoire(s) du cinéma*, réalisée entre 1988 et 1998.⁴³

En manifestant une histoire du cinéma à sa manière, Godard essaie de réaliser un projet qui occupe une place centrale dans ses travaux, un projet qu'il transforme en livres, films, vidéos, conférences, collages, dessins, sons, etc. En 1985, le cinéaste charge ses deux assistants, Caroline Champetier et Hervé Duhamel, d'acheter, de classer, d'archiver, l'ensemble des titres parus en cassettes vidéo dans la collection de classiques « *Les films de ma vie* », afin qu'il puisse lui-même les visionner et en tirer des fragments.⁴⁴ Il enregistre aussi à la télévision de nombreux documentaires, films, émissions, sur cassettes vierges grâce à un magnétoscope.⁴⁵

En dix ans, il accumule ainsi trois mille cassettes, de toute provenance, numérotées, classées par titres et par thèmes, dans sa vidéothèque, banque de données indispensable à son travail. Il procède d'une manière similaire pour les idées, les textes, les images fixes et les musiques ou les sons, reproduisant par photocopies, enregistrements, ou arrachant aux ouvrages à sa disposition des centaines de documents, immédiatement répartis en chemises et sous-chemises, par série de thèmes – selon la caractérisation de Godard – banals (hommes, femmes, enfants, guerres, néo-réalisme, nouvelle vague, Hollywood).⁴⁶ Ce « truc simple », ce « *classement banal* » (homme, femme, guerre, enfant) se trouve au cœur des conceptualisations du cinéaste concernant l'histoire du cinéma comme histoire de la projection, l'histoire du cinéma comme histoire de l'actualité.⁴⁷

Nous devons ici souligner que le contraste reste fort. D'une part, nous voyons que le cinéaste a passé un long temps à organiser, classifier et trier les énormes archives qu'il a collectées. D'autre part, l'expérience esthétique que le spectateur retire du film est particulièrement intense. L'*Histoire(s) du cinéma* est une œuvre qui est mobilisée par sa vitesse et son intensité, ainsi que par ses passages loin d'être évidents d'une figure à l'autre. La classification entre donc dans un flux et devient, en même temps, un nouveau fragment. Pour expliquer ce contraste, nous avons besoin d'une méthode qui rétablisse, ou du moins explique, la relation entre l'apparence enchevêtrée d'un matériau et son étude classée ; une méthode qui peut manifester la relation entre le flux et la fragmentation. C'est

⁴² En décembre 2019, Godard installe l'*Histoire(s) du cinéma* dans *Le Studio d'Orphée* à Milan. C'est la nouvelle forme, la nouvelle expression de son œuvre mais aussi d'un laboratoire de recherche.

⁴³ A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 557.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 676.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

précisément l'objet du chapitre suivant se consacrant à notre approche de ce qu'est une *analyse figurale*.

Le plan de notre étude comporte trois parties où seront examinées les problématiques de la figure, de la violence et de l'histoire. Chacune de ces parties est ensuite divisée en trois chapitres. Dans le chapitre 1. *Pour une analyse figurale*, nous examinerons la catégorie de la figure en mobilisant l'étude d'Erich Auerbach, et ses contradictions inhérentes afin de proposer une méthode d'analyse originale de l'œuvre de Godard : l'*analyse figurale*. Dans le chapitre 2. *Perspectives de la figure dans Histoire(s) du cinéma*, nous tenterons de cerner le rapport entre pensée et perspective dans le projet du cinéaste, qui se présente comme une histoire de la projection. Dans le chapitre 3. *Penser avec les mains : une pédagogie*, nous nous attarderons sur l'élaboration d'un motif godardien principal par rapport aux modalités de construction et de pensée propre des figures cinématographiques, celui de la tangibilité du montage, proposant par ailleurs le rapprochement de ce motif avec une certaine conceptualisation de la violence créatrice en rapport avec la philosophie deleuzienne.

Dans la deuxième partie de cette thèse consacrée à la violence, nous commencerons dans le chapitre 4. *Pour une critique figurale de la violence* par une tentative de lier la méthode de construction d'*Histoire(s) du cinéma* au processus de critique de la violence. Nous montrerons que l'œuvre godardienne se trouve dans un certain rapport avec le *montage littéraire* chez Benjamin.⁴⁸ La conjonction de la critique de l'image, de la violence et de la théorie de l'histoire dans l'œuvre philosophique de Benjamin trouve selon notre approche une manifestation éloquente chez Godard. En essayant de montrer une opposition centrale dans l'œuvre de Godard entre deux types de violence, la guerre et la résistance, nous les étudierons dans les chapitres 5. *De la guerre* et 6. *De la résistance*.

Enfin, dans la troisième partie quant à l'histoire, nous préciserons trois motifs qui, à notre avis, sont déterminants pour le style de la poétique godardienne et pour sa différenciation radicale d'autres œuvres de ce type, qui feront l'objet des chapitres 7. *De la vérité historique*, 8. *De la multiplicité de l'histoire*, et 9. *Une vie au contraire*.

⁴⁸ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2000, p. 476.

FIGURE

1. Pour une analyse figurale

Ce chapitre se propose de mettre en lumière la méthode que nous suivrons jusqu'à la fin de ce texte. Car pour bien décrire l'image cinématographique, précisément, dans le corpus godardien, nous devons trouver un concept et une méthode capables de s'éloigner des présupposés de l'approche de l'image en tant qu'imitation ou représentation. En suivant Souriau, nous entendons par le terme d'imitation le fait d'essayer de reproduire l'apparence de quelque chose. Ce sont Platon et Aristote, suivis non seulement par bien des auteurs de l'Antiquité, mais aussi de l'époque moderne, qui ont donné pour fonction à l'art *l'imitation* ou, en grec, la *μίμησις* [*mimesis*].⁴⁹ Lorsque Platon parle d'un peintre qui *imite* un lit, c'est-à-dire que ce peintre peint un tableau représentant un lit, il rend dans son œuvre l'apparence sensible d'un lit.⁵⁰ Lorsque Aristote parle d'un poète, qui *imite* un sentiment ou une action, cela veut dire qu'il fait de ce sentiment ou cette action le sujet de ses œuvres.⁵¹ Comme concept limitrophe d'imitation, Souriau définit la représentation en tant que présentation qui en double une autre ; plus particulièrement, une perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent.⁵²

Bien au contraire, la figure cinématographique de Godard se situe dans un « *entre-deux* », ni original ni copie, dont le sens va être exploré dans ces trois premiers chapitres. Plus précisément, la figure cinématographique devient elle-même la manifestation d'un montage implicite des éléments de l'image et plus encore du son. De ce point de vue, la figure que nous sommes appelés à décrire, en renvoyant à la rencontre du cinéma de Godard et de la théorie (philologie, théorie du cinéma et philosophie), ne constitue rien de moins qu'une multiplicité fragmentaire, un espace « *entre-deux* », lequel ouvre la possibilité de la rencontre d'éléments hétérogènes et dispersés. Dans l'œuvre de Godard, la figure, à la fois projetée et construite par le montage, dépasse les limites d'une pratique tout simplement reproductive, en nous initiant à une pratique conjonctive, comparatiste, et orientée

⁴⁹ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 862.

⁵⁰ *Ibid.* Nous lisons aussi dans le Livre X de *La République* de Platon :

– Mais tu vas me dire, je pense, que ce qu'il produit n'est pas véritable, et pourtant le peintre d'une certaine manière produit lui aussi un lit, n'est-ce pas ? – Oui, il produit lui aussi un lit apparent [596e].

Voir Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2016, p. 410.

⁵¹ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 862. Dans la *Poétique* d'Aristote, nous lisons :

L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, la poésie dithyrambique et (dans leur plus grande partie) la musique pour flûte et la musique pour lyre, toutes en commun d'être des représentations [*μίμησις*] [...] Les auteurs de représentations représentent des hommes qui agissent [1447a, 1448a].

Voir Aristote, *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 4025, 4027.

⁵² E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1222.

vers la fabrication de rapports nouveaux, d'analogies, et de métaphores. C'est en tout cas un indice que dans les premiers instants du premier épisode, la voix de Godard précise que cette multiplicité fragmentaire réussit à faire apparaître sous notre regard « tous les côtés des choses ». ⁵³ En d'autres termes, pour le cinéaste, le fragment, l'élément partiel, le détail d'une image ou d'un son cinématographique constitue déjà une figure qui participe par des relations, des assemblages et des conjonctions à la formation d'une perspective plurielle des choses.

L'aphorisme godardien suivant lequel « *l'histoire du cinéma est une histoire de la projection des figures* » nous conduit à poser la question « *comment comprendre une figure ?* » et « *comment les figures peuvent-elles faire de l'histoire ?* ». ⁵⁴ Répondre à ces deux questions sera le premier pas de notre recherche, dans la mesure où cela nous permettra de réfléchir sur la possibilité, pour l'art cinématographique, de renouveler le concept d'histoire. Si le cinéma ne concerne plus une série d'images, mais une série de figures, l'histoire concerne à son tour la projection de cette série de figures. En outre, si l'invention propre au cinéma, comme le croit Godard, est le montage, et si la fonction la plus importante de l'histoire est la projection, pour bien comprendre les figures cinématographiques, nous devons revenir vers les opérations du montage et de la projection. D'ailleurs, le cinéaste, depuis les années 1960, s'engage à rechercher à travers le cinéma un certain ordre, une certaine cohérence, qui pourra se présenter sous la forme d'un puzzle, sous la forme d'images montées, remontées et démontées. ⁵⁵

Nous commençons donc par la fabrication d'un concept cinématographique, celui de figure, propre au projet godardien, c'est-à-dire propre aux opérations du montage et de la projection. En suivant Deleuze, précisément, la manière à partir de laquelle il commence et conclut son ouvrage en deux tomes sur le cinéma, nous résumerions la problématique des concepts cinématographiques comme ceci : dans *L'image-mouvement*, il précise que les auteurs pensent de manière proprement cinématographique à travers des images-mouvement et images-temps au lieu des concepts qui concerneraient la pensée propre de la philosophie et, dans la conclusion de *L'image-temps*, il souligne que les concepts cinématographiques proviennent d'un espace au-dehors du cinématographe, ne sont pas donnés dans le cinéma et, en même temps, ils ne constituent pas de théorie sur le cinéma, mais plutôt engagé à passer de la question « qu'est-ce que le cinéma ? » à l'interrogation « qu'est-ce que la philosophie ? ». ⁵⁶ En d'autres termes, Deleuze trouve dans le cinéma une pratique de pensée distincte de la philosophie et tente de renouveler la philosophie, qu'il considère comme une

⁵³ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 00'27.

⁵⁴ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 20'37.

⁵⁵ J.-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, p. 22-24.

⁵⁶ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 8 ; G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 365-366.

construction créative de concepts, à travers son rapport avec la non-philosophie, en l'occurrence, le terrain du cinéma.

C'est que chaque discipline est à sa manière en rapport avec un négatif : même la science est en rapport avec une non-science qui en renvoie les effets. Il ne s'agit pas de dire seulement que l'art doit nous former, nous éveiller, nous apprendre à sentir, nous qui ne sommes pas artistes – et la philosophie nous apprendre à concevoir, et la science à connaître. De telles pédagogies ne sont possibles que si chacune des disciplines pour son compte est dans un rapport avec le Non qui la concerne. Le plan de la philosophie est pré-philosophique tant qu'on le considère en lui-même des concepts qui viennent l'occuper, mais la non-philosophie se trouve là où le plan affronte le chaos. La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science. Ils n'en ont pas besoin comme commencement, ni comme fin dans laquelle ils seraient appelés à disparaître en se réalisant, mais à chaque instant de leur devenir ou de leur développement.⁵⁷

Pour sa part, Godard, en nous incitant d'innombrables fois dans le film à « apprendre à voir », renvoie au privilège de la figure, ce concept cinématographique qui fonctionne comme liaison, comme rapport des événements ou des personnes concrets qui se rematérialisent dans une pensée singulière et multiple. Dans ce cadre, nous insisterons aussi sur les rapports de la figure et du temps historique, du point de vue de la philosophie, en orientant la discussion autour de la notion de pensée, d'une manière analogue à laquelle le cinéaste insiste sur les rapports inhérents de la figure cinématographique, comme « forme qui pense » et « pensée qui forme », et de l'histoire. En examinant l'*ambivalence* conceptuelle de la figure, sa différenciation par rapport au concept d'image, et en considérant les tropes à partir desquels se mobilisent les relations des figures entre elles, nous nous permettons de proposer notre méthode, celle de l'*analyse figurale*, sans laquelle notre approche de la matière filmique d'*Histoire(s) du cinéma* se trouverait dans une relation totalement extérieure avec l'argumentation philosophique, qui vise à traiter, d'une part, les affinités de l'histoire et de la figure, et, d'autre part, la violence en tant qu'élément constitutif de ces affinités.

Pour commencer, nous traiterons la question de la figure au sein de la philologie et de la philosophie, champs dans lesquels ce concept se manifeste constamment sous un régime litigieux. En insistant sur les textes d'Erich Auerbach, principalement, sur son article *Figura*, nous étudierons la puissance du concept de figure afin de cartographier, d'un côté, sa propre hétérogénéité et, de l'autre, sa double fonction en tant que terme philosophique (ou encore, point de départ d'un certain anti-modèle épistémologique) et méthode d'analyse des œuvres d'art.

⁵⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 2005, p. 205-206.

Figura, cette magistrale enquête philologique d'Auerbach a été publiée pour la première fois en 1938 dans la revue florentine *Archivum romanticum* et traite d'abord l'histoire du mot.⁵⁸ L'article d'Auerbach se compose de quatre parties ; la première concerne une approche sémantique du concept de *figura* entre le grec ancien et le latin, la deuxième l'examine comme *prophétie réelle* au début du christianisme, la troisième examine l'*interprétation figurative* comme méthode d'analyse des textes bibliques, et la quatrième se penche sur la représentation figurative au Moyen Âge et à la Renaissance. Autrement dit, l'enquête auerbachienne explore l'ambivalence conceptuelle de la figure en tant qu'élément d'une *anti-méthode* à venir.

En premier lieu, nous dirions que selon Auerbach, la *figura* est avant tout un objet modelé, ou parfois moulé.⁵⁹ Mais ce sens premier s'étend dans deux directions : l'apparence, le semblant, le mime, et finalement toute forme perceptible ou sensible, d'une part ; la figure rhétorique, le trope, ou encore, le style, d'autre part. Auerbach découvre dans la littérature latine un réseau de significations du concept de *figura*, qui non seulement transcende son caractère soit représentatif soit constructif, mais le relie au problème de l'expression au sein de la langue. Second sens : la notion de figure est conçue dans l'entreprise herméneutique que l'on a appelée l'« interprétation figurative » de l'Ancien Testament.⁶⁰ La figure est ici une opération abstraite, même transcendante, qui assure la correspondance terme à terme, sur le mode de la « *prophétie en acte* » ou réelle, entre le texte vétérotestamentaire et celui du Nouveau Testament.⁶¹

En nous focalisant sur la manière suivant laquelle la figure participe à la fois en tant qu'événement ou personne concrets et opération abstraite, nous voulons façonner une approche synthétique de l'œuvre d'Auerbach, autrement dit, nous voulons penser avec Auerbach, toujours par rapport à l'œuvre godardienne et, en même temps, nous essayons de l'enregistrer dans une série des problèmes communs en rapport avec la question « *comment les figures construisent-elles leurs propres espaces et temporalités* » ? Plus précisément, si nous revenons aux travaux d'Auerbach, dont le champ de recherche n'était autre que la littérature au sens large du terme, c'est parce que nous y retrouvons la description systématique d'une pratique proche du montage, tant par le processus de traitement des figures que par leur caractère spécifiquement historique.

L'interprétation figurative par Auerbach décrit un mouvement de la poétique et de la rhétorique à l'historiographie dans lequel le concept particulier de la *figura* est le nœud crucial. Dans la mesure

⁵⁸ « *Figura* » (1938), *Archivum romanticum*, 22, p. 436-489. Voir aussi E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, Paris, Macula, 2003, p. 5-6.

⁵⁹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33-36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 44-45.

où le développement sémantique du concept de *figura* réunit les significations de forme plastique, de style éloquent au sein de la rhétorique, et de relation historique immanente, il assume précisément la fonction d'intermédiaire. L'historicité de la figure en tant qu'événement est ce qui fait de l'interprétation figurative, non seulement une stratégie herméneutique, mais aussi une théorie de l'histoire, dans la mesure où l'interprétation figurative comprend le flux du temps historique et la causalité en des termes qui sont fondamentalement opposés à l'historiographie moderne.⁶²

Comme nous le montrerons, Auerbach, en explorant l'aventure sémantique du concept de *figura*, de l'Antiquité aux premiers siècles du christianisme et de là au Moyen Âge et à la Renaissance, se rapproche de la conception du cinéma de Godard. Notre but est donc de proposer une méthode d'analyse des images cinématographiques de Godard en insistant sur leur rôle historique ou encore métahistorique. De ce point de vue, nous visons à montrer que ces figures, en ne s'épuisant pas dans une fonction représentative, se constituent par rapport au temps historique ; elles constituent, pour le dire autrement, une certaine image du temps. D'ailleurs, en ce qui concerne le cinéaste lui-même, non seulement l'histoire du cinéma est d'abord l'histoire de la projection des figures, mais « *histoire = cinéma* ». C'est cette équation qui nous oblige, d'une part, à rechercher les configurations de la projection et de la figure et, d'autre part, à insister sur ces configurations qui nous permettent de reconsidérer l'art cinématographique en tant que voie pour la construction de l'histoire. Donc, la question qui va être examinée dans les pages suivantes est : *comment l'équation godardienne peut-elle régénérer l'approche théorique des images ?*

À la fois sensible, charnelle, matérielle, et spirituelle, sublime, intellectuelle, à la fois lisible, tactile, corporelle et représentative, imitative, illusoire, la figure n'est autre qu'un champ de forces. Pour cette raison, le choix terminologique du cinéaste, c'est-à-dire *figure*, et non plus *image*, loin d'être un hasard, se trouve dans une ligne de pensée, qui, bien qu'elle soit liée aux antinomies de l'image et de ses conceptualisations – plus précisément, celle de la représentation et de l'imitation – pourrait construire une problématique autonome. La figure en tant que terme philosophique ne se limite pas au champ empirique, mais elle se définit souvent, d'une manière directe ou indirecte, par les présupposés métaphysiques en participant aux pôles classiques de la pensée occidentale, comme ceux de l'âme (ou de l'esprit) et du corps, du transcendantal et de l'empirique, de l'abstrait et du concret. Elle interroge, pour ainsi dire, le statut de l'objet soit métaphysique soit éthique ou esthétique. En disant de manière quelque peu provisoire que la figure renvoie au statut de l'objet éthique ou esthétique, nous ne faisons pas seulement référence au fait que l'éthique et l'esthétique renvoient ensemble au niveau de l'expérience, mais aussi au fait qu'elles forment un espace

⁶² B. Carver, D. Cracium, et T. Hristov, *Plots: Literary Form and Conspiracy Culture*, Londres, Routledge, 2022, p. 42.

d'interdépendance, puisque la construction d'une figure souligne toujours une certaine attitude éthique, c'est-à-dire une certaine compréhension des formes de vie, ainsi que l'éthique comme forme de vie prend le caractère d'une construction créative qui ressemble au bricolage d'une œuvre d'art.

La figure en tant qu'assemblage des réseaux hétérogènes révèle la manifestation des rapports expressifs. Nous découvrons cet assemblage expressif chez Godard dans la mesure où sa pensée pourrait être considérée par rapport au schème « *à la fois...et* ». Le cinéma est à la fois projection *et* montage, l'histoire est construite à la fois sur la table de montage *et* comme figure projetée : bref, la pensée godardienne est faite des conjonctions. En même temps, ce schème conjonctif traverse aussi l'histoire du concept de figure, et nous nous attachons à montrer que ce schème traverse également l'analyse figurale. Histoire de l'art, iconologie, philologie, esthétique expérimentale : ce sont à titre indicatif les disciplines, non plus bien ordonnées comme auparavant, dans lesquelles l'analyse figurale soit devient un débat théorique, soit se transforme à la fois en une méthode appliquée et en une théorie à constituer.

Dans les sous-chapitres qui suivent, nous analyserons d'abord la manière dont la tension significative se déploie au cœur de la *figura*, une tension qui la pousse à se situer dans un espace « entre-deux », spécifiquement, entre une signification concrète et matérielle, d'une part, et une signification abstraite, de l'autre. Ensuite, nous retracerons en dialogue avec Auerbach comment cette tension réussit à façonner une méthode d'interprétation des textes bibliques dans les premières années du christianisme. En conséquence, dans le premier sous-chapitre, nous nous concentrerons sur ces significations qui décrivent *figura* comme une construction (qu'elle soit originale ou copie). Dans le deuxième, nous analyserons la *figura* en relation avec la rhétorique. Dans le troisième, nous nous concentrerons sur l'interprétation figurative, qui se réfère à la conjonction de deux pôles de significations précédents. Dans le quatrième, nous insisterons sur la question de la résurrection par rapport à la problématique de la figure. Enfin, dans le dernier, nous analyserons les rapports entre pensée et figure et nous énoncerons en quoi consiste la méthode d'analyse figurale en tant que relation prédominante entre la philosophie et l'art, en tant qu'espace « entre-deux ».

1.1. De la figure comme construction

1.1.1. *Nova figura*

En guise de conclusion d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard, en montrant ses mains à la table de montage, écrit sur l'écran : « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient

pas disposées à l'être ». Cet aphorisme manifeste bien son invitation à un acte de création, à une expérimentation avec des nouveaux rapprochements imprévisibles, qui ne sont autres qu'ajouts dans le monde, toujours *avec* ou *par* ou *à travers* les éléments de ce monde, d'un monde incessamment en construction et sans aucune finalité.⁶³ Autrement dit, le montage est conçu comme un acte de toucher, qui nous invite à voir avec les mains, ainsi qu'à toucher avec les yeux. Dans ce cadre, le montage devient une force corporelle, autrement dit, une force, qui, en se basant sur les possibilités du corps, construit des nouveaux rapprochements et relève de la propre méthode du cinéma.⁶⁴ Le montage devient la pratique qui nous permet de réfléchir sur la possibilité de la construction d'une histoire figurale, c'est-à-dire d'une histoire, non plus écrite mais rendue sensible *par* et *à travers* des figures. Car les figures apparaissent avant tout comme des catégories du monde sensible et, plus précisément, comme des constructions.

En latin, notamment, au début de son aventure sémantique, le terme apparaîtra deux fois simultanément dans les œuvres de Térence et de Pacuvius. D'une part, dans *L'Ennuque* de Térence, nous retrouvons la phrase « *Nova figura oris* » qui signifie « son visage est d'un modelé jamais vu ».⁶⁵ Térence utilise le terme en lui donnant à la fois la signification d'un portrait façonné, et d'un nouvel aspect d'un visage. D'autre part, dans le *fragment 270/1* de Pacuvius, le terme apparaît sous l'expression « *Nova figura factum* » en se signifiant « une forme jamais vue ».⁶⁶

Le premier sens de la *figura* relève donc sa dimension plastique. Selon Auerbach, la double occurrence de l'expression « *nova figura* » est probablement un hasard, mais celui-ci ne souligne rien d'autre qu'une tendance permanente dans toute l'histoire du terme, c'est-à-dire le renouvellement dans la permanence.⁶⁷ En outre, il faut tenir compte de ces deux phrases, car elles introduisent l'originalité et, en même temps, la tangibilité au noyau de la *figura*. Nous pouvons déjà comparer la séquence de clôture d'*Histoire(s) du cinéma* avec le début de ce terme en latin. Chez Godard, les rapprochements sont précisément un processus par lequel de nouveaux aspects des choses sont construits et, effectivement, ils sont littéralement construits sur la table de montage, tout comme un portrait façonné à la main offre une nouvelle perspective d'un visage.

1.1.2. La rencontre entre les mondes latin et grec

Pour mieux comprendre les deux phrases précédentes, il faut se pencher sur une approche comparative, d'une part, de l'étymologie du terme *figura* et, d'autre part, des significations qu'il

⁶³ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 27'00.

⁶⁴ *Ibid.*, 2a 5'03.

⁶⁵ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

traduit du grec ancien. En grec ancien, le mot *σχῆμα* signifie, en première approche, la forme extérieure ou l'apparence en opposition à la réalité, l'ombre sans réalité. Autrement dit, le mot signifie, comme en français, une manière d'être, une forme, une figure, l'extérieur d'une personne.

Dans l'œuvre platonicienne nous pouvons trouver les significations suivantes de la notion de figure (en tant que *schème* ou *σχῆμα*) : aspect d'un corps, d'un être après évolution, d'une figure géométrique, musicale ou chorégraphique, d'un geste ou attitude, d'un caractère réel ou fictif (un rôle). Elle signifie aussi une condition, une forme ou un plan et, finalement, le prestige soit fondé soit illusoire ou décoratif.⁶⁸ De plus, la figure signifie souvent une chose ou un visage.

Pour Euripide, en opposition à la tradition platonicienne,⁶⁹ en regardant une apparence, un aspect du visage ou du corps de quelqu'un, nous pouvons en déduire un trait de sa vie et de ses aspects invisibles et non seulement une ombre sans réalité. Pour le dire autrement, la figure chez Euripide ouvre une perspective qui se tourne vers l'intérieur de la personne et la découverte de ses propres caractéristiques, autrement dit, nous incite à apprendre à voir de manière détaillée.⁷⁰ Et encore la

⁶⁸ É. Des Places, *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, Paris, Les belles lettres, 1964, p. 490.

⁶⁹ Dans *Alcibiade*, nous lisons :

[SOCRATE :] De sorte que, [130e] comme nous le disions il n'y a qu'un instant, lorsque Socrate s'entretient avec Alcibiade au moyen du discours, ce n'est pas à ton visage, comme il semble, qu'il adresse ses discours, mais à Alcibiade lui-même, c'est-à-dire à son âme.

Voir Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 46.

⁷⁰ Étant donné que le mot latin *figura* a exprimé plusieurs mots grecs, il faut faire attention quand on rencontre le mot figure dans une traduction française d'un texte grec. Le mot figure est souvent utilisé pour traduire beaucoup de mots et de sens différents. D'un autre point de vue, nous pouvons dire que cette transposition du sens causée par la traduction pourrait nous manifester de nouvelles configurations de la figure. Nous voulons donner un exemple tiré de *Médée* d'Euripide :

[CRÉON :] Toi la triste figure, toi l'épouse en fureur, / Médée, voici ma décision : tu quittes ce pays, / tu pars pour l'exil avec tes deux enfants [σὲ τὴν *συνθροῶπὸν* καὶ πόσει θυμουμένην, / Μήδει', ἀνεῖπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν / φρυγάδα, λαβοῦσσαν δισσοῦσιν σὺν σαυτῇ τέκνα].

Voir Euripide, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1962, p. 144, nous soulignons.

Ici la *triste figure* traduit le mot *συνθροῶπὸν* qui veut dire *sombre, triste, chagrin*. Donc, la figure exprime dans le texte traduit à la fois l'extérieure de la personne ou encore le visage de Médée et sa condition psychologique, mais le terme *σχῆμα* est absent, il est suggéré par le sens du vers qui doit rester bien rythmé. Donc, malgré le fait que le terme *schème* n'apparaît pas dans le texte prototype, en nous focalisant sur le choix de traduction, nous pouvons dire que la figure, en signifiant le visage d'une personne, signifie aussi son monde intérieur, sa condition humaine, c'est-à-dire ses affections et ses sentiments.

À l'inverse, dans l'exemple suivant, nous trouvons le mot *schéma* dans le prototype, mais pas dans la traduction.

[MEDEE :] Ô main chérie, bouche chérie, / ô beauté, ô noblesse des traits de mes enfants [ὦ φιλάττη χεῖρ, φιλάτων δέ μοι στόμα / καὶ *σχῆμα* καὶ *πρόσωπον* εὐγενές τέκνων].

Voir *Ibid.*, p. 182, nous soulignons.

Euripide écrit mot à mot « figure et visage ». En français, la trace est la présence de l'absence, ligne qui délimite ou ligne qui constitue ce qui ne pourra pas se constituer de manière présente. Mais en grec, figure et visage, en tant que conjonction du personnel et de son rapport avec le corps de l'autre, devant la sensibilité de l'autre, se signifient en tant que rencontre. Il me semble qu'ici, comme dans le paradigme précédant, la figure est quelque chose de plus qu'une

signification de la figure en tant que portrait fait partie des considérations poétiques de Godard dès les premières années de sa filmographie, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, en référence avec le film *Vivre sa vie*.

En latin, l'étymologie du mot *figura* est liée aux verbes *figere* (façonner), *figulus* (potier) et *fictor* (sculpteur) ainsi qu'au mot *effigies* qui signifie *l'image, le portrait, le statue* ou mieux, à son origine, *l'objet façonné*.⁷¹ En conséquence, d'un point de vue étymologique, nous pouvons observer que la *figura* prend directement le sens de la *construction* ou, plus précisément, la construction modelée à la main. Pourtant, l'un des problèmes herméneutiques fondamentaux que le travail d'Auerbach est amené à traiter concerne le surgissement parallèle de sens opposés de la *figura*, tel qu'il est rencontré au premier niveau dans l'exemple de Varron. Afin d'expliquer ce phénomène, Auerbach proposera une réponse éminemment historique. La *figura* chez Varron prend le sens d'aspect extérieur qu'il recouvrait à l'origine. Il examine la *figura* en relation avec le verbe *facere*, qui signifie « faire, créer, construire » et l'acte de donner une apparence extérieure (*facies*) à quelque chose, de telle sorte qu'il puisse être perçu comme distinct d'autres choses (*a qua facie discernitur*). Varron explique :

Proprio nomine dicitur facere a facie, qui rei quam facit imponit faciem. Ut fictor cum dicit fingo, **figuram** imponit, quom dicit **formo**, formam, sic cum dicit facio, faciem imponit; a qua facie discernitur, ut dici possit aliud esse vestimentum, aliud vas, sic item quae fiunt apud fabros, fictores, item alios alia (LL 6.78).

Littéralement *facere* provient par le mot « apparence » (*facies*) qui donne une apparence à la chose qu'il fait. Tout comme un « créateur d'images », lorsqu'il dit « je fais une image », il donne une image ; lorsqu'il dit « je forme », il donne une forme ; ainsi, lorsqu'il dit « je fais ».⁷²

Mais Varron n'étant pas spécialiste de philosophie, il ne dispose pas d'une terminologie précise et il emploie indifféremment *figura* et *forma* dans le sens général de forme. Si la *forma* est le moule et la *figura* est littéralement ce que le moule creux est à l'objet façonné qu'on en tire, cette différenciation n'apparaît pas dans son œuvre.⁷³ L'examen de l'emploi du terme devient encore plus compliqué, car la *figura* perd sa dimension plastique dès que Varron l'applique à des formes grammaticales.⁷⁴

simple apparence, qu'une simple forme extérieure de la personne, et c'est pourquoi la traductrice, Marie Delcourt-Curvers, a choisi le mot trait. Ce n'est pas un hasard que dans *Médée* Euripide écrit :

Qu'est-ce qu'un mortel ? Rien qu'une ombre [τὰ θνητὰ δ' οὐ νῦν προῶτον ἡγοῦμαι σιάν].

Ibid., p. 187.

⁷¹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 11.

⁷² J-S. Lundy, *Language, Nature, and the Politics of Varro's De Lingua Latina*, Austin, University of Texas, 2013, p. 49-50.

⁷³ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 13-14.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

Plus précisément, il est le premier qui lui donne des significations de ce type, en décrivant par exemple la *figura multitudinis*, c'est-à-dire la forme du pluriel.⁷⁵

Nous voyons déjà qu'une tension si cruciale, pour l'évolution sémantique du terme, est déjà marquée chez Varron : la *figura* depuis ses premiers usages en latin prend deux significations clairement contradictoires entre elles ; une plastique et une abstraite relative à la maîtrise de la langue. Auerbach problématise le phénomène en l'interprétant comme conséquence de l'hellénisation du monde latin. Cette dernière se crée en rapport avec la traduction d'un lexique scientifique du grec ancien en latin. Ce lexique grec était plus riche, vu qu'il y a cinq équivalents grecs originels de forme plastique extérieure (*μορφή* – *morphe*, *εἶδος* – *eidos*, *τύπος* – *typos*, *πλάσις* – *plasis* ou encore *σχῆμα* – *schème*, qui se traduit partout comme *figura*), mais le latin en réduit le nombre à deux : *figura* et *forma*.⁷⁶ C'est pour cette raison que dans le cœur de la *figura* le sens sensible et abstrait se trouvent à la fois apparents et concurrents.⁷⁷

Bref, dans le cœur de la figure, nous trouvons un champ de forces qui ne permet pas la synthèse fermée et homogène de ses aspects différents. Bien au contraire, dans ce champ, les puissances possèdent une capacité de métamorphoses et, en ce sens, le champ devient un milieu entre les deux bords de l'ambivalence. Pour le dire de manière plus précise, il est possible de trouver des combinaisons infinies, mais toujours en un certain mélange avec l'axe antagoniste. Cette idée n'est pas étrangère à Godard, qu'il affirme que l'« on ne cherche pas de formes nouvelles, on cherche des rapports nouveaux », ce qui implique qu'au cœur de chaque relation, il y a de tension, concurrence, bataille.⁷⁸

En disant qu'une infinité de combinaisons de figures hétérogènes est possible, il faudrait rappeler le cas de Lucrèce dont l'œuvre, commentée aussi par Auerbach, se trouve à l'origine de cette idée de construction.⁷⁹ C'est exactement dans l'œuvre de Lucrèce que l'on rencontre la plus puissante

⁷⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14 ; J. I. Porter, « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura. », *Critical Inquiry*, 2017, p. 84.

⁷⁷ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ J.-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁹ Le premier chant dans *De rerum natura* traite des principes de la physique épicurienne, de la solidité, de l'éternité et de l'indivisibilité des atomes et l'affirmation de l'infini de l'univers considéré en deux « sous-ensembles » que constituent la matière et le vide. Mais dans le quatrième chant du poème, en opposition avec Épicure, il considère le problème de la déclinaison des atomes (*clinamen*) : cette légère déviation des atomes laisse place dans l'univers physique à un certain arbitraire qui constitue le champ d'exercice de la liberté humaine. À titre indicatif, nous citons ici quelques vers tirés du deuxième livre concernant le sujet de la variation, ce que nous avons nommé « infinité des combinaisons » :

Nunc age iam deinceps cunctarum exordia rerum qualia sint, et quam longe distantia formis percipe, multigenis quam sint uariata figuris; non quo multa parum simili sint praedita forma, sed quia non uolgo paria omnibus omnia constant. Nec mirum; nam cum sit eorum copia tanta ut neque finis, uti docui, neque summa sit ulla, debent nimirum non omnibus omnia prorsum esse par filo similique adfecta figura.

signification du terme dans l'Antiquité classique. Innovant par rapport à la tradition, Lucrèce utilise la *figura* pour rendre compte de l'atome matériel – sa forme, son mouvement et sa substance – mais aussi de ses apparences évanescences (image de rêve, figure de l'imagination, ombre du mort). Auerbach voue une admiration totale à l'atomisme dans ses formes anciennes (démocritéenne, épicurienne et lucrétienne) : les atomes « *se promènent dans le vide, s'unissent puis se repoussent, dans une danse de figures* ». ⁸⁰ Les figures, comme les *idoles*, déploient d'abord leur force plastique, leur forme, donnant matière à la vie, à l'âme et à la chair : c'est cette force plastique qui déplie une action étant, sans origine, toujours là et partagée de multiples façons. ⁸¹

Chez Lucrèce, les nouvelles significations de la figure sont liées aux tactilité, géométrie et variation. Il y en a aussi d'autres qui se réfèrent à la figure modelée à la main, à un pur troué géométrique, à la *figura vellorum* en tant que configuration des mots, au glissement de la forme à son imitation (par exemple dans le cas des rapports entre parents et enfants), et à la ressemblance. ⁸² Lucrèce, en se plongeant dans toute gradation sémantique de la *figura*, l'affirme à la fois en rapport avec la cosmogonie démocritéenne et épicurienne et avec son glissement du matériel à la copie qui a inspiré des poètes comme Catulle, Properce et autres. ⁸³

1.1.3. De l'ombre du mort à l'art du portrait chez Pline l'Ancien

Si chez Lucrèce, la *figura* signifie entre autres la copie, chez Pline l'Ancien, elle prend la valeur de portrait, ce que souligne aussi Auerbach. ⁸⁴ Cette comparaison entre Lucrèce et Pline l'Ancien est cohérente dans la mesure où la *figura* ne se signifie plus en termes de « *nova figura* » comme dans les

Et maintenant, passant à un autre sujet, apprends quelle est la nature des éléments de toutes choses, combien ils diffèrent de formes, et quelle variété présentent leurs multiples formes : non qu'ils soient peu nombreux à présenter la même forme, mais en général tous ne sont pas complètement pareils. Rien d'étonnant à cela : et puisque la masse en est telle, qu'elle n'a, comme je l'ai enseigné, ni fin, ni total, il est hors de doute qu'ils ne doivent ni tous avoir les mêmes traits, ni revêtir la même forme.

Pour le dire autrement, la figure est une variable de différenciation chez Lucrèce. Lorsque les corps des mêmes espèces apparaissent en tant que pareils, ils ne sont jamais totalement identiques :

examine successivement les individus de chaque espèce ; malgré leur parenté tu trouveras entre eux des différences de forme [quorum unum quidis generatim sumere perge, unuenis tamen inter se differre figuris].

Lucrèce, *De la nature, premier tome*, Paris, Les belles lettres, 2002, p. 333, 341, 347-348. Voir aussi J. Salem, *Les Atomistes de l'Antiquité*, Paris, Flammarion, 2013 ; J-P. Dumont, *La Philosophie antique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

⁸⁰ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne, op. cit.*, p. 18-19.

⁸¹ N. Largier, *Figures of possibility*, Stanford, California, Stanford University Press, 2022, p. 35.

⁸² E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne, op. cit.*, p. 17.

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

œuvres mentionnées de Térence et de Pacuvius, mais comme ressemblance parfaite et aussi comme trait qui marque le style personnel d'un peintre. Pline écrit :

En tout cas la peinture des portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des représentations [figurae] parfaitement ressemblantes, est complètement tombée en désuétude.⁸⁵

Nous voyons que Pline l'Ancien thématise aussi le personnage de l'artiste individuel. En conséquence, une histoire de l'art chez Pline l'Ancien ne serait autre qu'un récit autour d'une série d'innovations artistiques individuelles.⁸⁶ Cette façon de définir l'art en termes d'artistes est devenue de plus en plus importante à la Renaissance. Dans ses *Vies des artistes* (publiées pour la première fois en 1550) Giorgio Vasari a structuré son propre récit d'après des parties du texte de Pline.⁸⁷ En effet, Vasari a repris de nombreuses anecdotes de Pline sur les artistes de l'Antiquité et les a appliquées à ceux qui travaillaient dans l'Italie du XVI^{ème} siècle.⁸⁸

Mais le passage le plus célèbre et, en même temps, le plus proche de ce sens de la *figura* et du *schème*, qui rapproche l'ombre, paradoxalement non mentionné par Auerbach, est lié à la question de l'*invention* de l'art du portrait. C'est le suivant :

Le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projeté sur le mur par la lumière d'une lanterne.⁸⁹

Le visage (*facies*) de la personne aimée était projeté sur un mur (*in pariete*) à l'aide d'une lampe (*lucerna*). Deux fonctions essentielles de cette image de substitution sont ainsi réunies : la ressemblance (qui est essentiellement une question de visage) et sa verticalité.⁹⁰ Les détails lapidaires relatifs au mécanisme de la verticalisation sont extrêmement importants, car Pline l'Ancien devait certainement connaître toute une métaphysique ancienne sur l'ombre (notamment sur l'ombre couchée sur la terre) et ses liens avec la mort.⁹¹ En conséquence, la première image picturale n'aurait pas été le résultat d'une observation directe d'un corps humain et de sa représentation mais de la capture de la projection de ce corps.⁹² Mais ce qui est plus important c'est l'insistance de Pline sur le fait que l'origine de la peinture est la trace d'un corps vivant et non mort.

⁸⁵ Pline, *Histoire naturelle XXXV. La peinture*, Paris, Les belles lettres, 2018, p. 4-5.

⁸⁶ D. Newall et G. Pooke, *Fifty Key Texts in Art History*, Londres, Routledge, 2012, p. 6.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Pline, *Histoire naturelle XXXV. La peinture, op. cit.*, p. 133.

⁹⁰ V. I. Stoichita, *A short history of the shadow*, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 16.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁹² *Ibid.*, p. 12.

Nous pourrions aussi observer que le mythe de l'invention de l'art du portrait chez Pline l'Ancien, qui identifie la naissance de la représentation artistique comme ayant eu lieu dans la maison d'un potier de Corinthe, et le mythe de la connaissance de Platon, exposé par le philosophe dans la célèbre allégorie de la caverne dans le septième livre de *La République*, traitent tous deux de l'ombre – l'ombre, qui, par sa présence, confirme une absence.

Lorsque Pline l'Ancien rédigeait son traité (au cours du premier siècle après Jésus-Christ), l'image picturale était plus qu'une ombre. L'ombre avait été intégrée à la surface d'une représentation complexe pour suggérer la troisième dimension, le volume, le relief, et le corps.⁹³ Mais, pour Pline l'Ancien et ses contemporains, l'ombre-image n'était qu'un lointain souvenir, un fait mi-mythique, mi-historique, un signe des origines.⁹⁴ Et malgré le fait que Platon et Pline l'Ancien parlent de choses différentes dans des contextes différents, il y a plusieurs points qui justifieraient de les lire en dialogue : ils traitent tous deux de mythes d'origine ; le mythe concernant la naissance de la représentation artistique et celui concernant la naissance de la représentation cognitive sont centrés sur le motif de la projection ; enfin, cette projection précoce est une tache sombre – une ombre.⁹⁵ En gardant à l'esprit cette relation, si cruciale pour le projet godardien, de l'image fabriquée et de la projection sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant, nous passons à l'autre pôle de la *figura* ; celui de la rhétorique.

1.2. De la figure rhétorique

1.2.1. Le style éloquent

Auerbach découvre aussi dans la littérature latine un réseau de significations du concept de *figura*, qui le relie au problème de l'expression au sein de la langue et de la pratique rhétorique. Chez Cicéron la *figura* correspond aux *schèmes* et aux *attitudes du discours*. Mais ce qui est encore plus important, aussi bien souligné par Auerbach que par Barthes, c'est que la *figura*, au sein de la pensée cicéronienne, rapproche le concept de *style*.⁹⁶

Ainsi l'orateur attique s'en tient à son élégance ; il craindrait de se fourvoyer à créer des mots nouveaux, à en rajouter d'autres, à se lancer dans les tropes, à prodiguer les figures de style et de pensée. Sobre, et même avare de tous ces ornements, il n'hésitera pas toutefois à user, même largement, de certaines métaphores tombées dans le domaine de la conversation à la ville et aux champs. Il parlera, comme tout le monde, des yeux de la vigne, du luxe des moissons, de prairies altérées ou de

⁹³ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 22 ; R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire. », *Communications*, 1970, p. 181.

riantes campagnes ; toutes façons de parler dont la hardiesse est justifiée par la vérité des images, ou par l'absence du mot propre. Il s'en sert donc pour se faire comprendre, non pour courir après un peu d'esprit. Aussi le style simple usera plus librement de cette sorte de métaphore que des autres ; mais il en sera toujours plus sobre que le style sublime.⁹⁷

Le genre tempéré (celui dont je parle) s'accommode de toutes les figures de mots et de la plupart des figures de pensées. Il fournit de larges développements aux discussions savantes et aux lieux communs qui n'exigent pas d'expression passionnée. En un mot, c'est l'éloquence telle qu'on la rapporte de l'école des philosophes. Elle a un mérite qui lui est propre, mais qui pâlit bien vite quand elle ose se montrer auprès du sublime. Ce style paré, fleuri, brillant de coloris et d'élégance, assemblage coquet de toutes les séductions de la parole et de la pensée, s'avisait un jour de quitter les bancs des sophistes, où il avait pris naissance, et parvint à se glisser au barreau. Mais dédaigné par le genre simple, et repoussé par le sublime, il s'est arrêté à égale distance de tous deux.⁹⁸

Cicéron n'emploie pas la *figura* en termes de technique qui décrirait les ornements du discours, mais attribue à celle-ci, comme style, la signification de l'éloquence.⁹⁹ En ce sens, nous dirions que la figure n'est pas le style en général, encore mieux, elle correspond au style vivant et clair, autrement dit, à la catégorie de l'éloquence ou de l'*enargeia* en grec ancien, qui nous offre une brillante perspective de l'objet décrit. Chez Cicéron la figure prend d'abord le sens du discours figuré et du style, s'inscrivant clairement et distinctement dans la tradition rhétorique et s'éloignant de son faisceau de significations littérales, représentatives ou imitatives. Autrement dit, la figure rapproche l'opération de l'imagination, voire le processus créatif de la fabrication d'images mentales qui dépasse les limites de la factualité.

La figure comme style chez Cicéron acquiert une dynamique inattendue : elle n'est ni les métaphores et les images qui s'ajoutent sous forme d'ornement au discours, ni l'achèvement paradigmatique d'une argumentation, c'est-à-dire le complément d'un discours principalement démonstratif ; elle est plus encore la liaison du discours démonstratif et du discours paradigmatique dans le concept de style, c'est-à-dire dans le concept de figure. Une histoire *enargis* transforme la narration linéaire d'une séquence d'événements en une présentation discontinue, synchronique et éloquente à la fois dans des montages de figures partielles. Godard élaborera explicitement cette problématique dans le dernier épisode d'*Histoire(s) du cinéma* :

les mots parfois vraiment précis / non / mais je ne sais pas / j'ai envie de leur dire / voyons, voyons / c'était autre chose / autre chose / il n'y a pas de mots pour cela / cela ne s'inscrit pas dans les phrases / ou plutôt / si je commence une phrase / croyant avoir là / sur le bout de la langue [...] la tête perdue / le désordre qui se met dans la mémoire / je n'ai pas

⁹⁷ Cicéron, *De l'orateur*, Paris, Garnier, 1932, p. 25.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 22-23.

vraiment oublié/ mais cela s'en va / si je force le souvenir / tout d'un coup je comprends ce qui m'arrive / j'imagine / voilà / je ne me souviens plus / j'imagine.¹⁰⁰

Pour Godard, de la même manière qu'une image juste ne décrit rien, un mot juste ne peut jamais être assez précis. « Sur le bout de la langue », dit Godard, en traduisant par cet aphorisme son appel à une création de nouveaux rapprochements dans le domaine de la langue. Comme, pour les figures, le rapprochement devient le même champ de la production créative, un champ dans lequel se situe l'hétérogénéité. Ainsi avec la langue, une phrase ne constitue pas d'ensemble complet, mais le seuil d'une limite, le bord de la possibilité de produire une nouvelle forme.

À cet égard, Godard serait en accord avec Cicéron qui ne prévoit pas de réserver aux figures une technique prescrite. De même que le style est la préoccupation constante d'un orateur appelé à formuler un discours démonstratif et descriptif, plein d'arguments, d'images, mais aussi contaminé par une certaine polémique, pour le cinéaste, celui-ci devient le moyen de production des schèmes conjonctifs, c'est-à-dire l'empreinte de certains choix sur le montage à chaque fois. En outre, le style, comme chez Cicéron, malgré qu'il se réfère à une condition réelle spécifique, ne reste pas enfermé en elle, passivement ou mimétiquement, mais il constitue une « expression passionnante ». Chez Godard, il constitue une mémoire-imagination propre à l'art cinématographique, provoquant des résurrections de ce qui reste absent, en le retravaillant poétiquement.

De plus, le propos de Godard se rapproche de celui de Quintilien, tel qu'il est présenté par Auerbach et tel que nous le trouvons dans le prototype. Sur le bout de la langue, c'est inventer des figures. Car, selon les mots de Quintilien cités aussi chez Auerbach, une figure concerne « toute mise en forme du discours, qui s'écarte de l'usage courant et direct ».¹⁰¹ Quintilien appelle donc *figura* toute expression qui essaie de se libérer du langage ordinaire en visant également à décrire une action par d'*evidentia* ou *illustratio*.¹⁰² Pour cette raison, il la relie à l'art, en écrivant : « je définis la figure, une forme de langage neuve et hardie qui tient à une combinaison de l'art ».¹⁰³ Et encore, ce rapport entre la poétique et la rhétorique fait de l'éloquence l'art par excellence ou, pour utiliser les mots de l'élève de Quintilien, l'historien Tacite : « il faut placer [...] l'éloquence au-dessus de tous les autres arts ».¹⁰⁴

¹⁰⁰ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 5'14-6'30.

¹⁰¹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁰² *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰³ Quintilien, *Institution oratoire. Tome quatrième*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1835, p. 177.

¹⁰⁴ Tacite, *Dialogue des orateurs*, Paris, Allia, 2021, p. 33.

1.2.2. *Enargeia* et *ekphrasis* : entre la fiction et l'histoire

Qu'est-ce qu'une histoire *enargis* ? Comme nous l'avons vu, le terme de rhétorique *enargeia* signifie une vue claire et distincte, la clarté et l'évidence. L'adjectif *enargis* signifie en grec ancien celui qui se rend visible ; concrètement, chez Homère, il se réfère à l'apparition des dieux, chez Hérodote à celui qui s'incarne, chez Sophocle il prend le caractère de preuve et de témoignage et, enfin, chez Platon se réfère à ce qui est évident ou manifeste ou encore, chez les sophistes, il signifie l'aspect figuratif ou représentatif d'une description.¹⁰⁵

Comme témoignage l'*enargeia* devient une certaine expression de la vérité historique, elle nous apprend à voir, et introduit une interrogation ouverte sur ce que pourrait être la manifestation d'une histoire fabriquée à travers ou par les figures. Aristote définira l'*enargeia* au sein de la *Poétique* :

Le poète doit construire les intrigues [μύθους] et en achever l'effet au moyen de l'expression en se mettant les faits le plus possible devant les yeux [πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον]. En les visualisant ainsi de la manière la plus vive [οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα] comme s'il assistait à leur déroulement, il trouvera ce qu'il y a de plus approprié et aucune incohérence ne saura lui échapper.¹⁰⁶

Enargeia, en signifiant ce qui est clair, se distingue pour Aristote de l'*energeia* qui signifie l'énergie et l'acte.¹⁰⁷ Autrement dit, *enargeia*, en devenant synonyme du clair et de la présence, signifie une certaine manifestation et, en même temps, une certaine médiation des choses. De ce point de vue, elle est liée à un regard qui se focalise sur le *détail* et qui provient d'une culture fondée sur la *gestualité* par opposition à la nôtre qui se fonde sur la vision d'un spectateur situé à une certaine place devant l'œuvre. Carlo Ginzburg souligne :

Demonstratio nommait le geste de l'orateur montrant un objet invisible en le rendant presque palpable – enarges – aux auditeurs, grâce au pouvoir presque magique de ses paroles. De manière analogue, l'historien réussissait à transmettre à ses lecteurs son expérience – directe s'il était témoin, ou indirecte – en mettant sous leurs yeux une réalité invisible. *Enargeia* était un instrument qui permettait de communiquer l'autopsia, à savoir la vision immédiate, en vertu du style [...] L'*enargeia* était liée à une culture fondée sur l'oralité et la gestualité ; les citations marginales, les renvois au texte et les crochets, à une culture dominée par l'imprimerie. L'*enargeia* voulait communiquer l'illusion de la présence du passé ; les citations soulignent que nous ne pouvons accéder au passé que de manière indirecte, à travers des médiations.¹⁰⁸

¹⁰⁵ A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 670 ; G. Autenrieth, *Λεξικό ομηρικόν [Dictionnaire homérique]*, Athènes, P. D. Sakellariou, 1893, p. 107 ; Homère, *L'Iliade et l'Odyssée*, Paris, Gallimard, 1955, p. 444, 646. Voir aussi la partie 535c de l'œuvre *Ion* de Platon dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 381.

¹⁰⁶ Voir la partie 1455a23-26 de la *Poétique* d'Aristote dans Aristote, *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 4054-4057.

¹⁰⁷ C. Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *Le Débat*, 1989, p. 41-51.

¹⁰⁸ C. Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 29-30, 56.

Historiquement parlant, l'*enargeia* au moment où elle est devenue la cible d'un type particulier de rhétorique, de l'*ekphrasis*, correspondait à une qualité plus large et apparemment commune du discours poétique et philosophique. « Un discours qui met le sujet sous les yeux de façon vivante » : Telle est la définition d'*ekphrasis* que l'on enseignait aux étudiants des écoles grecques de l'Empire romain lorsqu'ils commençaient leurs études de rhétorique.¹⁰⁹ Le genre d'*ekphrasis*, dans la théorie et la pratique de la rhétorique ancienne, correspond à l'utilisation de la langue pour tenter de faire imaginer une scène à un auditeur.¹¹⁰ Les discussions antiques sur l'*ekphrasis* la définissent comme un type de discours qui crée des images immatérielles dans l'esprit. Le locuteur d'une *ekphrasis* réussie est donc un peintre métaphorique, et le résultat de ses paroles est une figure dans la pensée, immatérielle, et imaginée.¹¹¹

Pour cette raison, *ekphrasis* est définie entre autres comme « la description rhétorique d'une œuvre d'art, un des types de *progymnasmata* ». ¹¹² Ce dernier terme – *progymnasmata* – se réfère à l'apprentissage et la formation de ce discours rhétorique qui vise à convaincre un auditeur en lui manifester une scène ou une œuvre. En initiant un anachronisme, nous dirions que, par opposition à Roland Barthes, l'*ekphrasis* est au moins en partie plus proche de la critique de l'art que de la théorie littéraire.¹¹³ A titre indicatif, des exemples de ce discours d'une critique de l'art *avant la lettre* sont l'*Eikones* de Philostrate, l'*Eikones*, œuvre perdue de Nicostrate, et les *Statues* de Callistrate.¹¹⁴ En outre, l'*ekphrasis* décrit tout texte qui inclut des descriptions d'œuvres d'art de l'épopée et de la tragédie ou, plus largement, tout « mot sur l'art », qui est conçu comme englobant les textes de tout genre, de toute culture ou période de l'histoire, bien qu'on fasse très souvent appel au Bouclier homérique d'Achille comme l'incontournable *ur-ekphrasis*.¹¹⁵ Mais encore plus largement, *ekphrasis* décrit des scènes de crime ou de bataille, offre également des descriptions géographiques, de la nature, des animaux et autres.¹¹⁶

Une *ekphrasis* se distingue de la narration (*diēgēsis* – διήγησις) par la qualité d'*enargeia*, de « vivacité ». La distinction entre *ekphrasis* et *diēgēsis* n'est donc pas une question de type de référence mais réside dans l'effet sur l'auditeur. Dans ce cadre, l'*enargeia* révèle un entrelacement pratique de différentes pédagogies de la rhétorique dont les principales étaient, d'une part, celle de la production d'arguments, c'est-à-dire un discours démonstratif dans lequel l'orateur procède d'idée en idée et,

¹⁰⁹ R. Webb, *Eκphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 1.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire. », *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁴ R. Webb, *Eκphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

d'autre part, celle de la description, c'est-à-dire un discours épideictique au sein duquel l'orateur procède de figure en figure.¹¹⁷ La rhétorique, qui est d'abord une pratique ambivalente, développe en même temps deux perspectives différentes : l'une est la syntagmatique, qui est attachée au discours et l'autre est la paradigmatique, qui se base sur un style figuré et initie ce discours épideictique, ce dernier pourrait être caractérisé comme prose-spectacle.¹¹⁸

Vu ce qui a déjà été dit, nous adoptons un double argument. D'une part, nous considérons la rhétorique comme pratique voisine de la poétique – argument qui trouve ses racines à la fois dans la haine de Platon pour la mauvaise poésie et la mauvaise rhétorique et, d'autre part, dans une lecture parallèle des œuvres d'Aristote sur la poétique et la rhétorique, lecture suivant laquelle la partie paradigmatique correspond à la poétique – lieu dans lequel Aristote décrit aussi l'*enargeia* – et la partie syntagmatique ou démonstratif à la rhétorique. D'autre part, nous détectons qu'au cœur de l'*enargeia* apparaît le lieu commun d'interaction de la rhétorique avec l'histoire étant donné qu'elle concerne à la fois un témoignage et une vue claire des événements ou des personnes décrits, à la fois une *diegēsis* et une description détaillée. Pour le dire avec les mots de Ginzburg, le concept d'*enargeia* n'est autre qu'une notion frontalière entre l'histoire et la rhétorique.¹¹⁹

Au cœur de cette pédagogie implicite du discours *enargis*, autrement dit, du discours figuré, se trouve l'entrelacement de la narration et de la description éloquente qui tente de faire apparaître de manière vivante ce qui est absent devant les yeux du spectateur. De ce point de vue, la rhétorique et la poétique, c'est-à-dire les deux aspects de la rhétorique aristotélicienne, selon Barthes, sont non seulement intrinsèquement liés, mais se rapprochent également d'un objectif commun, de la construction d'une histoire *enargis*. Au sein de cette histoire, les personnages deviennent des plans et des détails d'un tableau plus vaste, dont la reconstruction fait toujours l'objet d'un montage ou du style propre de l'orateur-poète-historien.

Comme nous avons déjà mentionné, c'est chez Cicéron que la figure prend d'abord le sens du discours figuré et du style, s'inscrivant clairement et distinctement dans la tradition rhétorique et s'éloignant de son faisceau de significations représentatives ou imitatives. La figure comme style chez Cicéron n'est ni les métaphores et les images qui s'ajoutent sous forme d'ornement au discours, ni l'achèvement paradigmatique d'une argumentation ; elle est plus encore la liaison du discours démonstratif et du discours paradigmatique dans le concept de style. En conséquence, une

¹¹⁷ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire. », *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 175-176.

¹¹⁹ C. Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *op. cit.*, p. 45.

histoire *enargis* transforme la narration linéaire d'une séquence d'événements en une présentation discontinue et vivante à la fois dans des montages de figures partielles.

L'histoire *enargis* est une histoire qui se rend vivante par une description éloquente et non plus par une narration. Elle est construite par des figures dont le sens ambigu, oscillant entre l'aspect de la construction modelée à la main, c'est-à-dire d'une création gestuelle, et son insertion dans le vocabulaire rhétorique, bouleverse aussi notre perception historique. Chaque fois que la figure se réfère au style de l'orateur, elle devient le champ de rencontre d'un discours démonstratif et d'un discours épideictique ou paradigmatique, elle devient une réécriture de la rhétorique aristotélicienne, étant donné que cette dernière est à la fois rhétorique (discours démonstratif) et poétique (discours épideictique). En outre, si l'on considère l'objet de la figure comme style ou de l'*enargeia* comme cible stylistique d'un discours : figure et *enargeia* renvoient à la résurrection d'un événement, d'une œuvre ou d'une personne absents. Comme nous le verrons dans les sous-chapitres suivants, cette conséquence est comprise à la fois par Auerbach et par Godard. L'éloquence dissimule cette relation entre absence et présence, c'est-à-dire entre présent et passé. À cet égard, la figure comme style et l'*enargeia* introduisent, à notre avis, un commentaire méthodologique sur la production de l'histoire.

Comme nous avons vu, l'*ekphrasis* avait pour but l'*enargeia*, mais cette dernière avait pour effet la vérité. De ce point de vue, en suivant Ginzburg, nous voyons que l'enchaînement sera le suivant : narration historique, description éloquente, impression de vie, vérité.¹²⁰ Non seulement la description concerne un pas pour la reconstitution de la vérité au sein de la rhétorique et également, selon Ginzburg, au sein de l'histoire antique – du côté de l'histoire l'exemple donné par l'historien italien est celui des *Histoires* de Polybe –, mais elle montre encore l'écart entre l'historiographie moderne et antique. La première se base sur l'évidence, c'est-à-dire qu'elle développe sa méthode par rapport aux preuves et aux archives écrites et la seconde se fonde sur l'*evidentia* ou la vivacité des descriptions. Cet écart indique le passage de l'écrit à la vraie vie.¹²¹ Comme le soulignait aussi l'historien Hayden White, c'est seulement au début du XIX^{ème} siècle où l'histoire a réussi à se constituer en discipline scientifique et à se détacher de son association millénaire avec la rhétorique et, par conséquent, d'une écriture plus « créative » ou « poétique », dans laquelle l'imagination, l'intuition, la passion pouvaient prendre le pas sur les considérations de véracité, de perspicacité.¹²²

¹²⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹²¹ *Ibid.*, p. 46-51.

¹²² H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 8.

White nous rappelle les considérations de Cicéron par rapport à l'*enargeia*, en opposition à une certaine conceptualisation de la science. Cicéron écrivait :

[...] certains philosophes [...] disaient qu'il n'était pas nécessaire de définir la connaissance ou perception (la « compréhension », si nous voulons une traduction littérale de ce que les Stoïciens appellent *katalépsis*). Et vouloir convaincre de l'existence d'une chose compréhensible et perceptible était, à leur avis, une attitude contraire à la science, parce qu'il n'y a rien de plus clair que l'*enargeia*. Les Grecs emploient ce terme, mais disons, avec votre permission, « perspicuité » ou « évidence » [...]. Quoi qu'il en soit, ces philosophes pensaient qu'on ne peut trouver d'argument plus lumineux que l'évidence elle-même et qu'il n'y a pas à définir des choses aussi claires.¹²³

1.2.3. Sur le bout de la langue : esquisses godardiennes

Pour terminer cette exploration des significations de la figure au sein de la rhétorique et pour revenir à Godard, nous dirions qu'en considérant la pratique historique et ses interactions avec la rhétorique et la poétique dans leur longue durée, et en suivant le geste d'Auerbach, de White, et de Ginzburg, nous sommes obligés de poser à nouveau la question de la méthode de l'historien : quelles sont les interactions de la fiction et du récit historique ?¹²⁴ Ou encore, quel est le rapport de l'histoire et de la vie et en quelle mesure la reconceptualisation des figures permet-elle de traiter ce rapport ? Pour donner une première réponse, nous suivons Godard, qui dans le dernier épisode d'*Histoire(s) du cinéma* dira :

Oui / enchaînons / montage attractif des idées sans points de suspension / nous ne sommes pas dans un roman policier ni de Céline / celui-là laissons-lui la littérature / il a bien mérité de souffrir / et de rempiler bouquin après bouquin / dans les régiments du langage / nous avec le cinéma / c'est autre chose / et **d'abord la vie**.¹²⁵

Godard fait une distinction claire entre le discours écrit, et métaphoriquement parlant, mort, du langage, et l'énonciation vivante, aussi bien qu'orale, sur le bout de la langue, en cohérence avec la pensée du cinéma. Godard soulève une question encore plus profonde et pertinente aux alentours du discours. Il revient sur ce débat dans le cadre duquel le discours oscille entre l'apparence *enargis* et la réflexion, entre la description et l'analyse. L'éloquence et la vivacité sont des éléments de la figure et, pour le cinéaste, précisément, de la figure cinématographique, qui, en se focalisant sur des descriptions, transforme le style éloquent en montage attractif. La question qui se pose, et vers laquelle nous orientons le sous-chapitre suivant, concerne notamment le champ de mouvement de

¹²³ Cicéron, *Les Académiques* [*Academica*], Paris, Flammarion, 2010, p. 2, 17.

¹²⁴ C. Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *op. cit.*, p. 41-42 ; H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, *op. cit.*, p. 16, 56.

¹²⁵ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 11'30-12'00, nous soulignons.

ces figures et la possibilité que ces figures, pour autant qu'elles soient chargées de vie, deviennent des figures historiques *en acte*.¹²⁶

1.3. De l'interprétation figurative chez Auerbach

L'œuvre d'Auerbach est si importante car elle est la première qui adopte la notion théologique de typologie dans les études littéraires. Surtout, le concept de *figura* se transforme en une catégorie du temps historique. Si l'intention déclarée d'Auerbach est de lire l'histoire, alors sa méthode d'interprétation figurative, sécularisée et moderniste, accède à l'histoire en vertu de sa structure figurale.¹²⁷ Il ne lit pas une histoire qui lui préexiste, mais crée l'histoire qu'il est censé simplement relater.¹²⁸ La *figura* devient ici quelque chose d'analogue à un *trope* maître dans ce qui constitue l'arsenal conceptuel d'Auerbach en organisant l'ensemble de sa pensée.¹²⁹

1.3.1. Faire de la méthode une théorie en acte

L'article *Figura* est proprement lié à la méthode auerbachienne propre aux études littéraires. Selon Auerbach, dans sa méthode de lecture, il y a une qualité, aléatoire ou accidentelle, essentielle à tout point de départ particulier choisi par le lecteur, et le seul critère directeur est que, quelle que soit la méthode ou le motif utilisé pour découvrir l'histoire, il ne peut être imposé arbitrairement aux matériaux.¹³⁰ L'analyse se développe à partir des matériaux eux-mêmes, « une caractéristique trouvée dans le sujet lui-même, essentielle à son histoire, qui, lorsqu'elle est soulignée et développée, clarifie le sujet dans sa particularité et les autres sujets par rapport à lui ».¹³¹

Par conséquent, Auerbach ne construit pas un modèle critique-théorique ou un récit historique littéraire prédéterminé pour ensuite faire entrer une collection de textes dans ce moule ; il reste proche des textes eux-mêmes « choisis au hasard, sur la base d'une connaissance accidentelle et d'une préférence personnelle », ne trouvant la théorie ou l'histoire que dans la lecture elle-même. Par conséquent, dans *Mimésis*, Auerbach n'utilise pas une méthode par laquelle les événements de

¹²⁶ Bredekamp dans son ouvrage *Théorie de l'acte d'image* inclura l'*enargeia* dans cette généalogie qu'il se propose de tracer sur les images qui agissent, en la définissant comme présence incarnée. Voir H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015, p. 17.

¹²⁷ Dans la traduction du texte auerbachien, on trouve le terme « interprétation figurative ». Vu que la figure ne reflète pas seulement l'élément figuratif ou représentatif, nous opterons pour le terme « figurale ».

¹²⁸ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's *Mimesis* », *Comparative literature*, 2012, p. 267.

¹²⁹ J. I. Porter, « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of *Figura* », *Critical Inquiry*, 2017, p. 83.

¹³⁰ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's *Mimesis* », *op. cit.*, p. 262.

¹³¹ E. Apter, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, Princeton, 1965, p. 19.

l'histoire préfigurent un récit préexistant d'ordre supérieur, une histoire universelle divine et atemporelle.¹³²

Les objets critiques d'Auerbach deviennent une série de figures dont le sens réside à la fois en elles-mêmes et dans un récit plus vaste qui les dépasse. Il s'agit d'une opération entièrement immanente, puisque le récit plus vaste n'existe pas avant les figures individuelles, qui donnent vie à ce récit. Les textes interprétés par Auerbach pointent vers une vérité plus large (le récit de l'histoire littéraire occidentale), mais cette vérité n'existe que grâce aux textes qui la pointent.¹³³

Pour la première fois, la figure est à la fois une entité vivante et historique et le signe de l'existence de quelque chose d'extérieur ; elle est plus grande qu'elle-même.¹³⁴ Si, dans l'article consacré à la *Figura*, Auerbach se concentrait surtout sur son sens temporel, il la considère désormais non pas simplement comme un dispositif historique, mais comme un principe structurel immanent par lequel les événements terrestres ordinaires, toujours dans la perspective de l'analyse figurale de *figura*, arrivent à signifier des éléments plus élevés et importants. Auerbach, en soulignant ce rapport entre tout terme du texte véterotestamentaire et celui du Nouveau Testament, manifeste un courant émergent de réalisme dans lequel la vie quotidienne et l'expérience sensorielle sont de plus en plus prises au sérieux au lieu d'être reléguées au style mineur.¹³⁵

Auerbach souligne la différence entre l'interprétation figurative et la compréhension de l'histoire par l'homme moderne.¹³⁶ Ce dernier voit les événements historiques dans leur succession chronologique tandis que l'interprétation figurative est une méthode anachronique dans la mesure où elle est capable de relier deux événements chronologiquement ou causalement éloignés l'un de l'autre. Nous pourrions prendre l'exemple de l'Exode comme figure dont le baptême chrétien est l'accomplissement. Une description figurale de l'Exode et du baptême est une description de la relation entre eux (soit entre eux en tant qu'événements, soit en tant que signifiants dans le texte de la Bible).

1.3.2. La prophétie réelle

Ce qui distingue donc Auerbach est sa théorie de la *figura* comme catégorie historique, c'est-à-dire sa théorie sur la façon à partir de laquelle deux événements ou moments distincts de l'histoire

¹³² E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 20 sq.

¹³³ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis », *op. cit.*, p. 263-264.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 219.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁶ T. Fabiny, « Typology: pros and cons in biblical hermeneutics and literary criticism (from Leonhard Goppelt to Northrop Frye) », *Rilce-revista De Filologia Hispanica*, 2009, p. 146.

peuvent être liés.¹³⁷ Car il utilise le terme *figura* pour décrire la relation entre les objets réels ou littéraires. Ainsi, la conception d'Auerbach de l'interprétation historique, sa méthode pour *écrire l'histoire*, renvoie à l'anachronisme figural :

L'interprétation figurative établit, entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'une des deux ne signifie pas seulement ce qu'il est mais aussi le signe annonciateur de l'autre qui l'englobe ou l'accomplit ! Les deux pôles de la figure sont temporellement disjoints mais, en tant qu'épisodes ou protagonistes réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité ; tous deux [...] sont pris dans ce fleuve qu'est l'existence historique et seul l'entendement, *l'intellectus spirituellis*, y introduit un acte spirituel ; acte qui en chacun des deux pôles, a affaire au matériau donné (ou attendu) des faits passés, présents ou futurs, et non pas à des concepts ou à des abstractions ; ces derniers sont tout à fait secondaires, puisque même la promesse et l'accomplissement sont des événements réels et intra-historiques, qui se sont déjà réalisés en partie dans l'incarnation du verbe, et achèveront de se réaliser dans sa parousie.¹³⁸

Auerbach utilise le terme *figura* pour décrire la relation entre les représentations et les choses représentées. Donc, cette relation est réelle ou littérale en opposition avec le « figuratif », qui signifie les rapports entre une représentation et sa signification conceptuelle logiquement indépendante. Selon Auerbach, l'interprétation figurative chrétienne présente trois caractéristiques fondamentales : deux personnes ou événements, la relation entre eux et l'acte d'interprétation qui discerne cette relation. La figure et son accomplissement sont des personnes ou des événements concrets, historiquement réels, liés de manière fondamentalement figurale plutôt que figurative.¹³⁹

La méthode d'interprétation figurale guide implicitement la méthode d'Auerbach, bien que sous une forme qui a été sécularisée de la vision chrétienne-scripturale de la réalité. Comme dans le modèle classique de la méthode, où un événement préfigure un second événement qui est l'accomplissement du premier, la *veritas* (vérité) de *l'umbra* (ombre) du premier événement, la figure et l'accomplissement existent tous deux dans le courant historique ; cependant, pour Auerbach, la seule chose hors du temps, le seul élément « *spirituel* » du processus, est l'acte d'interprétation lui-même.

Bref, la conception d'Auerbach de l'interprétation historique, sa méthode pour *écrire l'histoire*, a une structure figurale. La figure et l'accomplissement sont tous deux *certa*, tandis que le *verum*, la vérité immuable vers laquelle pointe toute instanciation de l'histoire, est quelque chose comme cette *spiritualité* atemporelle du geste figural de l'interprétation, bien qu'elle devienne ici la littérature

¹³⁷ N. Howe, « The Figural Presence of Erich Auerbach », *The Yale Review*, 1997, p. 139.

¹³⁸ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 64.

¹³⁹ J. D. Dawson, *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 86.

européenne ou l'histoire littéraire, ce grand déploiement d'événements historiques pris comme une totalité. Mais puisque l'interprète doit toujours exister au sein de l'histoire, il est à jamais incapable de voir cette *vérité* dans son déroulement totalisé, puisque cela exigerait une sorte de position hors de l'histoire.¹⁴⁰

Pour Auerbach, non seulement le terme « sens » désigne la relation figurale entre une figure et son accomplissement, mais en plus il n'a pas de pertinence pour la figure et l'accomplissement considérés séparément. Le sens se réfère seulement à leur relation en tant que telle. En tant qu'énoncé d'une relation (la relation figurale entre des entités concrètes, historiquement réelles), le sens n'est pas lui-même concret mais nécessairement abstrait.¹⁴¹ Il est vrai que la dimension abstraite du sens menace d'abandonner le sens littéral en faveur d'un sens non littéral (qui, dans ce cas, serait abstrait). Mais la conception relationnelle de la catégorie de sens d'Auerbach ne permet pas que cela se produise. Le sens abstrait devient un point de vue sur une relation ; il n'a pas de statut figural propre.¹⁴²

De plus, Auerbach insiste sur la différence entre l'allégorie, qui est un processus abstrait relatif aux modalités de la représentation, et la *figura* en tant que manifestation active. Auerbach souligne que, dans les premiers temps de l'ère chrétienne, l'interprétation principale n'est d'autre que la figurale, qui a préservé l'historicité des figures bibliques, au contraire de l'approche allégorique telle qu'elle a été adoptée par Origène.¹⁴³ La *figura* est en soi pour Auerbach une critique inhérente au concept vague de l'allégorie, dans lequel les événements ou les personnes perdent souvent leur actualité au profit d'une interprétation abstraite ou représentative du langage religieux. Le danger de l'allégorie consiste à devenir abstraite et universelle. En ce sens, la *figura* est devenue « l'alternative à ce qui est une allégorie ».¹⁴⁴

Historiques et réelles, les figures doivent s'interpréter spirituellement, mais l'interprétation renvoie à un accomplissement charnel, c'est-à-dire historique, puisque la vérité, justement, est faite historique et charnelle.¹⁴⁵ Auerbach affirme clairement qu'il est toujours *en train d'écrire* l'histoire.¹⁴⁶ Dans cette approche méthodologique, le présent n'est pas le seul territoire de l'intérêt historique. Car l'agent historique se trouve dans une ligne qui connecte tout présent avec une tâche à venir, autrement dit, avec une *prophétie en acte*. Auerbach a explicitement associé sa notion d'interprétation

¹⁴⁰ N. Howe, « The Figural Presence of Erich Auerbach », *op. cit.*, p. 165-166.

¹⁴¹ J. D. Dawson, *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁴ N. Howe, « The Figural Presence of Erich Auerbach », *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁵ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis », *op. cit.*, p. 260, 264.

figurée à l'idée de prophétie. Chez Auerbach, la prophétie voit le monde sous un angle différent. La prophétie est l'interprétation d'un événement historique entraînant des conséquences complexes et imprévisibles qui préfigurent, annoncent et façonnent notre compréhension d'événements ultérieurs.¹⁴⁷

Bref, la *figura* présente pour sa part l'histoire d'une rupture et d'un dépassement sur quatre axes : celui du dépassement de l'Antiquité par le christianisme, de la rhétorique par la théologie, de la Bible hébraïque par l'interprétation typologique chrétienne et, enfin, de tous ces éléments par la modernité séculaire. Dans cette trajectoire, la *figura* joue un rôle spécifique. Fournissant un fil de continuité, elle résiste à certains des mouvements de rupture et de dépassement tout en les adoptant dans une certaine mesure.¹⁴⁸ *Figura* conservera, d'une part, ses qualités dimensionnelles et visuelles – ses connotations pointent vers le sensoriel et le concret mais aussi vers le mouvement et la transformation – et, d'autre part, sa capacité d'abstraction. Ces deux connotations génèrent un antagonisme interne à ce terme, et c'est cet antagonisme qui attire Auerbach vers la *figura*, plus encore que la pérennité du terme à travers les siècles. L'abstraction finira par céder la place à la spiritualisation, mais *figura* ne perdra jamais ses connotations de mouvement vif et sensuel, de transformation et de réalité. Les deux tendances restent enfermées dans une tension dynamique et irrésoluble jusqu'à la fin.¹⁴⁹

1.3.3. L'histoire des événements à venir

Auerbach, en renvoyant à l'œuvre de Tertullien, découvrait la *figura* comme chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique. Auerbach voit l'œuvre de Tertullien comme cas exemplaire d'un réalisme énergique où il y a des traités de rhétorique et de la théologie chrétienne primitive ; la *figura* y établit toujours une tension au sein de ces tendances à allégoriser ou à conceptualiser. Parallèlement, contre ces tendances, la *figura* marque un point de résistance où nous sommes « touchés » par une expérience qui s'ouvre vers le concret.¹⁵⁰

C'est avant tout dans ce contexte qu'Auerbach, en dialogue avec Tertullien, développe sa célèbre thèse sur la prophétie réelle, qui renomme la *figura*. Cette dernière, en présageant des événements de l'Ancien Testament qui se réalisent dans le Nouveau Testament, peut être subordonnée spirituellement à son accomplissement, mais elle affirme sa propre réalité historique. Car la *figura* est quelque chose de réel et d'historique qui représente et proclame à l'avance quelque chose d'autre

¹⁴⁷ J. Nixon, *Erich Auerbach and the Secular World. Literary Criticism, Historiography, Post-Colonial Theory and Beyond*, Londres, Routledge, 2022, p. 41.

¹⁴⁸ J. I. Porter, « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of *Figura* », *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁵⁰ N. Largier, *Figures of possibility*, *op. cit.*, p. 9.

qui est également réel et historique – pour cette raison elle prend le sens de la prophétie. Ainsi, les deux éléments sont historiquement réels dans la même mesure. En insistant sur ce qui est historiquement réel, Auerbach accomplit deux choses.¹⁵¹ Premièrement, il garantit que le processus figural sera ancré dans le temps et l'espace, et non dans le langage, « *in factis, pas in dictis* ».

Deuxièmement, il souligne le fait que la signification spirituelle ne peut être affirmée que si elle est fondée sur des événements qui se déroulent dans *l'ici et le maintenant* de l'histoire humaine. C'est-à-dire, dans ce que Walter Benjamin a appelé *Jetztzeit*. Il doit aussi être incarné pour être vrai. Dans ce processus, le sens, qui est spirituel et non matériel, est subordonné à ce type d'autorisation par la réalité, qu'il ne peut en aucun cas annuler. De même, Moïse est peut-être la préfiguration du Christ, mais il n'est « pas moins historique et réel » que le Christ, qui à son tour « n'est pas une idée abstraite, mais est plutôt immanquablement historique et concret », dans la mesure où il s'est incarné et est entré dans l'histoire humaine.¹⁵² Nous lisons chez Tertullien :

Nous disons pour commencer qu'il y avait la préfiguration de l'avenir.¹⁵³

Figura reprend ainsi ses premières connotations, qui sont maintenant imprégnées d'une nouvelle signification théologique : en résumant son sens le plus fondamental de la forme, il renvoie au domaine de la *substance* et peut être elle est assimilée à la *chair*. Le rejet de l'Ancien Testament par Marcion peut ainsi être renversé ; il nie la réalité. Telle est la force du réalisme emphatique de Tertullien et de son engagement en faveur du concret historique.¹⁵⁴ Dans la phrase précédente tirée de Tertullien, la *figura* en tant que prophétie des événements à venir n'est pas un fantôme, mais une substance corporelle. En outre, nous lisons dans *Contre Marcion*, IV, 20 :

Il n'y aurait pas eu de figure s'il n'y avait eu un corps véritable. D'ailleurs une chose sans substance, un fantôme, ne pourrait pas prendre figure.¹⁵⁵

Selon Auerbach, ces lignes prouvent la matérialité historique de Tertullien.¹⁵⁶ De plus, pour Tertullien les figures n'introduisent pas de simple comparaison ni de pure abstraction, mais un acte tout d'abord charnel et une situation concrètement historique.¹⁵⁷ Le réalisme de Tertullien ne consiste pas en un miroir descriptif du réel en termes de similitude visuelle, mais en la capture et la production rhétoriques d'une réalité vivante et animée – le monde non comme chose mais comme figure concrète – qui non seulement affecte les lecteurs et façonne leurs affects et leur perception,

¹⁵¹ J. I. Porter, « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura », *op. cit.*, p. 86-87.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Tertullien, *Contre Marcion, Livre III*, Paris, Editions du Cerf, 1994, p. 145.

¹⁵⁴ J. I. Porter, « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura », *op. cit.*, p. 86-87.

¹⁵⁵ Tertullien, *Contre Marcion, Livre IV*, Paris, Editions du Cerf, 2004, p. 64.

¹⁵⁶ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

mais qui met aussi les figures en relation les unes avec les autres.¹⁵⁸ Cela se produit dans les actes mêmes de perception dans la lecture des Écritures, et cela se reproduit, sous une forme amplifiée, dans le style de Tertullien.¹⁵⁹ Comme l'observe Auerbach, ces moments de figuration sont toujours « inachevés » et donc ouverts à la formation de nouvelles connexions et de réseaux de résonance.¹⁶⁰

Historiques et réelles, les figures s'interprètent spirituellement, mais l'interprétation renvoie à un accomplissement charnel.¹⁶¹ Auerbach a pu faire valoir son point de vue avec une grande clarté : la figure est inséparable de l'existence historique ; ainsi, pour que le Jugement dernier soit préfiguré par l'incarnation, le Christ doit être préfiguré par la Loi et l'histoire des Juifs.¹⁶² Auerbach, en soulignant clairement qu'il est toujours *en train d'écrire* l'histoire et que son but « est toujours d'écrire l'histoire », affirme que, en tant que philologue, il est un historien ; il entend que ses études existent dans un cadre historique, car nous sommes tous tellement imprégnés d'histoire que nos jugements sont influencés par l'histoire, même si nous ne sommes pas conscients de ce lien.¹⁶³

C'est pourquoi, comme le souligne White, la plus importante œuvre d'Auerbach, la *Mimésis* « n'est pas seulement un type spécifique de représentation littéraire, c'est-à-dire la figuration, mais c'est aussi une histoire conçue comme une séquence de relations figure-accomplissement ». ¹⁶⁴ La *figura*, selon White, détermine la structure des relations internes entre les textes composant la *Mimésis*, par laquelle une lecture devient la figure pour la lecture suivante qui l'accomplit. Autrement dit, non seulement l'histoire diachronique de *Mimésis* est déterminée par la *figura*, mais aussi sa structure synchronique.¹⁶⁵ Encore plus précisément, selon Saïd, la « représentation » de la réalité est considérée par Auerbach comme une présentation dramatisée et active, qui donne vie aux personnages et clarifie son propre monde ; Auerbach met en scène la transmutation d'une réalité rêche en langage et en nouvelle vie.¹⁶⁶

Jusqu'ici, nous avons examiné la transformation de la pensée religieuse, celle de la philologie chrétienne, comme une question inhérente à la méthode, au sens, au but et à la figure propres à l'histoire. Le concept de la *prophétie* chez Auerbach s'oriente vers la réflexion du mouvement historique tel que le passé n'est pas seulement une archive fermée mais renaît sans cesse par rapport

¹⁵⁸ N. Largier, *Figures of possibility*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶¹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶² G. Green, *Literary Criticism & the Structures of History. Erich Auerbach & Leo Spitzer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983, p. 33.

¹⁶³ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis », *op. cit.*, p. 260, 264 ; G. Green, *Literary Criticism & the Structures of History. Erich Auerbach & Leo Spitzer*, *op. cit.*, p. 11, 16.

¹⁶⁴ H. White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 91.

¹⁶⁵ J. Hovind, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis », *op. cit.*, p. 264.

¹⁶⁶ E. W. Saïd, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 101.

aux puissances de la typologie et de la poétique. Dans cette approche méthodologique, le présent n'est pas le seul territoire de l'intérêt historique. Car l'agent historique se trouve dans une ligne qui connecte tout présent avec une tâche à venir. Pour le dire autrement, Auerbach, en renvoyant vers l'œuvre de Tertullien, découvre un sens historique, mais aussi un nouveau but de la méthode historique, qui n'est d'autre que l'événement à venir.

Walter Benjamin appartient selon nous à la même ligne de pensée. L'interprétation figurative pour Auerbach correspond chez Benjamin à la méthode du *montage littéraire* ou, autrement dit, la *méthode de citations*. Et ce passage dans l'œuvre de Benjamin devrait être considéré en tant qu'approfondissement des enjeux des dispositifs prophétiques et de leur signification pour la méthode historique. Benjamin utilise aussi un dispositif prophétique dans sa conception de l'histoire. C'est la tâche des opprimés de continuer à lutter pour le bonheur. Dans la deuxième thèse *Sur le concept d'histoire* nous lisons :

L'image de bonheur est inséparable de celle de la rédemption. Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire. Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ?¹⁶⁷

Ce qui est *prophétie* pour Auerbach c'est *remémoration* pour Benjamin. Cette dernière a une double valeur historique car, d'une part, elle crée une continuité différente de l'histoire, différente de l'approche linéaire de l'historisme et, de l'autre, en tant que faculté corporelle, elle fonde la simultanéité de l'histoire et de l'action dans la pensée benjaminienne. C'est l'historien qui crée les écarts dans le mouvement historique et c'est la mémoire – corporelle au sein de la pensée benjaminienne – qui lie les figures historiques en promettant l'action révolutionnaire.

Auerbach et Benjamin reviennent vers la pensée théologique en insistant sur sa valeur pour la réflexion historique et en essayant de manifester le fondement mystique de l'époque moderne.¹⁶⁸ En parlant d'un fondement mystique de l'époque moderne, on se trouve aux antipodes d'une conception rationnelle de la souveraineté contemporaine, de l'État moderne ou, en général, de l'organisation sociopolitique moderne. Selon une conception rationnelle, le processus de la sécularisation était radical. Mais, pour Auerbach et Benjamin, ce processus n'est pas terminé. Ainsi, ils essaient, en réfléchissant simultanément de manière théorique et pratique aux possibilités d'une

¹⁶⁷ W. Benjamin, *Œuvres, tome III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 428.

¹⁶⁸ Nous empruntons le terme au sous-titre du livre de Jacques Derrida, *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*. Selon Derrida, l'expression a été utilisée pour la première fois par Montaigne, et elle a été reprise par Pascal. Voir J. Derrida, *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994, p. 29.

anti-méthode pour l'histoire, de traiter une critique de la modernité en tant qu'époque de sécularisation, en tant qu'époque de rationalisation.

1.4. De la résurrection chez Godard

Dans la première séquence du film *Le livre d'image* (2018), Godard reprend plusieurs cadres d'*Histoire(s) du cinéma*, dont un des premiers est celui qui, en montrant la main de Giacometti, surimprime la phrase « L'image viendra au temps de la résurrection ».¹⁶⁹ Le concept de résurrection revient souvent dans la filmographie de maturité du cinéaste. Mais le terme lui-même possède une histoire conceptuelle riche et, en ce sens, il n'est pas évident de saisir ce que le réalisateur suggère quand il se réfère à celui-ci dans le cadre de la problématisation de la figure cinématographique et de ses rapports avec l'histoire. Avant de préciser le rôle que joue la résurrection dans ce cadre, il faudrait d'abord jeter un coup d'œil au contexte particulier dans lequel l'aphorisme précédent s'inclut.

Toute la première séquence du film *Le livre d'image* concerne un renvoi de l'auteur vers l'interrogation sur la tactilité de la figure cinématographique. Depuis *Histoire(s) du cinéma* et *Autoportrait de décembre*, Godard non seulement insiste sur la fabrication de son autoportrait à l'œuvre, c'est-à-dire dans le lieu de son laboratoire personnel, mais encore il insiste sur le fait que la figure cinématographique construite sur la table de montage est en même temps perçue de manière optique et haptique.

Le livre d'image commence en nous montrant la main pointée du *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci, en noir et blanc contrasté, comme une photocopie. Ensuite, nous voyons deux mains, peut-être celles du réalisateur, qui fixent ensemble des longueurs de pellicule sur une table de montage Steenbeck, et la citation célèbre d'un poème de Denis de Rougemont reprise aussi plusieurs fois dans *Histoire(s) du cinéma*:

La vraie condition de l'homme : penser avec les mains.

Cette première séquence, en reprenant un des motifs centraux d'*Histoire(s) du cinéma*, celui de la dimension tactile de la figure cinématographique, souligne le rôle crucial du montage. C'est pourquoi les premiers cadres projetés passent de main en main : le doigt de Léonard pointant vers le ciel, c'est-à-dire vers le monde des dieux et des premiers principes, les doigts du réalisateur lui-même lorsqu'il traite la matière de son histoire figurale sur la table de montage, et l'œuvre de Giacometti, qui nous rappelle que les histoires racontées par les mains sont des histoires de touches

¹⁶⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 20'00-22'00 ; J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 1'00-2'30.

émotionnelles. Encore plus, le cadre récurrent des mains sur la table de montage, qui se trouve en rapport avec le vers de Rougemont « la vraie condition de l'homme : penser avec les mains », révèle le noyau de l'approche godardienne du montage : le montage est une pensée concrète, autrement dit, tactile et non plus contemplative, une pensée faite avec les mains.

D'ailleurs, ce que manifeste l'approche godardienne du montage est le caractère constructif d'une pensée intrinsèquement liée à l'histoire. Cette dernière n'est pas, pour le cinéaste, l'objet d'une contemplation réflexive ; elle est une construction dont les éléments sont, d'une part, des petits morceaux d'une vaste archive textuelle, filmographique, sonore et, d'autre part, des parties dont le fonctionnement correspond à un usage paradigmatique, comme une citation et un commentaire à travers lesquels la narration historique se matérialise en se concrétisant ; dans ce cadre, elle se révèle comme une forme de vie toujours rapprochée d'un point de vue particulier. Car au moment où le montage se configure comme pensée et pratique à la fois, l'histoire, en se livrant à la pratique de sa construction figurale faite avec le montage, se manifeste comme une actualité à la fois récurrente et imprévisible. Par le montage, tout rapport entre le passé et le présent est possible, tout instant devient virtuellement une instance paradigmatique de la critique de l'actualité et encore dans l'actualité.

Pour Godard, le cinéma est essentiellement en rapport avec la mémoire et le désir : à maintes reprises, il dira que l'image viendra au temps de la résurrection. La figure cinématographique, constituant le souvenir comme un processus poétique d'assemblage et de projection des fragments d'un passé, ressemble à une ruine, et se relève en tant que temporalité propre au cinéma, qui substitue à notre regard un monde s'accordant à nos désirs.¹⁷⁰ Pour sa part, la mémoire, qui permet de reléguer le cinéma à une pratique propre de l'histoire, constitue à la fois une fonction de projection et de montage : de projection, parce qu'elle construit la perspective de voir un moment du passé à partir d'un moment concret et incarné, c'est-à-dire vécu, du présent, et de montage, parce qu'entre les deux moments la comparaison ne vient pas de l'intérieur mais de l'extérieur, ce n'est pas une relation bipolaire mais une relation triadique, où chaque partie est déjà une multiplicité dense. La projection est donc une opération de la mémoire, qui relève en propre de la pratique cinématographique. Autrement dit, si la caméra construit une archive – archive toujours *en train de se créer* –, cette archive est remémorisée par la projection, qui manifeste ce qui se trouve refoulé dans la pensée, dans le désir, dans l'oubli. C'est pourquoi le moment où le cinéaste profère la phrase précédente, nous lisons sur l'écran : « *histoire de la projection, les esclaves du désir* », et puis, « *la loi du*

¹⁷⁰ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 5'00-8'00.

silence », qui se réfère à un film de Hitchcock consacré aussi aux déformations cachées de ce qui semble une simple représentation.¹⁷¹

Dans la mesure où le montage ou, comme le nomme Godard, « la seule invention du cinéma » est une pratique liée à la mémoire – une mémoire toujours fragmentaire qui est conçue comme une machinerie complexe étant consacrée à la création des conjonctions entre les éléments figuraux –, cette dernière n'est pas seulement une opération propre à l'imagination, mais aussi un collage mental des sens et des sensations dont la perception ne pourrait être que polyvoque. L'analogie entre la mémoire et le montage a un double effet : d'une part, le montage conçu en rapport avec les processus remémorateurs prend le sens d'une pratique historique qui se distingue par la particularité suivant laquelle l'histoire n'est plus écrite mais se rend visible et, de l'autre, la mémoire comme objet d'une perception polyvoque est conçue en tant que présence véritablement vivante, donc en tant que résurrection.

1.4.1. Résurrection moderne

C'est là la première signification, la plus manifeste peut-être, de la résurrection : elle est une figure construite avec les opérations affiliées de la mémoire et du montage. En ce sens, l'histoire figurale, qui constitue une résurrection du temps passé dans le présent par la mémoire, n'est pas épuisée par la vision. Il s'agit d'une œuvre de sensation tactile, un récit de nos relations haptiques donné au spectateur sous une forme visuelle dite projetée. Par conséquent, notre rapport avec le temps de l'histoire est une relation de toucher et en même temps une relation vécue qui ne vient pas d'en haut, mais qui est concrètement apportée par ses acteurs : c'est là où se trouve la description concrète d'une situation concrète dont parle Godard depuis les années 1980.¹⁷²

Cette première signification nous conduit déjà à une recherche plus profonde. Pour le dire plus explicitement, la résurrection, cette remémoration en guise d'une présentation vivante d'un événement passé, implique encore un sens directement historique de telle sorte que l'on comprend Godard ne fait pas référence (même implicitement) à l'œuvre de Michelet par hasard. Pour Godard, Michelet est d'abord l'inventeur du genre du « moi-histoire », d'une forme de narration qui implique la personnalité de l'historien dans le récit des grands événements collectifs. Mais plus encore Michelet entre autres se focalise sur l'analogie de la pratique historique et de la résurrection :

J'ai défini l'histoire Résurrection.¹⁷³

¹⁷¹ *Ibid.*, 1b 15'09-15'16.

¹⁷² J.-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷³ J. Michelet, *Histoire de France. Moyen Age. Volume 1*, The Project Gutenberg EBook of Histoire de France 2011.

Le travail de l'historien Michelet, selon lequel le but de l'historien est la résurrection du passé, est un cas exemplaire de la restitution des voix des acteurs du passé. Dans l'approche de Michelet, les archives cachent le secret de la vie de ces acteurs des événements du passé, mais l'historien devrait se trouver en dialogue avec les morts, en construisant un « contrat » avec l'absence et en visitant l'espace de ces morts.¹⁷⁴ En outre, Michelet découvre de nouveau cette très vieille affinité de l'histoire et de la rhétorique, ou mieux, cette tendance de l'histoire à emprunter des tropes et des figures pour provoquer une véritable manifestation des événements morts du passé : nous dirons qu'à travers Michelet, Godard trouve une des réappropriations possibles, précisément, dans le cadre de l'historiographie, de ce qu'il pense en disant « le savoir voit ».

1.4.2. Résurrection antique

Une autre réappropriation est le mythe orphique et sa place dans le corpus godardien. *Histoire(s) du cinéma* revient et devient un cinéma mythique, qui a une fonction, celle de destruction et de rédemption à la fois, bref, de « résurrection ». La figure d'Orphée se révèle comme métaphore d'un historien-poète, incorpore sa tâche, qui n'est autre que la résurrection *poétique* du passé. Ça c'est la deuxième signification du terme examiné. Le geste d'Orphée – *se retourner* – émerge comme figure historique, « *Orphée se retournant* » s'impose sur la table d'images, de réminiscences, d'hybridations et de renversements.

La résurrection poétique comme tâche de l'historien-poète nous oriente vers la question des limites de la vie et la mort et, plus précisément, de la possibilité de création d'une histoire comme forme de vie récurrente. Godard reprend le mythe d'Orphée et à travers sa figure revient vers les significations antiques de ce qui se dit comme résurrection (*ἀνάστασις*). Le terme est lié à deux verbes : *ἀνίστημι* et *ἀνίσταμαι*.¹⁷⁵ Le premier signifie des actes symétriquement contradictoires, c'est-à-dire l'acte d'élever et de construire un mur, on dirait encore, des frontières, des limites et des obstacles et, bien au contraire, l'acte de renverser de fond en comble, de destruction ou ruine, c'est-à-dire d'abolir les frontières et détruire ce qui a été fondé. De ce point de vue, la résurrection concerne à la fois un acte de fondation et de destruction d'une fondation, elle implique une bataille inhérente entre les deux, elle souligne que la fondation cache inhéremment un acte violent et destructeur. Le second verbe signifie l'acte de se lever après le sommeil, donc le réveil (le verbe latin *resurgo* maintient cette signification), mais aussi le rétablissement d'une maladie qui est proche de la guérison et, en troisième approche, l'acte de s'insurger, de se soulever.¹⁷⁶

¹⁷⁴ E. Traverso, *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Québec, Lux, 2020, p. 30-35.

¹⁷⁵ A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, op. cit., p. 141.

¹⁷⁶ *Ibid.* ; F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Gaffiot, 2016, p. 1157.

C'est de ce second verbe qui vient la signification de la résurrection au sens chrétien comme résurrection des morts. Mais plus encore une cinquième signification du verbe est de s'éloigner et de sortir. Dans cette ligne, l'adjectif *ἀνάστατος* se dit ce qui est chassé de sa maison ou de son pays, ce qui est dépeuplé ou ce qui est engagé dans un soulèvement ou une révolte. Pour utiliser une expression courante, *ἀνάστατος* signifie ce qui se trouve hors de la loi, soit réfugié soit révolté. Révolté ou encore *ἀναστατήρ*, comme nom provenant de même verbe, est chez Eschyle le destructeur.¹⁷⁷ Dès le mythe d'Orphée, nous trouvons ce lien : ce n'est pas seulement Orphée qui souhaite effectivement ramener Eurydice à la vie, ce sont aussi les antagonismes de la discipline et de la désobéissance qui sont résumés dans sa figure. Ainsi, au lieu de provoquer la résurrection, en se montrant désobéissant et en tournant la tête, il provoque la catastrophe.

De ce point de vue, *Histoire(s) du cinéma* en revenant au mythe découvre dans la notion d'histoire le concept de la résurrection comme l'a aussi fait Michelet, autrement dit, c'est en un seul geste que Godard recherche les significations antiques et modernes de la résurrection. Donc, la manifestation des événements morts concerne encore un renvoi au mythe antique d'Orphée, à sa descente aux Enfers qui est réappropriée par Godard plusieurs fois à travers des formes diverses, à titre indicatif comme citation du film de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée* et encore en 2020 comme studio cinématographique installé par le cinéaste dans la Fondation Prada à Milan.

1.4.3. Résurrection chrétienne

Nous revenons une dernière fois au verbe *ἀνίστημι* en adoptant une perspective différente. Acte d'élever et de construire un mur et encore acte de renverser de fond en comble, de destruction ou ruine : un rapport triadique est suggéré entre ces significations, le fondement d'un pouvoir sur un certain espace, le renversement de ce pouvoir et enfin, le sens entre les deux, qui pourra être soit une refondation soit un nouveau rapport non présupposé à l'avance. Chez Godard, nous l'avons déjà montré, « l'image viendra au temps de la résurrection », la question qui se pose donc est la suivante : quel est le sens de la résurrection en prenant en compte sa place entre fondement et renversement ?

Pour répondre à cette question, il faudrait revenir tant à un autre aphorisme du cinéaste qu'à la troisième source des significations de la résurrection. Si les rapports de la mémoire à la fois fragmentaire et historique et du montage constituent le terrain moderne où s'installe la recherche godardienne et la première source du concept de résurrection, si le mythe orphique en se référant à un terrain antique en est la deuxième source, la dernière provient du terrain judéo-chrétien dans

¹⁷⁷ A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, *op. cit.*, p. 141.

le cadre duquel la temporalité se révèle sous le prisme des relations entre les figures de l'Ancien Testament et leurs accomplissements dans le Nouveau, autrement dit, entre les prophéties et la rédemption promise. A proprement déplier cette problématique, nous passons à Godard, qui dans le deuxième épisode d'*Histoire(s) du cinéma* dit :

le cinéma comme le christianisme / ne se fonde pas sur une vérité historique / il nous donne un récit / une histoire et nous dit maintenant crois/non pas accorde à ce récit / à cette histoire la foi qui convient / de l'histoire / mais crois quoi qu'il arrive.¹⁷⁸

« Croire quoi qu'il arrive », c'est croire à une temporalité historique qui renvoie à un certain messianisme dont le fondateur n'est autre que Saint Paul. Chez lui, la résurrection concerne l'accomplissement de la promesse du Christ et encore l'appel de croire à la rédemption *à venir*. En tant qu'accomplissement à venir et rédemption finale à la fois, la résurrection produit déjà ses effets dans le présent, en devenant le véhicule principal de la fondation du christianisme. La promesse de la résurrection a déjà provoqué la destruction de l'ancienne Loi en présageant le rétablissement d'une autre Loi, celle de la charité chrétienne. Donc, la signification principale de l'*ἀνάστασις* païenne est reprise dans le cœur de la rhétorique du christianisme.

ὡςπερ γὰρ ἐν τῷ Ἀδὰμ πάντες ἀποθνήσκουσιν, οὕτω καὶ ἐν τῷ Χριστῷ πάντες ζωοποιηθήσονται.

Et comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ.¹⁷⁹

Dans la *Première épître aux Corinthiens* et, particulièrement, dans son quinzième chapitre, nous trouvons le noyau de la conceptualisation paulienne de la résurrection dont le rôle est crucial pour la fondation de la croyance chrétienne. Précisément, nous dirons que cette conceptualisation adopte la méthode de l'interprétation figurative pour se construire. Selon Auerbach, Paul utilise cette méthode dans le cadre des débats violents sur la conversion des Païens ou encore en réaction avec la lecture normative de l'Ancien Testament. Paul, qui vise à fonder la nouvelle religion du christianisme, voit que le Christ abolit l'ancienne Loi par son sacrifice et sa résurrection, en apportant l'accomplissement de la prophétie et en promettant la délivrance de tous les fidèles.¹⁸⁰ Tout est écrit « pour nous » déclare Paul, en transformant l'idée juive de la résurrection messianique de Moïse en un système figuratif dans lequel le ressuscité accomplit et abolit tout à la fois l'œuvre

¹⁷⁸ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 19'18-19'34.

¹⁷⁹ Voir la *Première épître aux Corinthiens*, chap. 15, ligne 22 dans *Nouveau Testament* (trad. Louis Segond), Genève, 1880.

¹⁸⁰ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 59.

de son précurseur.¹⁸¹ L'Ancien Testament devient donc une prophétie de l'avènement du Christ et perd sa légitimité en tant que Loi totale en vigueur.¹⁸²

Dans ce cadre, Paul donne à l'interprétation figurative, dont le noyau concerne le concept de résurrection, la promesse de la rédemption comme force politique qui vise à anéantir les ennemis religieux. Bref : la résurrection est un accomplissement figural selon l'analyse d'Auerbach de telle manière qu'il est possible de trouver un écho direct de l'économie de la résurrection chrétienne au travail de montage de Godard. Comme chez Paul la résurrection chrétienne, en se caractérisant par sa valeur polémique, devient une pratique purement politique, de même, chez Godard, la résurrection – comme l'a souligné Didi-Huberman – a pour fonction « de transformer une *destruction* », celle de la Deuxième Guerre mondiale, « en *histoire*, en pratique historique, en art de la mémoire », en conséquence, il convertit « une économie de *mort* en économie de *résurrection* ». ¹⁸³ La transformation d'une destruction en un acte de création, celle de la résurrection vivante du passé opprimé, comme nous le verrons dans le chapitre 4. *Pour une critique figurale de la violence*, concerne le noyau de la politique du projet godardien.

1.5. De l'analyse figurale : l'entre-deux de la philosophie et de l'art

1.5.1. L'image pense

L'analyse figurale insiste à montrer que la figure pense. Elle dit quelque chose de plus, ou quelque chose d'autre, qu'un récit.¹⁸⁴ L'objet de l'analyse figurale n'est pas l'œuvre elle-même mais le problème.¹⁸⁵ De ce point de vue, l'analyse figurale est propre au cinématographe godardien. Jacques Aumont insiste que l'image pense, qu'il y a un rapport de l'image à la pensée, et inversement que l'image est un moyen de transport de la pensée.¹⁸⁶ Cependant, bien qu'Aumont revienne à Auerbach, il conserve, contrairement à nous, le terme d'image. C'est pourquoi nous devons préciser que dans la perspective que nous adoptons en référence à l'œuvre d'Auerbach, ce n'est pas à l'image qu'il pense, mais à la figure en tant qu'articulation, hétérogénéité et relation en soi.

En prenant en compte la remarque susmentionnée, nous dirions que l'insistance mise ici par Aumont peut se comprendre d'abord comme le simple renvoi vers l'intuition kantienne, opposant le symbole, vecteur indirect qui traduit la pensée, et le schème direct qu'utilise l'entendement : si «

¹⁸¹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 62 ; *Première épître aux Corinthiens*, chap. 10, ligne 6 dans *Nouveau Testament*, op.cit.

¹⁸² E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, op. cit., p. 63.

¹⁸³ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Editions de Minuit, 2015, p. 61.

¹⁸⁴ J. Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 148.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁶ *Ibid.*

pure » soit-elle, si proche de la Raison, la pensée doit être exprimée (présentation vive, « imagée » justement – et séduisante).¹⁸⁷ Le schème direct rapproche, de ce point de vue, l'*enargeia*, étant donné qu'il est à la fois pur (ou clair, comme on dirait dans le cas de la rhétorique ancienne) et manifestation, c'est-à-dire expression d'une image vivante. L'« image mentale » est l'hypotypose de la pensée par schèmes, cette présentation vive, frappante, immédiate d'une pensée dont le contenu est incessamment rapportable à la seule Raison.¹⁸⁸ Dans le langage verbal, ce devenir-sensoriel de la pensée abstraite correspond aux tropes ou aux figures de langage, puisqu'elles se manifestent dans les énoncés verbaux, mais aussi de « formes » abstraites de la pensée.¹⁸⁹ La métaphore est ainsi une opération essentielle de l'esprit et l'image-outil est d'abord une espèce de métaphorisation, extralinguistique, mais toujours tentée ou menacée de revenir au linguistique.¹⁹⁰

L'image non mentale, c'est-à-dire l'image fabriquée, entre en relation avec le sens, parce qu'elle répète des métaphores qui se sont produites dans la pensée même.¹⁹¹ L'image devient véhicule de pensée parce qu'elle est l'un des grands moyens de migration symbolique.¹⁹² De ce point de vue, l'image n'a guère à voir avec le mimétique.¹⁹³ C'est pourquoi Aumont revient vers l'œuvre d'Auerbach dans laquelle le mouvement mobilisé par la *figura* détermine les transpositions dans le cœur de l'histoire de la littérature dans son œuvre principale *Mimésis*.

De ce point de vue, ce qui sous-tend de l'analyse figurale contemporaine, au sens auerbachien, par exemple au sein de la théorie du cinéma (à titre indicatif : Brenez, Aumont), trouve dans l'œuvre d'Auerbach la première matière à travers laquelle il est possible de distinguer l'image et la figure et, en même temps, de décrire une méthode ou anti-méthode de la recherche de la figure qui reste cachée dans l'image visible. Donc, la question principale que relève Aumont est :

Quelle est cette force de l'image qui autorise ou même si souvent force à interpréter, à inventer du sens ? [...] elle est celle de la figure dans l'image.¹⁹⁴

Autrement dit, la vraie surface de l'image est la figure, ou, pour le dire avec les mots de Godard, c'est « l'écran [qui] offre l'analyse concrète d'une situation concrète ». ¹⁹⁵ En posant cette question, Aumont

¹⁸⁷ « Or, il est clair qu'il doit y avoir un troisième terme, qui doit être homogène d'un côté à la catégorie, de l'autre au phénomène, et qui rend possible l'application de la première au second. Cette représentation médiatrice doit être pure (sans rien d'empirique) et cependant d'un côté intellectuel, de l'autre sensible. Une telle représentation est le schème transcendantal » dans I. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980, p. 191. Voir aussi J. Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit., p. 152.

¹⁸⁸ J. Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 154.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹⁵ J-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, op. cit., p. 70.

interroge l'analyse figurale, qui sait renvoyer une image (ou un ensemble d'images ou une image d'ensemble) à un thésaurus, un dictionnaire, un code. Elle sait, autrement dit, la rapporter ou la réduire à quelque chose qu'elle a en commun avec d'autres images ou ensembles d'images, en recherchant encore et toujours dans cette chose commune l'ordre d'un récit plus vaste, dont la cohérence n'est garantie qu'en dehors de l'image.¹⁹⁶

1.5.2. La figure, c'est la construction à la main d'une histoire éloquente

Dès le début de sa filmographie, Godard n'a cessé de travailler sur le problème de la relation entre les images et le langage. Dans des films comme *La Chinoise* ou *Week-end*, il parvient à démontrer de manière emblématique deux éléments de cette relation : d'une part, la contingence de la lettre par l'image et, d'autre part, le pouvoir que déploie la citation, le slogan, le fragment. En ce qui concerne le premier élément, il consiste en ce que les images et le discours se rencontrent dans la description, dans la création poétique de figures : un plan de la protagoniste rencontrant son psychanalyste et une citation ironique sur la bourgeoisie dans *Week-end*, tout en produisant également des figures, participent également à la figuration, en manifestant l'histoire du film. En ce qui concerne le second élément, la citation met en évidence la fonction du montage en tant que processus de composition sans fin.

La méthode d'analyse figurale vise à recueillir ces fragments et à réfléchir à leurs assemblages. En somme, le premier élément nous oriente simultanément vers la notion de construction tactile des images (Térence, Pacuvius, Varron, Lucrèce) et vers la longue histoire du discours figuré, dont l'aventure, de manière discontinue et multiple, nous mène de Quintilien et Cicéron à Apollinaire.¹⁹⁷ Une figure est à la fois une construction et un style, autrement dit, c'est la construction matérielle d'un style qui porte une histoire. En outre, la poésie et la rhétorique, en tant que pédagogies du style, lisent que même derrière les concepts les plus abstraits se cache une construction, qui témoigne que les figures ne sont pas des produits d'imitation, mais ajoutent quelque chose au monde par un essai de résurrection, par une description vivante. Cet essai de résurrection est le produit de l'analyse figurale, c'est l'histoire figurale, c'est la propre manière de penser *par* et *avec* les

¹⁹⁶ J. Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit., p. 148-149.

¹⁹⁷ Jusqu'à aujourd'hui, la signification de la figure comme *schème* du discours reste vivante malgré le fait que cette vivacité est pourtant silencieuse. Selon Souriau, en littérature, la figure signifie de même la manière de parler qui s'éloigne de l'expression simple et directe ; pour ainsi dire, la figure signifie le style. Ou encore ce qui est appelé un poème figuré est un poème dont les lignes sont matériellement disposées de manière à dessiner la forme de quelque objet, par exemple, le *Calligramme* d'Apollinaire qui dispose les lignes en jet d'eau. En signifiant le style, selon Deleuze, la figure, loin d'être seulement un terme de la critique littéraire, s'approche la philosophie dans la mesure où la recherche de modes d'expression proprement liés au style et à la configuration de la pensée doit être essentielle pour la philosophie. Voir E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 743-745 ; G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 195.

figures, soit du point de vue de la philosophie, soit du point de vue de l'art. Encore mieux : dans l'entre-deux de ces deux pratiques de pensée.

L'analyse figurale constitue donc une méthode par laquelle nous étudions deux conditions interdépendantes. D'une part, nous étudions la constitution des figures en tant que compositions discontinues d'autres images, construites de manière matérielle et concrète. Ces compositions discontinues sont au cœur du processus de montage, dont le déroulement ne se réalise pas passivement dans un temps donné mais, au contraire, bricole le temps. Par conséquent, l'analyse figurale, à travers une pédagogie qui travaille avec des compositions de ce type, construit des temporalités multiples. Ces dernières, puisqu'elles sont issues d'un matériau littéralement concret, ne sont plus la chronologie ou le récit d'une histoire, mais l'apparition d'une histoire animée et vivante. D'autre part, l'analyse figurale étudie la constitution du discours comme une composition perpétuellement discontinue, dont le résidu renvoie toujours à des figures. La rhétorique qui construit le sens de la figure comme style adopte précisément cette position : un discours probant et un discours descriptif sont des compositions qui travaillent à construire une figure de discours comme un tout, c'est-à-dire comme un style.

À cet égard, l'analyse figurale constitue en outre une méthode de lecture des textes les plus abstraits, les plus analytiques, dans la mesure où même en eux, l'exemple, la description, le changement de ton et de rythme, les retours ou les obsessions de l'écrivain, reflètent son style, forment sa figure. Sur le plan pratique, nous dirions qu'une méthode de lecture des textes philosophiques cohérente avec ce que nous avons décrit jusqu'ici pour l'analyse figurale viserait à travailler sur le style, à le reconstruire, et pas seulement à analyser ses problèmes et ses enjeux. Nous pourrions éventuellement aussi ouvrir une discussion sur les possibilités d'une *philosophie poétique*.

En d'autres termes, dans ce chapitre, nous avons essayé de trouver une méthode capable d'expliquer la façon dont Godard pense le cinéma. En outre, nous visions à affiner cette recherche, non pas dans la direction d'une théorie formaliste du cinéma, mais d'une théorie qui puisse élaborer et mettre en évidence le caractère historique et métahistorique d'*Histoire(s) du cinéma*. Autrement dit, nous estimons que la méthode d'analyse figurale nous a donné la possibilité de réfléchir sur les relations entre cette forme qui pense et cette pensée qu'elle forme, c'est-à-dire sur les relations entre le construit et l'image mentale.

2. Perspectives de la figure dans *Histoire(s) du cinéma*

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné le concept de *figure* en tant que multiplicité hétérogène, à la fois abstraite et concrète, voire en tant que champ de forces vivant. La figure concerne d'abord un assemblage, une série qui ne se stabilise jamais, mais elle se développe par rapport aux schèmes « *à la fois...et* », « *en train de* », « *déjà* » et « *pas encore* », autrement dit, elle introduit des rapports conjonctifs, liés à un certain processus au présent et, en même temps, anachroniques, comme nous l'avons souligné au sein de l'analyse de l'interprétation figurative.

De plus, la figure, qui se construit sur plusieurs couches, possède dans toute son histoire les forces de sa déconstruction conceptuelle et, pour cette raison, c'est une conception dynamique. C'est comme si elle avait toujours sa propre mémoire, qui lui permet de revenir vers son passé et, en même temps, de se lever pour l'avenir. En tant qu'assemblage, la figure peut signifier le mélange d'une personne et du monde, en se transformant en une carte intensive des influences de cet agent et de son espace. Cette carte des puissances, contradictoires ou différentielles, se trouve au cœur de toutes les images mentales ou fabriquées ou, plus précisément, elle nous permet de manifester leur vraie surface – vraie au sens d'une vérité concrète construite par rapports violents – qui n'est autre que la figure *en soi*. La figure pointe vers le dépassement de la priorité de la vision, elle cherche à s'installer dans les combinaisons des sens. C'est pourquoi elle se propose aussi en tant qu'infinité des combinaisons des éléments concrets.

Ambivalence, mouvement dans la pensée, dynamique : dans ce rapport de forces, il n'y a pas de force résultante, mais comme le décrit Godard en parlant du montage, il y a un ordre à trouver, un ordre ni préexistant ni éternel, mais fragile, en mouvement, toujours imposé par une certaine violence.¹⁹⁸

Ishaghpour, dans le texte qui suit son dialogue avec Godard, remarque à cet égard :

Le poétique, dans sa définition la plus simple, c'est la métaphore, la correspondance, c'est ce qui fait se ressembler, se rencontrer, se connecter, c'est au sens fort, eisensteinien, du terme, le montage. A cela s'ajoute, chez Godard, le collage, qui maintient la dissemblance et l'hétérogène. Il s'agit moins de l'unité immédiate ou de dialectique que de la conjonction « et », en tant qu'il rassemble, connecte. Mais comme conjonction, le « et » tire toute sa force, chez Godard, des disjonctions, des termes disjoints à travers leur distance. Le poétique, chez lui, procède, de plus en plus, par bonds, sauts, lacunes, hiatus, par effacement, ellipses, par la vitesse des enchainements discontinus ou violemment contractés.¹⁹⁹

¹⁹⁸ J-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 22-24.

¹⁹⁹ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, *op. cit.*, p. 112-113.

Faire de l'histoire *avec* ou *par* le cinéma : pour Godard c'est la seule façon de refaire de l'histoire après-guerre. Nous nous sommes référés à la relation entre le montage et la projection, si cruciale pour Godard, pour sa méthode, pour ce « et », qui relie les matériaux de son histoire. D'ailleurs, Godard interprète l'histoire du cinéma en tant qu'histoire de la projection. Dans ce chapitre, nous insistons sur les perspectives de la figure, d'une part, en examinant les significations qu'elle prend dans l'œuvre de Godard, et en abordant de manière synthétique son œuvre de maturité et les moments de sa filmographie de jeunesse, et, d'autre part, en rapprochant la perspective en guise de moment de formation de la projection. Penser la surface de la figure cinématographique à partir du dispositif de projection, dispositif qui promeut la construction des figures, c'est ainsi essayer de réfléchir sur la machine de la pensée historique hors du champ de logocentrisme.

Nous procédons à l'analyse des questions précédentes, en divisant ce chapitre en trois sous-chapitres : tout d'abord, nous explorons les affinités de la problématique de la perspective avec l'œuvre de Godard. En particulier, nous examinons, d'une part, les raisons pour lesquelles une comparaison entre la perspective renaissante et la perspective baroque est de grand intérêt pour le cinéma et l'analyse figurale et, d'autre part, la présence des deux dans *Histoire(s) du cinéma* ou, en général, dans différents moments de sa filmographie, et, enfin, nous tentons de montrer que la perspective baroque correspond à la logique la plus étroite de la figure cinématographique. En outre, nous voyons comment Godard, qui commence dans sa filmographie de jeunesse à utiliser des termes comme *image* et *tableau*, atteint la figure et son rapport à la pensée. Spécifiquement, nous tentons de montrer que, malgré le glissement conceptuel, le cinéaste est préoccupé, dans la longue durée de son œuvre, par le problème de la figure comme préalable à la pensée historique propre au cinéma. Dans le dernier sous-chapitre, nous portons notre attention sur le concept crucial de projection, nous analysons son utilisation au sein d'*Histoire(s) du cinéma* et, précisément, la manière dont il réintroduit la question de la mémoire.

En insistant sur la comparaison entre le Baroque et la Renaissance, nous allons essayer de montrer que dans l'art du XVII^{ème} siècle deux des motifs de figures qui nous avaient occupés dans le premier chapitre de cette partie de la thèse : d'une part, le caractère constructif de l'œuvre – l'œuvre ne s'ouvre pas sur un espace idéal, mais est un corps construit parmi d'autres corps – et la question du style. De plus, le Baroque, faisant appel à la violence des affects, comme nous allons le présenter, il mobilise celle-ci pour la rendre créative, et dans la mesure où les figures racontent des histoires, ces dernières ne constituent rien d'autre que l'histoire des affects, comme nous allons l'examiner de manière détaillée dans le cas du film *Vivre sa vie* (1962). De ce point de vue, on pourrait dire que la filmographie de Godard, pour laquelle différentes périodisations sont proposées (l'époque des Cahiers, les films avec Karina, les années du mai 68 et la période du maoïsme, l'époque de la solitude

et, enfin, la longue période qu'il consacre encore à l'histoire du cinéma) n'est rien d'autre qu'une continuité, au sens d'un retour constant et conscient à certains schèmes communs.

Les distinctions conceptuelles, pour ainsi dire, que nous décelons entre image, tableau, figure, le premier des trois concepts apparaissant depuis le début de son engagement dans le cinéma en tant que critique jusqu'à son dernier film *Le livre d'image*, le deuxième apparaissant dans le sous-titre de *Vivre sa vie*, et le dernier définissant l'histoire du cinéma comme l'histoire des figures projetées, ne créent pas de catégories distinctes. Au contraire, ces concepts posent des questions autour du même problème, à savoir la critique de l'image, l'approfondissement de ses processus de production et le style qui, tout en étant ancré dans son propre matériau, le transcende pour lui permettre de rencontrer à nouveau d'autres images, en procédant à des montages ininterrompus.

2.1. De la perspective

2.1.1. La figure dans la comparaison entre Renaissance italienne et Baroque

Au sein de la comparaison entre Renaissance et Baroque et ses influences potentielles, concernant l'enjeu de la projection et de la conceptualisation de l'analyse figurale et, en suivant les thèses de Nicole Brenez, nous affirmons à nouveau que l'analyse figurale n'est pas une méthode doctrinaire et qu'elle s'appuie sur la mise en œuvre de quelques principes pratiques qui en aucun cas ne forment préceptes.²⁰⁰ Ce processus est proposé de manière concrète dans le cadre de la comparaison annoncée ci-dessus. Pour le dire avec les mots de Deleuze cités aussi dans l'étude de Brenez, cette sorte d'analyse concerne une expérimentation plutôt qu'une interprétation.²⁰¹

Expérimentez, n'interprétez jamais. Programmez, ne fantasmez jamais.²⁰²

Penser l'analyse figurale du point de vue de la comparaison de la Renaissance italienne et du Baroque, c'est reposer la question des rapports de la figure, de la perspective, et de la projection, c'est reposer la question de la possibilité d'une projection en tant qu'*événement*. Car, comme nous le verrons plus en détail ci-dessous, la projection, comme la résurrection, revêt un caractère créatif dans l'œuvre de Godard et ne constitue pas une simple reproduction d'images déjà construites. Penser l'analyse figurale du point de vue de cette comparaison, c'est interroger la corporéité de la figure qui est la seule qui permet de dépasser l'illusionnisme de la représentation.

²⁰⁰ N. Brenez, *De la figure générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 9.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰² G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 60.

En examinant le Baroque, nous comprenons bien comment la peinture occidentale dépasse le regard objectivé renaissant et l'espace ordonné, fondés sur une certaine interprétation de ce qu'est la géométrie euclidienne. Le Baroque, en introduisant l'idée de mouvement dans la perspective, ainsi que le changement incessant de style, c'est-à-dire la créativité, dépasse les questions de la Renaissance italienne, de l'espace idéaliste dans lequel elle organise ses objets et qui est façonné de manière centrale du point de vue d'un regard immatériel.

L'histoire et la critique de l'art n'étaient jamais de disciplines strictement précises, vu qu'elles sont nées dans la Modernité avec les œuvres d'Alberti, Vasari, Baumgarten, Winckelmann, Diderot entres autres. Histoire de l'art et esthétique, malgré le fait qu'elles n'étaient pas reconnues en tant que pratiques intellectuelles autonomes avant l'âge moderne, sont depuis l'Antiquité des pratiques connues au sein de la rhétorique, de l'histoire naturelle ou biographique, de la philosophie. Ce renvoi au mélange des pratiques intellectuelles nous intéresse particulièrement, car il encourage cette recherche aux alentours de la singularité de l'œuvre, mais également de ses détails et style.

En deuxième approche, l'analyse figurale considère que les composants d'une œuvre cinématographique ne forment pas des entités mais des éléments qui constituent un style concret. Des éléments tels que la silhouette, le personnage, le corps, le rapport entre figure et fond, se mettent eux-mêmes aussi à circuler.²⁰³ Plus précisément, ces éléments renvoient aux idées de matière et de composition, et non à des essences. En troisième approche, Brenez, en suivant Aumont, propose de considérer les éléments d'une œuvre comme questions.²⁰⁴ L'analyse figurale n'hésite pas à reposer des questions primitives, qui sont souvent au centre de la recherche philosophique.²⁰⁵ En gardant ces éléments à l'esprit, nous passons à la présentation de certains des éléments les plus cruciaux de la perspective renaissante, leur réappropriation partielle par Godard et leur dépassement par le Baroque.

2.1.2. La perspective renaissante

Malgré leurs réflexions religieuses ou politico-économiques, les figures renaissantes sont principalement liées à une nouvelle perception de l'espace. Nous commençons par le cas de Giotto. Ce cas est caractéristique et, selon Godard, crée une image dont la trace se trouve jusque dans l'œuvre de Matisse.²⁰⁶ Les fresques fameuses de Giotto concernant les *Scènes de la vie du Christ* (1303-

²⁰³ N. Brenez, *De la figure générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma, op. cit.*, p.13.

²⁰⁴ *Ibid.* ; J. Aumont, *À quoi pensent les films, op. cit.*, p. 150.

²⁰⁵ N. Brenez, *De la figure générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma, op. cit.*, p.13.

²⁰⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 18'18-18'40.

1306) dans la chapelle des Scrovegni de Padoue pourraient être une des sources principales de l'idée de Godard concernant la construction d'une histoire figurale.



Figure 1 – Les fresques de Giotto (1303-1306) dans la chapelle des Scrovegni

De fait, Giotto découvre une manière de raconter une histoire en utilisant l'espace, de manière caractéristique, à travers la juxtaposition des panneaux, juxtaposition qui divise le mur et permet la multiplication des épisodes séparés.²⁰⁷ Donc, dans les fresques de la première période de la Renaissance italienne, nous trouvons une première approche de la perspective produite par la réorganisation de l'espace pictural – à l'intérieur d'une certaine synthèse par l'expérimentation avec l'illusion de la profondeur ainsi qu'à l'extérieur à travers la juxtaposition des panneaux dont parle Arasse – qui devient la matière visuelle de la narration d'une histoire.

Ce qui intéresse les peintres « modernes » de la Renaissance italienne est une nouvelle définition des rapports entre le personnage peint et le lieu.²⁰⁸ C'est pourquoi le cadre devient conçu comme une fenêtre ouverte où le personnage s'installe dans un espace tridimensionnel.²⁰⁹ Mais cet espace tridimensionnel n'est pas situé dans le monde, il est le résultat d'une ouverture mentale à un aspect discontinu de celui-ci. Pour le dire avec les mots d'Alberti :

je ne mentionnerai que ce que je fais quand je peins. D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée.²¹⁰

²⁰⁷ D. Arasse, *L'homme en perspective*, Paris, Editions Hazan, 2019, p. 80.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ L.-B. Alberti, *La peinture*, Paris, Seuil, 2004, p. 83.

À la Renaissance, nous découvrons aussi une projection sur la surface de l'œil du spectateur situé au centre de l'image. Le point de fuite est complété par un point de distance permettant de représenter la diminution régulière des dimensions et lié à la distance du spectateur par rapport à l'image.²¹¹ Tous les objets prennent une place dans un réseau de coordonnées géométriques permettant de déterminer les dimensions d'un objet en fonction de la distance qui le sépare de l'observateur.²¹²

Pour ainsi dire, c'est la projection de l'œil du spectateur et l'organisation spatiale du tableau qui mettent inconsciemment en doute la géométrie euclidienne. Une perception naïve de la perspective du Baroque s'engendre au moment où Alberti propose des constructions qui s'éloignent nécessairement du cinquième postulat d'Euclide, aussi appelé postulat des parallèles, et qui s'approchent des géométries non-euclidiennes, dites projectives, auxquelles Godard se réfère en définissant la projection des figures comme histoire du cinéma.

La perspective albertienne, qui est la plus systématique, se fonde sur une série de présupposés, prédéterminations et conventions : spectateur immobile, œil unique situé au centre du spectateur envisagé, perception de la réalité physique en fonction de l'angle de la vision. Pour le dire autrement, la perspective albertienne se manifeste comme une objectivation de la subjectivité, malgré le fait que sur le tableau nous trouvons souvent un espace séparé où s'exprime le sentiment religieux.²¹³ La perspective renaissante fait appel à l'objectivisme mais elle coexiste avec le sentiment théologique. Dieu et des saints sont souvent présents dans les images modernes, où ils sont le plus souvent représentés dans une autre structuration, qui échappe à la perspective mathématique. Les œuvres *Sainte Claire intervenant miraculeusement pour sauver un enfant d'un loup* (1455) de Giovanni di Paolo et *Miracle de la neige* (1428) de Masolino de Panicolo ou du Pérugin (1472-74) sont des cas caractéristiques.

La perspective renaissante se situe dans l'écart de deux sentiments distincts, écart qui nous rappelle l'aphorisme de Godard selon lequel l'histoire du cinéma a des affinités avec celle du christianisme malgré le fait qu'elle est une histoire trop moderne : « comme le christianisme / ne se fonde pas sur une vérité historique ». ²¹⁴ Une fonction relie la perspective à la Renaissance et la projection au cinéma, une fonction qui est révélée par l'aphorisme précédent. Pendant la Renaissance, la perspective organise l'espace de la ville, un espace qui – de manière fragmentaire et certainement discontinue – tend vers une certaine urbanisation et, en même temps, revendique la coexistence

²¹¹ D. Arasse, *L'homme en perspective*, op. cit., p. 204.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 210.

²¹⁴ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 19'18.

avec un espace non géométrique, le divin. Au cinéma, la projection est la condition de la manifestation des figures en mouvement sur l'écran, elle est l'une des conditions techniques fondamentales de la naissance du cinéma, mais elle n'est nullement épuisée par la technique. De même que dans la Chapelle des Scrovegni l'organisation de l'espace permet une relation dynamique à l'intérieur de chaque scène, mais aussi à l'extérieur, c'est-à-dire dans sa relation avec les autres représentations du programme iconographique, de même les projections de films constituent une affirmation de la possibilité de faire une histoire à travers le matériau même du cinéma. Comme si à la place des fresques de la chapelle, on trouvait maintenant la Cinémathèque de Langlois. De même que la perspective coexiste avec le sentiment religieux, sans chercher à le réduire à un monde mathématique, de même la projection implique la possibilité de montrer des histoires, sans que celles-ci soient contrôlées par le régime de vérité défini par la discipline de l'histoire, mais un régime de vérité différent, imbriqué dans la poétique du médium. C'est une question particulièrement importante, sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de la thèse sur l'histoire.



Figure 2 – À gauche : Giovanni di Paolo (en haut), Le Pérugin (en bas). À droite : Masolino de Panicolo

2.1.3. La perspective du baroque

Mais si la Renaissance introduit la règle d'un espace fermé à travers la fenêtre d'Alberti et l'objectivation de la subjectivité, qui deviennent dominantes pour la représentation occidentale, le Baroque découvre que le regard cesse d'être témoin du monde pour en devenir acteur, et peut ainsi réfléchir intentionnellement, telle la monade leibnizienne, *sur* une infinité de points de vue, actualisant par-là la totalité des impressions insensibles dont nous ne cessons d'être le lieu.

Et, comme une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre, et est comme multipliée perspectivement ; il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de

différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque Monade.²¹⁵

Pour Leibniz, la métaphore de la perspective permet de construire un modèle de cognition fondé sur une pluralité de points de vue.²¹⁶ Selon l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, le Baroque n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir, l'événement (*ein Werden, ein Geschehen*), car le Baroque – en tant que contre-pied de la Renaissance – fait appel à la violence des affects (*der Gewalt des Affekts*), à l'animation irrégulière, émue.²¹⁷ Dans le cadre de ce que Wölfflin appelle « *histoire des styles* », dont la caractéristique principale est l'observation des symptômes dans la vie interne de l'art, le style Baroque considère l'événement en tant qu'expression d'un certain mouvement dans le corps.²¹⁸ Et inversement, le corps dans les arts plastiques du Baroque montre l'émotion qui explose dans une violence impétueuse en certaines parties du corps.²¹⁹ Wölfflin ne décrit que la nouvelle perspective du Baroque, c'est-à-dire la projection. Les affects se manifestent comme lignes issues de lignes dans le corps qui n'est plus un seul point stable mais plutôt un milieu.

En créant le concept de *pittoresque*, il examine ce style libre du Baroque qui est défini par l'impression du mouvement, les lignes délimitées, la nouvelle géométrie de l'infini, de lumière et d'ombre. C'est le concept de pittoresque que nous montre la puissance de la variation infinie qui vient de remplacer la perspective renaissante. Autrement dit, Wölfflin examine les possibilités de la coexistence de la géométrie et de la dissolution de toute règle. Nous visons à analyser ses pensées d'un point de vue philosophique. D'ailleurs, c'est Wölfflin lui-même qui, dans une lettre à ses parents en 1885, déclare que son projet ne concerne que l'étude de l'histoire de l'art de manière philosophique.²²⁰

A propos de la projection, Godard, en soulignant que l'image cinématographique se trouve dans l'événement de la projection, propose une archéologie de celle-ci. Le cinéaste revient vers l'art du Baroque (nous pouvons citer aussi le film *Passion* dans lequel il reconstruit de manière figurale et cinématographique *La Ronde de nuit* de Rembrandt) qui est un des moments clés de son archéologie. C'est pourquoi nous pensons qu'il est fécond d'interpréter la notion de figure comme une multitude hétérogène dans l'espace et dans le temps, à travers laquelle une approche à la fois des apparences et des transformations « profondes » est possible. Nous nous demandons donc : *quelle opération pourrait nous montrer ou nous aider à voir l'événement, la propagation violente des signes et des affects ? Plus précisément, est-il possible de ne pas réduire la projection à une série de conventions, présupposés et prédéterminations ? Est-ce donc possible de concevoir la projection comme un événement de la création ?* Nous reviendrons vers ces

²¹⁵ G. W. Leibniz, *La Monadologie*, Paris, C. Delagrave, 1881.

²¹⁶ C. Ginzburg, *A distance*, Paris, Gallimard, 2001, p. 180.

²¹⁷ H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Marseille, Parenthèses, 2017, p. 57.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 29, 87.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²²⁰ *Ibid.*, p. 23.

questions plus tard dans ce chapitre, en précisant les rapports de la figure et de la projection au sein d'*Histoire(s) du cinéma*.

La question de l'événement – si importante pour la philosophie actuelle – est préparée par le travail des théoriciens (des sciences, de l'art) de telle façon qu'elle désigne un terrain multiple, un terrain de rencontre d'activités diverses. C'est la raison pour laquelle nous revenons vers la pensée de Wölfflin, cet historien de l'art qui entre autres a essayé d'inventer une nouvelle écriture autour de l'art, une écriture non monographique mais polygraphique. Au sein de l'œuvre de Wölfflin, l'émergence de l'événement apparaît dans le cadre de la définition des caractéristiques du style Baroque.

Il est bien connu que la catégorie du Baroque a signifié au sens large la dégénérescence de la norme renaissante, c'est-à-dire la construction d'un art par analogie avec les valeurs antiques ou, plus précisément, d'une certaine interprétation de ces valeurs-là. Selon Wölfflin, le style Baroque remplace l'imitation des valeurs antiques par une recherche de la configuration des ruines ou encore du passé en tant que ruine.²²¹ Mais, selon Wölfflin, le passage de l'art renaissant au paradigme du Baroque est le passage d'un art rigoureux à un art libre et pittoresque.²²² Or ce passage ne démontre pas l'homogénéité de la catégorie du Baroque. Le Baroque, qui n'est pas d'un seul tenant, change sans cesse son style en se jouant de toutes les formes diverses : lourdes, massives, etc.²²³ Il nous semble que nous devons insister sur le concept de pittoresque afin de comprendre la signification de cette définition-là. Car c'est le pittoresque ce qui introduit l'expression et le style en tant que mouvement d'une ligne à l'autre, c'est-à-dire variation au sein d'une perspective en mouvement.

Selon Wölfflin, le style Baroque est né après 1520, son père est Michel-Ange, et il est arrivé à sa pleine maturité environ autour de 1580.²²⁴ Le Baroque ne s'accompagne pas d'une théorie de l'art. Son style se développe sans modèles, pour ainsi dire, il se développe au-delà des règles.²²⁵ Autrement dit, le Baroque correspond plutôt à un processus d'invention d'un style, à un processus pédagogique et, bien sûr, maniériste. Ce qui devient important est le mélange des arts. Au sein du Baroque tout art emprunte des effets de l'autre, car la pensée Baroque est fondée sur les masses (simplifiées et multipliées), dont les éléments sont l'ombre et la lumière.²²⁶

²²¹ *Ibid.*, p. 42.

²²² *Ibid.*, p. 31.

²²³ *Ibid.*, p. 32-33.

²²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²²⁵ *Ibid.*, p. 41.

²²⁶ *Ibid.*, p. 42.

Les masses remplacent les lignes, le plan est remplacé par l'espace infini, le style pittoresque donne une présence matérielle qui est orientée vers la manifestation de la vie de la lumière.²²⁷ Selon Wölfflin, le style Baroque présente un corps d'une seule pièce, le dessin est simplifié et, en même temps, les éléments de la masse doivent se multiplier à travers la répétition d'un motif sous une forme quelque peu différente.²²⁸ C'est pour cette raison que Deleuze reprend l'œuvre de Wölfflin dans son étude sur Leibniz, mais aussi, sans référence cette fois-ci, dans son étude sur le cinéma, en affirmant :

Le volume de chaque corps déborde tel ou tel plan, plonge dans l'ombre ou en sort, et exprime le rapport de ce corps avec les autres situés en avant ou en arrière : un art des masses. C'est là que le terme de « baroque » convient littéralement, ou un néo-expressionnisme.²²⁹

De ce point de vue, le Baroque correspond à la fois à une singularité concrète et à une figure au sens du style comme nous l'avons déjà indiqué. L'impression du mouvement est donnée par la multiplication des éléments dont l'ensemble ne résulte plus d'un organisme structuré ou d'une fusion harmonieuse de parties autonomes.²³⁰ De plus, nous découvrons dans la conceptualisation du mouvement et la multiplication des éléments au sein du style baroque, le schème « *en train de* ». À notre sens, ce schème convient bien à un certain sens de la *figure*. Nous pouvons aussi rappeler l'exemple du moule creux. L'objet fixé est la forme, mais le moule lui-même c'est la figure, parce qu'il est *en train de* se former, il est une figure *en mouvement*. La formule « en train de » suggère qu'il y a en même temps une temporalité de « *pas encore* » et une temporalité de « *déjà* ».

Le Baroque remplace la règle par l'infinité des points de vue et parvient ainsi, d'une part, à multiplier les dimensions de l'espace, à le déplier et le replier et, d'autre part, à introduire une méthode de travail sur les figures basée sur le schème « en train de ». Autrement dit, il brise la méthode au profit de la constitution conjointe et simultanée de la méthode et de l'œuvre. De ce point de vue, le Baroque devient un devenir et un événement en soi. Dans cet événement, Deleuze voit la possibilité du diagramme comme anti-modèle, qui, à travers l'expression, s'approche du chaos violent – pour le dire avec les mots de Wölfflin, de l'art libre exprimant la violence des affects – et, en même temps, un nouvel ordre qui considère les relations des affects comme des lignes issues de lignes dans un corps n'étant plus un seul point stable mais un milieu.

Ce qui différencie le cas du Baroque de la Renaissance est la dissonance ou, en général, la recherche d'une tonalité différente, *dissonance* qui n'est pas l'œuvre d'un individu puisqu'elle correspond à

²²⁷ *Ibid.*, p. 50, 52.

²²⁸ *Ibid.*, p. 76-78.

²²⁹ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, op. cit., p. 141.

²³⁰ H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 82, 88.

l'évolution des formes, évolution indépendante du contexte historique au strict sens du terme.²³¹ Les formes en tant qu'expressions de notre pensée construisent le rapport entre notre existence corporelle et le monde. Mais ce rapport ne concerne pas un rapport identique : entre ma pensée et cette chose qui la mobilise, il y a un écart, un rapport qui ressemble au schème « *entre-deux* ». C'est plutôt la recherche d'un sens du monde par analogie avec notre corps, c'est-à-dire par rapport à ce qui nous est étranger.²³²

En résumé, l'événement apparaît ici en tant qu'expression du mouvement dans le corps, en tant que trace d'une émotion. L'événement est le symptôme d'une dégénérescence, d'une dissonance qui fait appel à la réinvention du style à travers le mélange des arts et de la géométrie créative d'un labyrinthe sans aucune fenêtre, d'un labyrinthe créé par les plis dans l'ombre et dans la lumière. Mélange des arts : c'est là où se trouve un nouveau terrain d'expression. Suivant les considérations de Deleuze inspirées par l'analyse de Wölfflin :

la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture de marbre polychrome ; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme.²³³

Interroger donc le rapport entre l'analyse et son objet, c'est considérer l'œuvre d'art comme une singularité plurielle, c'est considérer l'analyse en tant que recherche de la logique immanente, la cohérence, bref, de la machinerie de l'œuvre. Le travail des œuvres d'image s'identifie donc, au moins pour partie, à leur travail figural. Contrairement au travail narratif et représentatif, qui ne peut être conçu que comme visant le tout, le travail figural atteint le *détail*.²³⁴ La fabrication de figures met donc en œuvre un processus – de sens et d'affect à la fois – qui traverse les énoncés verbaux et les images. L'analyse figurale au sein du cinéma ne peut donc que se comprendre à partir de la relation perspective mais nécessite principalement une approche « baroque ». La fabrication des figures offre donc une dynamique des moyens d'expression, ou des systèmes de sens, qui soit celle même de la production du sens, là où elle est neuve, singulière, originale, et c'est cette dynamique, qui naît dans le rapport du figural et du désir.

²³¹ *Ibid.*, p. 98, 106.

²³² *Ibid.*, p. 107.

²³³ G. Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 168.

²³⁴ J. Aumont, *À quoi pensent les films, op. cit.*, p. 163.

2.2. Du tableau à la figure

2.2.1. Faire du cinéma figural en tableaux

Il est vrai que Godard ne nous donne pas de significations précises, de même qu'il n'insiste pas sur les différences particulières de la figure et de l'image. Depuis ses premiers films, Godard utilise de manière presque vague les notions : *image*, *tableau*, *figure*. À titre indicatif, son film *Vivre sa vie* en 1962 est accompagné par le sous-titre « *film en douze tableaux* ». *Vivre sa vie* présente la vie de Nana, une fille qui quitte son mari et son enfant, rêve de devenir actrice, se prostitue et meurt des suites d'une fusillade. Dans un rythme staccato, des fragments de conversations, des scènes autonomes et des histoires « mises en abyme », la vie brisée de Nana est manifestée comme une *histoire des affects*.

Nous voulons insister sur ce film, car nous croyons qu'il est possible de montrer des indices indirects, mais présents dans le travail de Godard sur la longue durée, d'une conceptualisation concrète et originale de la figure. Entre 1960 et 1966, Godard réalise sept films dont le personnage principal féminin est interprété par sa femme de l'époque, Anna Karina. Selon ses propres mots, le cinéaste cherchait à esquisser le portrait de son épouse, non pas au moyen d'une œuvre qui lui serait consacrée mais bien d'une multitude de propositions, de variations autour de l'actrice, comme autant de morceaux d'un tout. Godard a cristallisé cela dans une séquence du troisième tableau où le personnage joué par Anna Karina se rend au cinéma pour voir *La Passion de Jeanne d'Arc*, un film muet de Dreyer tourné quasi exclusivement en gros plans. Godard traduit et thématise l'influence de ce visage sur son actrice-spectatrice, elle aussi filmée en gros plan. L'intensité émotionnelle de cette séquence muette, construite par la seule alternance de plans faciaux, révèle toute la puissance expressive du visage filmé. Et par ce jeu de miroir et de mise en abyme, ces gros plans en enfilade démultiplient leur pouvoir d'absorber, par identification et par projection, le spectateur.²³⁵

Pour le dire autrement, ce qui intéresse Godard est de construire une histoire non linéaire, une histoire figurale des affects de l'héroïne. De ce point de vue, l'histoire proposée par Godard est une histoire silencieuse, étant donné qu'elle s'éloigne de la narration. Le terme « tableau » utilisé dans le titre du film ne se réfère pas tout simplement aux scènes, mais il souligne à la fois les gros plans sur le visage de Nana et ceux-ci de la ville de Paris. En ce sens, le tableau décrit deux cartes façonnées par un geste simultané, cartes qui se sont croisées en tant que tableaux (au sens baudelairien du terme).²³⁶

²³⁵ V. Robert, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan » in *Visages. Histoires, représentations, créations*, Paris, Editions BHMS, 2017, p. 35.

²³⁶ Plus précisément, nous nous référons au recueil des poèmes intitulé *Tableaux parisiens*, qui s'intègre dans *Les fleurs du mal*. Dans l'esprit rapidement décrit ci-dessus concernant le rôle crucial de la ville, on découvre entre autres les vers suivants tirés du deuxième poème de ce recueil, *Le soleil* :



Figure 3 – JLG, *Vivre sa vie* (1962), Tableau 3, Nana va au cinéma

À notre sens, Godard approche le tableau d'une manière principalement figurale. Par conséquent, ce qui est le plus important n'est pas le choix terminologique en tant que tel, choix qui manifestement se réfère à Charles Baudelaire, précisément, en prenant en compte le douzième tableau du film et la lecture d'une brève histoire d'Edgar Allan Poe traduite pour la première fois en français par Baudelaire. Ce qui est plus important c'est son insistance sur le double sens du tableau en tant que gros plan et tableau parisien à la fois. De plus, les significations principales de *tableau*, comme on pourra les découvrir chez Furetière, insistent sur les œuvres des grands maîtres en art, les tapisseries, c'est-à-dire les représentations entre les bordures, et les ouvertures, comme les fenêtres ou les portes, en architecture. Donc, le point de vue crucial dans ce cadre, c'est celui de la *limite*.²³⁷

Dans le dernier tableau du film, un jeune homme tient un livre levé à la hauteur des yeux. *La voix-off*, racontant les derniers paragraphes du *Portrait Ovale* d'Edgar Allan Poe, est celle de Godard. Pendant que le narrateur dans le récit de Poe décrit avec une économie éblouissante les contours

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs,
sur les toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, /
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les
mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps
rêvés.

C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2016, p. 128.

²³⁷ A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome premier, op. cit.*, p. 1984.

gracieux et inquiétants d'un tableau, voilà qu'un autre tableau se compose : celui de Nana sur fond blanc saturé. Un plan en insert est disposé entre deux autres, en excès, puisque ce plan n'ajoute rien de plus à l'intrigue et semble même se dérouler dans un espace blanc et lisse, un espace qui s'ouvre « entre-deux ». Nana pose contre un mur excessivement blanc, légèrement décadrée du centre, incline, puis tourne, retourne son visage, lève ses yeux.

Nana remue dans le cadre que le réalisateur ne déplace jamais. Elle fume une cigarette, se maquille, regarde le jeune homme, composant sa contenance d'un mélange discret de curiosité et de gravité, comme si elle comprenait, dans ses yeux, dans son corps, le destin qui va se jouer d'elle. Et la caméra demeure, posée sur elle. Le récit de Poe raconte l'histoire d'un peintre, en effet, qui fait le portrait de sa femme et qui se voit à ce point obsédé par cette tâche qu'il s'en oublie. Au moment où le peintre réalise la dernière touche du tableau, il s'exclame : « C'est la vie elle-même ! ». Il se tourna soudainement vers sa bien-aimée : « Elle était morte ! ». Nana a le visage penché un peu tendrement et énigmatiquement vers son amant. Elle cligne des yeux et s'assombrit. Le dénouement de *Vivre sa vie* est déjà joué à ce moment-là : Nana sera abattue (deux fois plutôt qu'une) par des proxénètes lors d'un échange d'argent. Cette séquence mémorable de *Vivre sa vie* nous semble résumer à elle seule toute la complexité, toute la richesse, toute la beauté fatale de cette réunion qui ouvre et ferme un chapitre impressionnant de l'œuvre de Godard en faisant le portrait d'une femme, voire d'une âme.

Godard prend au sérieux la question du cinéma et, en général, la question de l'image dans un monde où l'on apprend à lire et à écrire, mais jamais à voir. On pense, c'est-à-dire on voit. Le cinéaste rappelle dans un entretien en 2002 que Giacometti disait « voir les choses pour la première fois ». ²³⁸ La pensée de Godard n'existe pas en dehors des images qui se rencontrent sur l'écran. Mais ce processus et appel à la fois – *apprendre à voir* – ne peut pas se fonder seulement sur la vision. Voir, c'est aussi toucher, créer des nouveaux rapports dans le cadre d'une rencontre avec les choses et les personnes.

En parlant d'une multiplicité de l'histoire chez Godard, on entend que le cinéaste libère l'histoire des agencements purement chronologiques, de la linéarité et des seuls liens de causalité. Pour faire de l'histoire, Godard considère nécessaire de pouvoir tout mêler. Dans le cas du film *Vivre sa vie*, on découvre un mélange des discours, des récits différents, un mélange qui devient principalement possible par rapport aux gros plans du visage de l'héroïne. Le rapport de l'héroïne et de Jeanne d'Arc, le rapport de l'héroïne et de la narration de Poe, le corps de l'héroïne en tant que figure de la circulation des marchandises au monde contemporain sont quelques paradigmes de la manière

²³⁸ J.-L. Godard, « Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire », *Libération*, 2 avril 2002.

suivant laquelle le visage devient détail et figure à la fois qui nous manifeste un tout, qui nous manifeste un réseau des rapports sociaux, esthétiques, politiques, philosophiques, et littéraires. Car, pour Godard, faire de l'histoire, c'est montrer ce qui arrive par en-dessous, par derrière, sur tous les côtés. C'est pourquoi, selon Godard, le cinéma est la seule façon de faire de l'histoire.

Godard, en donnant au tableau ce double sens, qui provient de la rencontre d'une certaine personne, de l'héroïne, et d'un certain lieu, de la ville parisienne, construit une tierce image, à la fois montée et projetée, qui se situe « *entre-deux* » pôles, et qui pourra se résumer au terme suivant : *tableau-rythme de déplacements violents*. Pour le dire autrement, l'histoire figurale qui se construit par rapport à ce dédoublement du tableau provoque une manifestation et une médiation. C'est le rythme, qui se transforme d'une qualité en première approche temporelle en une multitude spatiale. De ce point de vue, ces tableaux nous donnent une première signification de ce qu'est la figure godardienne.

Les tableaux vivants, qui sont souvent analysés dans la théorie de l'art, du théâtre, et du cinéma, nous donnent une conceptualisation du cinéma en tant que succession de synthèses fixes, qui était attribuée, au siècle des Lumières, au théâtre par Du Bos et Diderot.²³⁹ Ou encore, de la part des cinéastes eux-mêmes, à titre indicatif, selon Fellini, un tableau pourra nous donner le tout : « l'idéal serait d'arriver à faire un film avec une seule image, éternellement riche de mouvement, sans arrêt. Avec *Casanova* j'aurais voulu vraiment y arriver de très près : un film tout entier fait de tableaux fixes ». ²⁴⁰ *Mais quel est le sens de cette totalité ? Est-ce une totalité comme diversité, comme ensemble des détails, comme synthèse d'hétérogènes ?*

La décomposition du film en tableaux successifs semblerait pouvoir faciliter la compréhension du déroulement temporel, chronologique du récit. Cependant, les tableaux, à l'image de leurs intitulés sur fond noir, se construisent comme une succession discontinue d'événements. Cette discontinuité est essentielle dans la composition du film et apparaît au niveau du passage d'un tableau à l'autre, entre les séquences d'un même tableau et même, bien souvent, dans les raccords entre chacun des plans. Le film propose un montage, non plus linéaire, mais parallèle, ou mieux, croisé, qui superpose les temps et leurs devenirs dans un tuilage d'images visibles ou imaginées que le spectateur est invité à feuilleter, des calques que l'on manipulerait pour faire bouger les images, pour faire varier les traits d'Anna Karina. Nous dirons aussi que ce portrait résulte de cette série de déplacements. Le portrait ou la série des gros plans faits par Godard évoquent directement une des

²³⁹ M. Bertolini, « Tableaux à la puissance trois : la mise en scène cinématographique du tableau vivant entre animation et pétrification de l'image », *Automation, Animation and the Imitation of Life in Cinema and Media - XXVI International Film and Media Studies Conference*, 2020, p. 49-54.

²⁴⁰ *Ibid.*

premières significations de la figure en grec ancien, précisément, dans l'œuvre d'Euripide, celle du visage, qui signifie aussi le monde intérieur de la personne comme le suggère le héros d'un autre film de Godard des années 1960 intitulé *Le petit soldat* en 1963 :

Quand on photographie un visage, on photographie l'âme qui est derrière.

Grâce à l'émergence du gros plan, le visage a trouvé au cinéma un pouvoir expressif inédit, un lieu d'expérimentation et de représentation privilégié. Le cadrage du visage a une histoire très riche, révélant un face-à-face entre la caméra et la physionomie bien plus surprenant et varié que l'on ne pourrait l'imaginer.²⁴¹ Selon Jean Renoir c'est le gros plan qui différencie le cinématographe de toutes les autres formes de spectacle. De ce point de vue, on pourrait dire que le cinématographe peut être conçu comme cas exemplaire de la figure en tant que visage :

[Il] y a une chose qui différencie le cinématographe de toutes les autres formes de spectacle pratiquées jusqu'à maintenant : c'est le gros plan. Le gros plan est une chose extraordinaire, une chose absolument mystérieuse, une chose qui ne s'explique pas. En tout cas, c'est une chose qu'on n'avait jamais vue jusqu'alors. Peut-être... peut-être y a-t-il une chose vaguement analogue dans l'opéra [...] Lorsqu'un contralto lance son grand air, brusquement, tout le décor disparaît, brusquement, tous les comparses, les autres acteurs, tous les costumes, tout cela disparaît, et toute une scène est suspendue au mouvement des lèvres d'une fille, [aux] modulations de sa gorge. Eh bien, le gros plan, c'est ça – en beaucoup plus fort. Le gros plan est le meilleur pont, je crois, qui ait jamais existé, dans toute l'histoire du spectacle ; c'est brusquement un lien, mystérieux et très fort, entre ce personnage qui est sur l'écran et les gens dans la salle. Ces gens dans la salle brusquement s'oublient eux-mêmes, ils pénètrent dans cet acteur, dans cette actrice qui est sur l'écran, ils s'identifient à lui ou à elle. Je crois que c'est ça le grand mystère du cinéma. Je crois que c'est ça qui a fait le cinématographe. Je crois que c'est pour ça que des milliers de gens aiment le cinéma [...], pour s'oublier eux-mêmes dans l'émotion due à la contemplation d'un gros plan.²⁴²

Le visage est le point zéro du cadrage, son unité première ; d'ailleurs, le mot « *gros plan* » pourra être consacré au cadrage du visage. Deleuze a bien décrit cette synonymie :

Il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage [...]. Le gros plan, c'est le visage.²⁴³

Et le visage n'est pas seulement au centre du cadrage. Il joue un rôle crucial à tous les niveaux de la construction filmique : dans le montage où l'alternance des plans, les raccords et les champs-contrechamps sont rythmés par les regards des acteurs, aussi bien que dans la mise en scène où les techniques traditionnelles d'éclairage et de jeu font du visage le siège même de l'expressivité. Encore

²⁴¹ V. Robert, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan », *op. cit.*, p. 31.

²⁴² J. Renoir, *Jean Renoir et le gros plan au cinéma*, 1 janvier 1971.

²⁴³ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 126.

plus, le gros plan réussit à visagéfier et filmer l'affect brut ; de ce point de vue, l'histoire n'est plus racontée, mais elle se relève comme manifestation d'une série d'affects qui font resusciter la vie elle-même. De ce point de vue, nous pouvons ajouter d'autres épisodes de cette histoire-là : à titre indicatif, la rhétorique, précisément, sa catégorie de l'*enargeia*. Dans cette ligne de pensée, nous nous approchons aussi des réflexions de Bredekamp, suivant lesquelles le tableau pourra être examiné en tant que figure exemplaire de l'acte iconique schématique. Il s'agit d'un acte qui concerne l'ensemble des images vivantes, douées d'effets exemplaires sur les observateurs et capables de simuler la vie.²⁴⁴ Godard fait valoir précisément cette fonction du tableau, cette manifestation éloquente d'un rythme de vie qui ne s'inscrit pas à la surface de la linéarité, mais dans une articulation de gros plans et de petites subtilités, une fonction qu'il qualifiera dans son œuvre de maturité de résurrection.

2.2.2. Je sais à quoi tu penses

En revenant vers *Histoire(s) du cinéma*, nous commençons par le paradoxe de la peinture, qui possède une place si centrale dans le film : à notre sens, le cinéaste revient souvent vers la peinture moderne (de la renaissance jusqu'au XX^{ème} siècle) en dépassant les limites respectées d'une histoire, même si expérimentale, du cinéma. *Mais pourquoi ?* Deux premières réponses pourraient être les suivantes : d'une part, la présence vivante de la peinture souligne qu'une pratique inconsciente cinématographique est très ancienne, de même que le cinématographe ne s'épuise pas dans une image mouvante et, d'autre part, la peinture imprime de manière figurale une certaine histoire violente, une histoire construite par des rapports violents, ou encore, une histoire de la violence, qui reste cachée dans les musées nationaux du monde occidental, une histoire dont l'examen va être un des objets principaux du chapitre 4. Pour l'instant, nous présentons le premier aspect, en insistant sur les conceptualisations concrètes que suivent les œuvres peintes mentionnées par le cinéaste.

Pour essayer de mieux comprendre la façon dont Godard choisit d'inclure des peintures ou même des sculptures dans *Histoire(s) du cinéma*, nous proposons le tableau ci-dessus. En suivant une périodisation reconnaissable par siècle, nous avons suivi le nombre d'œuvres qui apparaissent comme des exemples du style d'une période. Il apparaît clairement que le XIX^{ème} siècle est le choix central du réalisateur, avec plus de trente œuvres d'art citées. Viennent ensuite le XVII^{ème}, le siècle dit Baroque et, enfin, le XX^{ème} siècle. Car le XIX^{ème} siècle, notamment du point de vue de l'expérience française, passant du néoclassicisme au réalisme, à l'impressionnisme, et au postimpressionnisme, soulève certaines des questions qui préoccupent le cinéma depuis sa

²⁴⁴ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 93-158.

naissance, tant sur le plan esthétique que politico-social : la *modernité* et la question de la technique ou, en général, les moyens de (re)production, les scènes d'histoire, plus précisément, le passage de la peinture historique (néoclassicisme) à des impressions de la vie quotidienne (réalisme et impressionnisme), du mouvement et du temps (impressionnisme et postimpressionnisme).

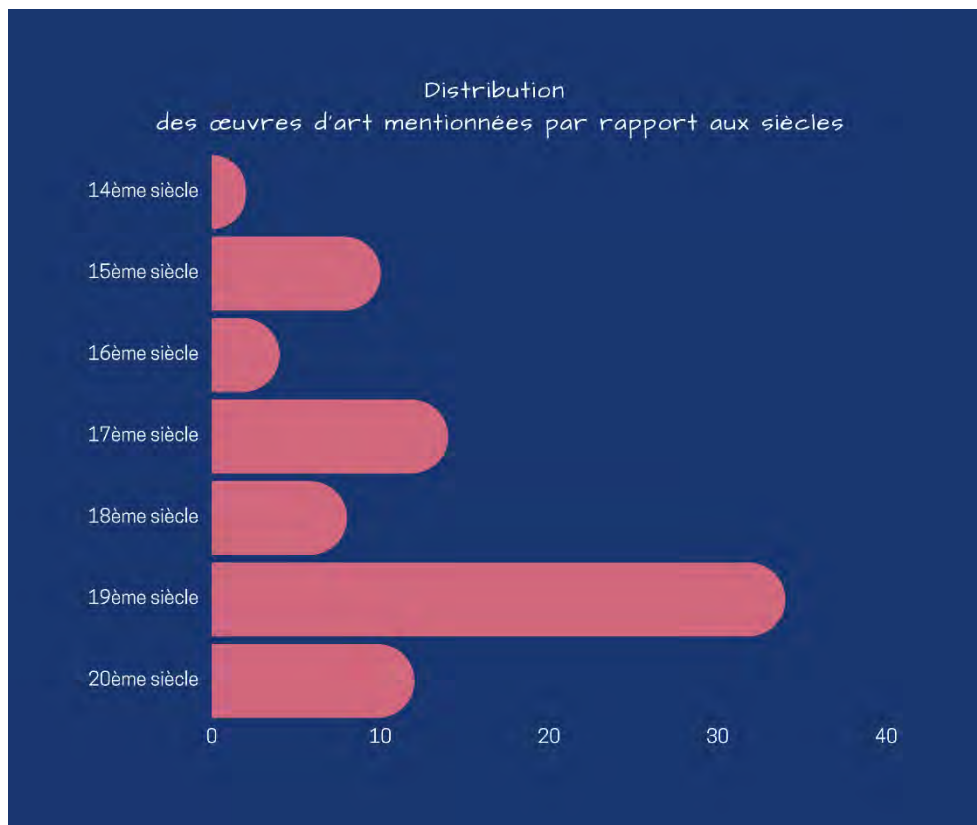


Figure 4 – Distribution des œuvres d'art mentionnées par rapport aux siècles

Alors que la Renaissance trouve une place centrale dans le film – les œuvres de Masaccio, Gozzoli, Botticelli, de Vinci, Uccello, Piero della Francesca qui appartiennent à la tradition florentine sont souvent cités par Godard – c'est bien le baroque et l'impressionnisme qui se manifestent en tant que contributions les plus tangibles du décryptage de ce qu'est une figure et, comme nous allons le voir, de son rapport avec la violence. Le regard fiévreux, l'interrogation sur l'illimité, de la part du baroque, et la lumière en tant qu'invasion du temps dans la figure spatiale, de la part de l'impressionnisme, ce sont les éléments principaux qui permettront à Godard de construire un mélange concret des arts, comme il l'annonçait souvent depuis les années 1960.

Dans l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu*, précisément, dans ses premières dix minutes, nous voyons l'expression figurale d'un certain pendule, dont le mouvement prend les positions suivantes : guerre, histoire, cinéma, résistance, cinéma, histoire, guerre. La trajectoire du pendule révèle le cœur de la problématique godardienne, qui est la question de la violence, question sur laquelle nous allons insister dans la deuxième partie de ce texte. Dans le pendule godardien, le point d'équilibre premier,

le point dans lequel la force cinétique est maximale, c'est le point de *résistance* – terme central dans *Histoire(s) du cinéma* – qui pourra détruire le système en bouleversant le principe de fonctionnement du pendule. Aux extrêmes où la force cinétique s'anéantit, la force dynamique devient maximale. Ce sont les extrêmes de la *guerre* qui provoquent deux tensions si violentes dans l'histoire du cinéma. C'est pourquoi le pendule concerne une machine d'abord politique en dépassant les normes physiques ou métaphysiques. Mais encore ce pendule s'accompagne dans la deuxième section de l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* d'un aphorisme concernant le rôle de la peinture et de ses rapports avec le cinéma : « *une forme qui pense* ». Mais encore : « *une pensée qui forme* ».

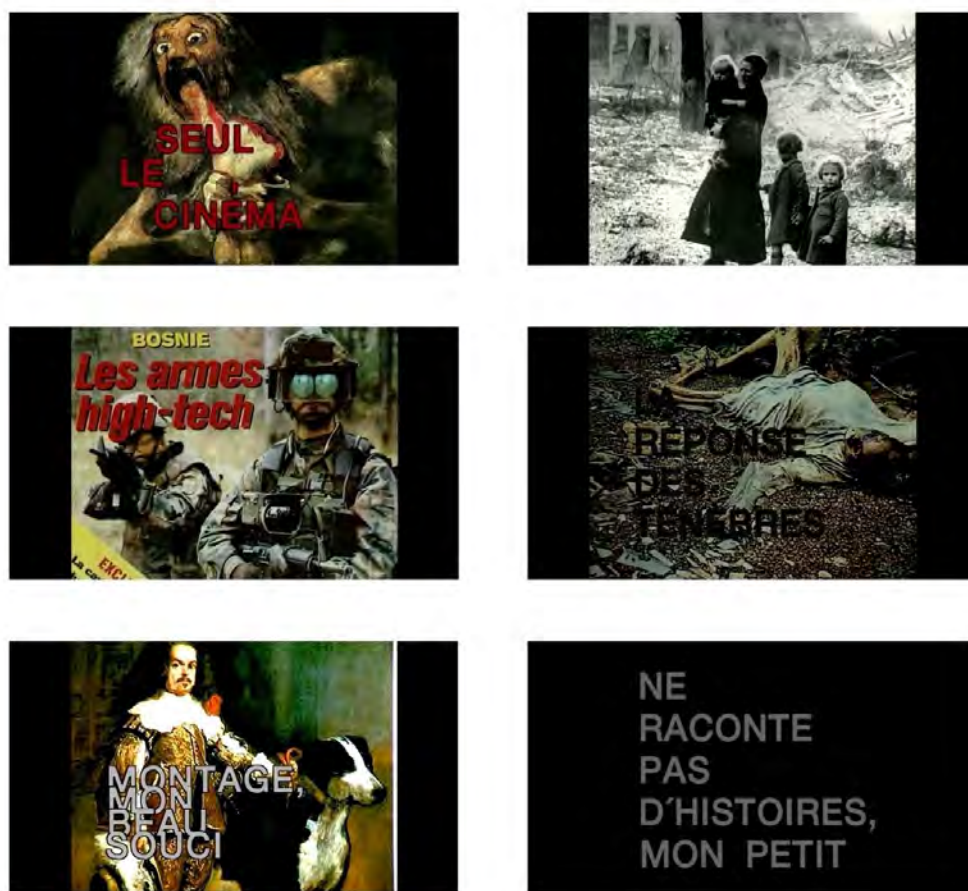


Figure 5 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu* (1998), Photogrammes de la première séquence D'abord, nous entendons Godard qui prononce la phrase : « *j'étais seul, comme on dit, dans mes pensées* » et puis, nous voyons un véritable bombardement des œuvres de Manet, qui était, d'après le cinéaste, le premier auteur du nouvel art du cinématographe.²⁴⁵ De cet art qui, dans la mesure où il est lié aux « *objets que nous avons sous les yeux* », se définit aussi par les voix mêlées de Delpy et de Godard en tant qu'« *un album de famille, c'est-à-dire de Proust et de Manet* ». ²⁴⁶ Les tableaux de Manet – détails

²⁴⁵ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 11'21.

²⁴⁶ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 17'27.

des œuvres *Balcon*, *Nana*, *La prune* – s’accompagnent de la phrase surimprimée : « *je sais à quoi tu penses* ». Pour Godard, Manet n’est pas un quelconque peintre du XIX^{ème} siècle et du mouvement impressionniste, mais le premier cinéaste de l’histoire. Lorsqu’il lie donc la question de la pensée aux trois œuvres précitées, il ne trace que la pensée propre au cinéma :

avec Edouard Manet commence / la peinture moderne / c’est-à-dire le cinématographe.²⁴⁷



Figure 6 – *La Prune* de Manet dans *Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l’absolu* (1998)

Dans *La prune*, Manet représente une figure féminine, assise dans un bistrot, qui prend un verre et tient une cigarette dans sa main gauche. Son regard est absorbé. Elle se tourne vers le côté droite du tableau et s’étend au-delà de ses limites. Par conséquent, le tableau n’est pas conçu comme une fenêtre, mais ce qui se joue est dans l’intensité de sa relation avec l’extérieur ; à cet égard, la composition a un effet baroque évident.

Dans l’œuvre *Nana*, nous avons également un effet baroque, mais symétriquement inversé. Au centre se trouve une figure féminine, une prostituée, qui se maquille mais, au lieu de se tourner vers le miroir, elle regarde ostensiblement vers le spectateur. En marges, à droite de la composition, le visage du client est à peine visible. Il la regarde intensément et de manière séduisante, prolongeant leur rapport érotique par le regard. Le regard de *Nana*, combiné à l’apparence marginale du client, c’est-à-dire en combinaison avec une narration qui ne se situe qu’aux limites du cadre, peut nous rappeler, en termes de style, *Las Meninas* de Velasquez.²⁴⁸ L’apprentissage de Manet des œuvres de

²⁴⁷ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 12’00.

²⁴⁸ Foucault, en analysant de façon ingénieuse l’œuvre *Las Meninas* de Velazquez dans le premier chapitre des *Mots et les choses*, montre comment à chaque niveau cette structure est construite autour d’un point unique à l’extérieur du tableau. C’est ce point qui, de toute évidence, est occupé par nous qui regardons le tableau. Il écrit :

Le peintre fixe actuellement **un lieu qui d’instant en instant ne cesse de changer** de contenu, de forme, de visage, d’identité [...] Ce centre est

la peinture espagnole du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle, son apprentissage du style, notamment de celles de Velasquez et de Goya, est bien connu. Bien qu'ici la référence ne soit pas explicite, nous voyons que le centre narratif n'est pas placé au centre de la composition. Au contraire, ce centre devient simplement l'occasion de suivre un zigzag de regards et de relations qui nous transportent vers un moment « juste avant », vers le choix de l'instantané que l'œuvre rend, mais aussi un peu « après ». Car le regard de Nana est projeté vers l'extérieur de telle sorte que c'est au spectateur de reconstituer la continuité. La signification du tableau vacille à cet égard dans cet espace intermédiaire.

Enfin, *Le balcon*, qui est une référence claire de Manet à *Les Majas au balcon* (1814) de Goya, confirme, non seulement l'omniprésence du baroque espagnol dans l'œuvre de Manet, mais constitue également une inversion en miroir de *La prune*, puisque le regard de la figure féminine est maintenant tourné vers la gauche, avec la « fenêtre ouverte » derrière elle. Le détail de cette figure est choisi par Godard, qui semble, d'une part, comprendre la relation entre la pensée et le regard et, d'autre part, plonger dans les rapports aussi figuraux de ces tableaux, sans jamais oublier l'importance de la signification de la figure comme style.

Godard n'est pas le premier qui a vu les affinités de la peinture de Manet et de la tradition sous les termes d'une comparaison hors du contexte narratif et historiciste. C'est Aby Warburg qui avait thématiqué dans le passage VIII (panneaux 50/51, 52, 53, 54, 55, 56), le renvoi des dieux sur la terre en montant ensemble des œuvres qui proviennent de Rome du XVI^{ème} siècle et de Paris du XIX^{ème} siècle. Godard voit ce passage de retour à la terre, mais il insiste plutôt sur le rapport entre cinéma et peinture sous le prisme de l'enjeu de la pensée. La pensée trouve une place sur l'écran en tant

symboliquement souverain dans l'anecdote, puisqu'il est occupé par le roi Philippe IV et son épouse. Mais surtout, il l'est par la triple fonction qu'il occupe par rapport au tableau. En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions « regardantes » se confondent en **un point extérieur au tableau** : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation [...] Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Velasquez, comme **la représentation de la représentation classique**, et **la définition de l'espace qu'elle ouvre**. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un **vide** essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été élidé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme **pure représentation**.

M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 21-31, nous soulignons. Voir aussi G. Gutting, *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 139-155.

que mot imprimé ou élément de la figure cinématographique, lorsque Godard cite le texte de Georges Bataille sur Manet.

Le regard féminin chez Manet bouleverse les buts de la peinture, puisque maintenant c'est la pensée en soi qui compte – non plus la représentation imitative. Mais encore, d'un autre point de vue, les regards de toutes les Nanas de ce monde comptent, puisqu'ils incorporent une véritable pensée à la fois charnelle et abstraite. Après Manet, Godard amène un instantané du film *Nana* de Renoir, l'intègre dans la série des femmes libres, l'accompagne avec l'*Olympia*, la figure fameuse de Manet, nous rappelle sa propre Nana de *Vivre sa vie*, mais de manière silencieuse, et conclut cette section de l'épisode en affirmant que le cinéma est avant tout une forme qui pense.

Olympia est une des figures indicielles de Nanas. *Olympia*, comme *Nana*, tourne son regard vers le spectateur, mais elle ne sourit plus. Sa posture et la composition de l'œuvre pourraient indiquer un certain apprentissage de Manet auprès de l'œuvre de Titien, *Vénus d'Urbain* (1538). Dans les deux œuvres, la figure féminine, partiellement allongée dans un divan, est surélevée, accoudée à des coussins, la main droite étant légèrement jetée à côté du corps et la gauche reposant à la jonction des deux jambes. Un rideau encadre la composition depuis la gauche. Les deux personnages font face au spectateur. Mais dans le cas d'*Olympia*, qui ne sourit pas, comme Aphrodite et son homologue moderne, Nana, le regard est ironique, peut-être même accusateur. Le spectateur potentiel de cette œuvre n'est autre que le spectateur de salon du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire son client aristocrate ou bourgeois. Le monde a été démystifié ; pour cette raison, le corps d'*Olympia* se différencie radicalement de la palette de couleurs de Titien. Son corps d'un blanc éteint, tirant quelque peu vers les tons jaunes ou verts, est un corps mort. Elle n'est pas en parfaite santé ; au contraire, elle est la chair d'une prostituée ; elle est, en somme, une marchandise. Avec les mots de Benjamin :

C'est une telle image qu'offre la prostituée, à la fois vendeuse et marchandise.²⁴⁹

Donc, le monde a été dépouillé et les fleurs sur les mains de Vénus ont également été remplacées par les motifs floraux de la couverture d'*Olympia* ou, même, par les fleurs coupées et mortes qu'elle porte dans ses cheveux et d'autres que lui apporte sa servante noire – peut-être un commentaire du peintre sur le colonialisme. C'est une peinture qui révélait les incohérences de sa fabrication et

²⁴⁹ W. Benjamin, *Œuvres, tome III, op. cit.*, p. 60.

respirait une sorte de scepticisme à l'égard des manières dont la ressemblance était normalement obtenue.²⁵⁰

La peinture insiste sur sa propre matérialité, mais elle le fait dans et à travers le regard d'une prostituée, un regard attentif, professionnel et standardisé, le moi étant réservé au regard du client.²⁵¹ On découvre une sorte d'indétermination dans l'image : un corps sur un lit, évidemment sexué et sexuel, mais dont l'apparence est difficile à cerner de manière stable, et encore plus difficile à écrire.²⁵² Bien sûr, le fait de la sexualité d'*Olympia* apparaissait dans les écrits des critiques : ils parlaient de la violence faite au corps, de sa malpropreté physique et d'un air général de mort et de décomposition.²⁵³ Clark cite plusieurs critiques contemporaines de l'œuvre, mais celle qui est la plus intéressante, au moins par rapport au contexte dans lequel *Olympia* s'intègre dans *Histoire(s) du cinéma*, est écrite par Jean Ravenel dans le journal *L'Époque* en 1865 :

Peinture de l'école de Baudelaire exécutée largement par un élève de Goya ; l'étrangeté vicieuse de la petite faubourienne, fille des nuits de Paul Niquet, des mystères de Paris et des cauchemars d'Edgar Poe. Son regard a l'âcreté d'un être prémature, son visage le parfum inquiétant d'une fleur du mal ; le corps fatigué, corrompu, mais peint sous une lumière unique et transparente, les ombres légères et fines, le lit et l'oreiller sont observés dans le gris des modèles moelleux.²⁵⁴

Manet, Goya, Baudelaire, Poe : un certain réseau se trouve en un agencement avec les propres agencements godardiens, et en incluant cet acte de pensée. Dans l'*Olympia*, Manet suit Baudelaire et ce geste figural devient plus éloquent sous le prisme du film *Vivre sa vie*, qui propose l'agencement des vagabondages baudelairiens à Paris avec la mort d'une femme, qui, d'un certain point de vue, celui de la circulation des marchandises, était déjà morte. Dans ce cadre, nous n'exagérons pas en disant que Godard rend vivant le projet inachevé sur l'histoire de Benjamin, problématique à laquelle nous reviendrons dans les prochaines parties de la thèse. Ce dernier écrivait :

La poésie de Baudelaire a ceci d'unique, que les images de la femme et de la mort s'y fondent en une troisième, celle de Paris.²⁵⁵

Le cinéma rencontre la peinture impressionniste, précisément, celle de Manet. C'est la lumière et les frères Lumières qui permettent cette rencontre. Une séquence de l'épisode 1b – *Une histoire seule* nous en révèle l'enjeu : sur l'écran, nous voyons une séquence du film godardien *Le Mépris*, séquence du lancer de bobines dans la salle de projection et la formule de Lumière – « *il cinema e un'*

²⁵⁰ T.-J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1986, p. 79.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

²⁵² *Ibid.*, p. 96.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 296.

²⁵⁵ W. Benjamin, *Œuvres, tome III, op. cit.*, p. 59.

invenzione senza avvenire » –, en surimpression avec Léon Gaumont montrant l'un de ses appareils en 1905. Godard profère la phrase suivante :

pas une technique donc ni même un art / un art sans avenir avait tout de suite / averti gentiment les deux frères / d'abord, même pas cent ans après / on voit qu'ils ont eu raison.²⁵⁶

Cette affirmation apparaît pour la première fois à travers Jean Pierre Léaud dans *La Chinoise* de Godard en 1967, lorsque son personnage donne une leçon sur les problèmes d'information, en citant Langlois, qui, dans le film *Louis Lumière* en 1968 de Rohmer, parle des interconnexions entre le cinéma et l'impressionnisme. Ces dernières sont définies de manière réciproque parce que le but des frères Lumières était le même que celui des peintres impressionnistes, c'est-à-dire enregistrer l'impondérable visuel de la vie.²⁵⁷ Mais, en même temps, nous entendons Fritz Lang dans *Le Mépris* qui dit : « *in the script it is written, and on the screen it's pictures. Motion pictures it's called* ». La lumière du cinématographe, celle de la projection, devient le vrai rythme de mouvement de ses figures, une horloge paradoxale qui décline de l'ordre en approchant la dissolution.

Enregistrer, ou mieux, exprimer l'impondérable visuel de la vie, était encore le but de Cézanne, aussi cité dans *Histoire(s) du cinéma*, qui, selon Merleau-Ponty, cherche à apprendre à voir. Mais encore, selon Godard, qui profère la phrase : « ça ne se dit pas, cela ne se dit pas [...] cela se peint Cézanne, Vermeer, [...] cela s'enregistre Antonioni, Vigo ». ²⁵⁸ Il n'y a pas de regard naturel, ni un seul point de vue. Au contraire, l'artiste en tant que créateur cherche une nouvelle manière de peindre pour créer un nouveau monde par ses œuvres :

Le sens de son œuvre ne peut être déterminé par sa vie. On ne le connaîtrait pas mieux par l'histoire de l'art, c'est-à-dire en se reportant aux influences (celle des Italiens et de Tintoret, celle de Delacroix, celle de Courbet et des Impressionnistes), — aux procédés de Cézanne, ou même à son propre témoignage sur sa peinture.²⁵⁹

Ses premiers tableaux, jusque vers 1870, sont des rêves peints, un Enlèvement, un Meurtre. Ils viennent des sentiments et veulent provoquer d'abord les sentiments.²⁶⁰

La suppression des contours précis dans certains cas, la priorité de la couleur sur le dessin n'auront évidemment pas le même sens chez Cézanne et dans l'impressionnisme. L'objet n'est plus couvert de reflets, perdu dans ses rapports à l'air et aux autres objets, il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et de matérialité. Cézanne ne renonce d'ailleurs pas

²⁵⁶ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 29'58.

²⁵⁷ P. G. Ramalho, « Manet and Godard: Perception and History in *Histoire(s) du Cinéma* », *Cinema*, 2018, 64-96.

²⁵⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 18'00.

²⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966, p. 18-19.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

à faire vibrer les couleurs chaudes, il obtient cette sensation colorante par l'emploi du bleu.²⁶¹

Merleau-Ponty essaie de décrypter la manière suivant laquelle Cézanne recherche sans cesse une sortie des dipôles établis par la philosophie ou la science. Nous pourrions dire que, selon Merleau-Ponty, Cézanne se trouve dans la pensée de la forme « *à la fois...et* ». Une synthèse peinte est à la fois nature et composition, à la fois intelligence et sentiment. En essayant d'effacer les dichotomies préétablies, Cézanne recherche un nouveau regard, donc, une nouvelle perspective, une nouvelle perception et un nouveau monde. Pour sa part, le philosophe trouve dans le couleur utilisé par chaque peintre, dans les contours exprimés, dans le dessin, une singularité bien précise, dont le sens ne peut pas être perçu par des reflets ou des projections intellectuelles. Toutes les œuvres construisent leurs propres mondes et le sens ne vient pas tout simplement du dehors :

Dans ses dialogues avec Émile Bernard, il est manifeste que Cézanne cherche toujours à échapper aux alternatives toutes faites qu'on lui propose, — celle des sens ou de l'intelligence, du peintre qui voit et du peintre qui pense, de la nature et de la composition, du primitivisme et de la tradition. « Il faut se faire une optique », dit-il, mais « j'entends par optique une vision logique, c'est-à-dire sans rien d'absurde ». « S'agit-il de notre nature ? », demande Bernard. Cézanne répond : « Il s'agit des deux. » — « La nature et l'art ne sont-ils pas différents ? » — « Je voudrais les unir. L'art est une aperception personnelle. Je place cette aperception dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre. » Mais même ces formules font trop de place aux notions ordinaires de « sensibilité » ou « sensation » et d'« intelligence », c'est pourquoi Cézanne ne pouvait persuader et c'est pourquoi il aimait mieux peindre.²⁶²

Pour le dire autrement, il n'y a pas de monde réel, extérieurement prédéfini, d'où les choses représentées trouvent seulement une inspiration en devenant dépendantes de son ordre. Cependant, il y a un mélange sans lequel aucun regard ne se lie pas au monde et aux choses :

Au lieu d'appliquer à son œuvre des dichotomies, qui d'ailleurs appartiennent plus aux traditions d'école qu'aux fondateurs, — philosophes ou peintres, — de ces traditions, il vaudrait mieux être docile au sens propre de sa peinture qui est de les remettre en question. Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée.²⁶³

« *En train de* », c'est une formule qui convient bien à un certain sens de la *figure*. Rappelons-nous l'exemple du moule creux. L'objet fixé est la forme, mais le moule lui-même est la figure, parce

²⁶¹ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁶² *Ibid.*, p. 22.

²⁶³ *Ibid.*, p. 23.

qu'il est en train de se former. La formule « *en train de* » suggère qu'il y a en même temps une temporalité de « *pas encore* » et une temporalité de « *déjà* » :

Cézanne n'a jamais voulu « peindre comme une brute », mais remettre l'intelligence, les idées, les sciences, la perspective, la tradition, au contact du monde naturel qu'elles sont destinées à comprendre, confronter avec la nature, comme il le dit, les sciences « qui sont sorties d'elle ». Les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidélité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. La perspective vécue, celle de notre perception, n'est pas la perspective géométrique ou photographique : dans la perception, les objets proches paraissent plus petits, les objets éloignés plus grands, qu'ils ne le font sur une photographie, comme on le voit au cinéma quand un train approche et grandit beaucoup plus vite qu'un train réel dans les mêmes conditions. Dire qu'un cercle vu obliquement est vu comme une ellipse, c'est substituer à la perception effective le schéma de ce que nous devrions voir si nous étions des appareils photographiques : nous voyons en réalité une forme qui oscille autour de l'ellipse sans être une ellipse.²⁶⁴

Donc, la question de la perception ainsi que celle de la perspective, soit vécue soit géométrique, sont étroitement liées à la question de la représentation ou mieux à ce qu'il est perçu dans la plupart des cas comme représentation évidente, représentation attendue.

De même le génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux.²⁶⁵

Si la représentation est fondée sur la perspective humaine, Cézanne recherche la perspective inhumaine qui convient à un monde en train d'apparaître, en train de se manifester. La manifestation se trouve ainsi comme le contre-pied de la représentation d'un monde préétabli, elle est un processus de création.

Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.²⁶⁶

La manifestation est un monde créé de nouveau au moment où Cézanne met en suspens les habitudes de la perception, au moment où il manifeste le fond de nature inhumaine.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 22-24.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication suivant les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression.²⁶⁷

La manifestation est un acte d'expression. L'art comme manifestation est plutôt expression que représentation. Mais la manifestation, en tant qu'acte, en tant qu'expression, est aussi proche de l'opération de traduction d'une pensée, de l'opération de penser à travers un écart sans oppositions, sans négations, sans réductions, mais un écart de rencontres inattendues, de rencontres « *en train de* » se réaliser.

La lumière de l'impressionnisme et de ses enfants se transforme en une condition pour la construction d'un art matériellement fondé. Godard relie la naissance du cinéma à la pensée de l'impressionnisme, indirectement, avec les deux principaux problèmes sur lesquels ce dernier travaille, à savoir le mouvement et la lumière. Plus encore, comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'œuvre de Cézanne par Merleau-Ponty, il se tournera vers la désignation de la pensée comme expérimentation, comme sentiment et intellect, comme acte de couplage de différents niveaux d'apprentissage. Si la multiplicité de la pratique cinématographique de Godard se distingue, d'une part, par un glissement conceptuel (tableau, image, figure) nécessaire à la critique de l'image et de la construction, d'autre part, elle se distingue par la cristallisation d'une pratique de la pensée qui apprend sans cesse à revoir pour transcender la distinction fondamentale entre intellect et sens.

2.3. De la projection

Dans ce sous-chapitre, nous interrogeons les rapports de la figure et de la projection dans *Histoire(s) du cinéma*. Pour le cinéaste, comme nous l'avons déjà signalé, l'histoire du cinéma est une histoire de la projection des figures. La projection est donc un concept central dans le film godardien. Elle est un élément de la pratique cinématographique qui n'est pas assez analysé au moins en comparaison avec celui du montage. Mais, dans l'approche de Godard, projection et montage sont directement liés. Par conséquent, afin de bien comprendre le montage godardien, il faut réfléchir d'abord sur le concept de la projection, en insistant sur les signes cinématographiques qui nous introduisent à cette problématique, et en indiquant les séquences précises qui participent de sa définition.

2.3.1. La projection en tant que remémoration déformée

La projection n'est pas véritablement un concept. Bien au contraire, du fait qu'elle correspond à une machine, celle du projecteur, elle décrit d'abord une pratique technique. Nous voulons donc examiner les possibilités de création de ce concept. Pour commencer, nous pourrions proposer

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

cette définition restreinte de la projection : processus créatif d'interaction *par écart* entre un spectateur et une image qui est en train de se projeter, qu'il soit mécaniquement produit dans une salle de cinéma ou poétiquement recréé par certaines opérations mentales, en suscitant un léger décalage, qu'il empêche l'image de coïncider exactement à elle-même et, partant, l'ouvre à plusieurs sens. Dans ce cadre, la projection rencontre la figure par rapport à un certain dédoublement de leurs sens : de même que la figure peut être soit fabriquée soit mentale, la projection concerne une opération qui se trouve enregistrée aux processus matériels ou poétiques.

Malgré le fait que la projection est un terme souvent utilisé dans le vocabulaire quotidien ainsi qu'une notion importante des sciences différentes comme la chimie et la géométrie, l'optique et l'astronomie, nous découvrons plusieurs difficultés en essayant de la comprendre d'une manière juste et précise. Peut-être ces difficultés sont-elles liées à un enjeu philosophique encore plus profond ; celui de la différence et de la répétition. Car la projection, dont le principal sens est « *jeter en avant* », se fonde en première approche sur un espace conceptuel ou matériel préétabli. À première vue, la question qu'on devrait poser concerne la possibilité d'une certaine configuration de la projection en tant que force créative. Pour l'examiner plus attentivement, nous consacrons cette partie du texte à la présentation de l'enjeu de la projection dans le film de Godard.

La projection cinématographique est, au premier chef, un dispositif optique. Un faisceau lumineux transporte en l'agrandissant, et en l'anamorphosant, une image sur l'écran : image passée, qui s'actualise ; image fugace, dont il déploie l'évanescence ; image photogramme, qui se met en mouvement et s'expose à la dissemblance.²⁶⁸ Lumière, résurrection du passé, dissemblance : ce sont les premiers points principaux de la projection. Godard dira :

On ne filme que le passé, ce qui veut dire que ce qui se passe, et ce sont,
des sels d'argent qui fixent la lumière.²⁶⁹

Le cinéaste ne décrit rien d'autre que le processus de l'impression de la lumière par la machine photographique et sa résurrection vivante par la projection cinématographique. La projection cinématographique est d'abord une machine de reconfiguration d'images et de sons par transport lumineux qui, au niveau pragmatique, réalise une certaine participation du spectateur, dans la mesure où on parle de la projection devant un regard, et organise une levée d'images visibles et mentales articulant le réel et le virtuel. Sous l'angle de la projection, le cinéma est plus largement pensable comme surface où s'inscrit aussi ce qui est au-delà de la représentation auquel la projection donne forme visible. De ce point de vue, la projection met en jeu un travail de déformation.

²⁶⁸ M. Martin, *Cinéma, littérature : projections*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 9.

²⁶⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 5'15-5'25.

Un des films cités par Godard qui souligne ce rapport de la projection et de la déformation – et aussi le caractère polémique de ce rapport – est le film *North by northwest* de Hitchcock (1959). *North by Northwest* s'ouvre sur un écran vert spectral et des lignes qui s'entrecroisent finissent par laisser place aux gratte-ciels de Madison Avenue à l'heure de pointe. Abordée comme un récit hollywoodien classique, l'intrigue d'espionnage de *North by Northwest* est satisfaisante. Les aventures d'espionnage de Thornhill au sein de l'intrigue de thriller commencent par une perte narrative classique – l'identité du personnage – qui produit un conflit, mettant en branle une série rapide d'événements liés entre eux et projetant un objectif futur qui est finalement atteint.²⁷⁰ Le protagoniste (Cary Grant) retrouve son identité, qui a été perdue dans l'intrigue d'espionnage lorsqu'il est pris pour George Kaplan, et dans ce processus, il dévoile aussi les secrets d'espionnage, gagne une femme et se marie avec elle. Il y a beaucoup de petites touches, mais la séquence la plus remarquable est celle de l'avion qui attaque Thornhill. La finesse et la facilité de mouvement de Grant sont pleinement célébrées dans *North by Northwest*. Malgré la crise d'identité de son personnage, son statut d'objet de vénération est aussi stable que celui de l'imposant monument du film. Plutôt que de chercher la signification implicite de ses expressions faciales, nous assistons à la confrontation de l'acteur avec des espaces et des paysages lourdement chargés de sens symbolique, et dont la signification dépend fortement de l'effet visuel puissant du placement de Grant face à eux.²⁷¹ Au moment où *North by Northwest* est filmé, le jeu d'Hitchcock avec ce que l'on pourrait appeler les « surfaces » de Grant est en pleine force. Aucun détail n'est trop petit pour figurer dans l'impact visuel de Grant.²⁷² Après tant de scènes de villes et de trains bruyants, le silence au milieu de nulle part est assourdissant. Thornhill regarde dans toutes les directions, mais c'est vide jusqu'au moment où un avion lui attaque comme une abeille en colère.²⁷³

Ainsi que d'autres images tirées de plusieurs films d'Hitchcock, les cadres du film mentionné font partie d'un hommage à l'auteur lui-même, mais ils sont simultanément ressuscités par recontextualisation, un processus qui se rend explicite par la *voix off* de Godard. Toute image subit donc une transformation spectaculaire au cours d'*Histoire(s) du cinéma* : d'un emblème de résurrection chargé de sens biblique à un symbole historiquement significatif du cinéma hollywoodien classique, en passant par une forme abstraite qui remet en question le statut ontologique de l'image cinématographique elle-même.²⁷⁴ Dans le film *North by Northwest*, nous

²⁷⁰ T. Leitch et L. Poague, *A Companion to Alfred Hitchcock*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, p. 69.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 185.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ P. Duncan, *Alfred Hitchcock*, Vermont, Pocket essentials, 1999, p. 135.

²⁷⁴ M. Heywood, « True Images : Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust's *A la recherche du temps* », *Paragraph*, 2010, p. 48-49.

voyons une série des points de vue projetés, autrement dit, des aspects d'une narration qui conduisent à une déformation consciemment agrandie telle que son seul témoin est le spectateur.

En gardant à l'esprit ce rapport de la narration et de la déformation, nous revenons vers la projection, ses rapports avec la caméra, la résurrection, et la mémoire. Dans l'épisode *1b – Une histoire seule*, Godard déploie son approche de la projection :

C'est qu'un projecteur de film est obligé de se souvenir de la caméra et que le cinéma n'est une industrie de l'évasion, que parce qu'il est le seul lieu où la mémoire est esclave.²⁷⁵

La projection est donc une opération de la mémoire, qui relève en propre de la pratique cinématographique. Autrement dit, si la caméra construit une archive – archive toujours *en train de se créer* –, cette archive est remémorée par la projection. Cette dernière vise à manifester ce qui se trouve refoulé dans la pensée, dans le désir, dans l'oubli. C'est pourquoi le moment où le cinéaste profère la phrase précédente, nous lisons sur l'écran : « *histoire de la projection, les esclaves du désir* », et puis, « *la loi du silence* », qui se réfère à un autre film de Hitchcock consacré aussi aux déformations cachées de ce qui semble comme une simple représentation.²⁷⁶



Figure 7 – Le film *Fenêtre sur cour* (1954) de Hitchcock dans *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988)

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Godard commence *Histoire(s) du cinéma* avec le film *Fenêtre sur cour* (1954) de Hitchcock dans lequel ce rapport de la caméra et de la projection devient l'objet central d'une narration dont la valeur en tant que telle est litigieuse. Autrement dit, la narration perd son autonomie, se réalise en tant que variable de la déformation et, par conséquent, mène à une

²⁷⁵ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 15'02-15'15.

²⁷⁶ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 15'02-15'15.

problématique de la figure au sens du style et de son apprentissage. À propos du style cinématographique de Hitchcock, Godard commente :

Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent / Alexandre, Jules César, Hitler, Napoléon / prendre le contrôle de l'univers / prendre le contrôle de l'univers / peut-être que dix mille personnes / n'ont pas oublié la pomme de Cézanne / mais c'est un milliard de spectateurs / qui se souviendront du briquet / de L'Inconnu du Nord Express / et si Alfred Hitchcock a été / le seul poète maudit à rencontrer le succès / c'est parce qu'il a été le plus grand créateur de formes / du vingtième siècle / et que ce sont les formes qui nous disent finalement / ce qu'il y a au fond des choses / or, qu'est-ce que l'art / sinon ce par quoi les formes deviennent style / et qu'est-ce que le style / sinon l'homme / alors c'est une blonde sans soutien-gorge / filée par un détective qui a peur du vide / qui apporteront la preuve / que tout cela c'est du cinéma / autrement dit l'enfance de l'art.²⁷⁷

En particulier, le film *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*) met en scène James Stewart dans le rôle d'un photographe de guerre qui, à la suite d'un accident, se retrouve en fauteuil roulant, c'est-à-dire presque immobile, et passe son temps à observer ses voisins. La cour est invisible par la route, elle constitue un lieu qui oscille entre le public et le privé, à la fois une communauté close et un espace de rencontre entre étrangers. Du point de vue de l'observateur, l'image de cour se résume à la succession architectonique des fenêtres des voisins. Tout fenêtre se constitue en tant qu'espace fait par un projecteur ou un écran, mais toutes les fenêtres ensemble constituent la rencontre des projections diverses, l'histoire du film en soi, et, comme nous allons le montrer de manière détaillée dans les sections qui suivent, le montage du film. Par conséquent, l'histoire du film n'est pas dégagée des fenêtres et, de ce point de vue, Hitchcock propose un dépassement de la théorie d'Alberti sur la perspective linéaire et encore un dépassement de la théorie sur le tableau en tant qu'ouverture entre bordures. La perspective du film est multipliée, comme les fenêtres, elle pourra seulement être recherchée dans les détails de ces projections que sont les fenêtres, ou encore, dans la rencontre diagonale et imprévisible entre les épisodes différents qui se trouvent montrés sur les fenêtres.

Ce film, à travers lequel *Histoire(s) du cinéma* commence, souligne quelle est la méthode choisie par Godard pour la construction de son projet gigantesque : comparaison des fenêtres (plans), insistance sur le détail, rencontres imprévisibles des fenêtres différentes, qui se réalisent à travers les escaliers ou les autres *passages*. La figure produite par ces processus est donc le résultat d'une symptomatologie ou d'une criminologie qui doit résoudre un certain problème. Elle se compose en séries par images différentes, dont le sens se trouve dans les passages, qui permettent d'être rapprochées, et qui jouent un rôle crucial dans la dernière partie du film où le photographe, son

²⁷⁷ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a 13'29.

amie et son infirmière se mobilisent ensemble afin de résoudre le crime. L'observateur est immobile, il tient à la main sa caméra avec un téléobjectif, qui façonne une image dans laquelle une dense abréviation du crime se figure. Le temps linéaire et le mouvement ne participent pas à cette figuration : la conjonction des fenêtres se différencie radicalement de leur contexte, les bordures des fenêtres se cassent. La narration disparaît, ce qui se trouve hors de la figure façonnée à la main et à l'aide de la projection disparaît aussi.

« *I don't know, I didn't see* », dit un autre photographe, absent de la cinémathèque godardienne, celui de *Blow up* de Michelangelo Antonioni (1966). Inversement : « *je vois, donc je sais* ». Godard le dit autrement mais dans la même ligne de pensée : « *video ergo sum* ». Valeur cognitive d'une propre existence : c'est là où on découvre la dynamique potentielle d'une figure façonnée. Les deux photographes ne cherchent rien d'autre qu'un détail. Avec un téléobjectif ou des loupes, c'est une nouvelle photo qu'ils regardent, ou mieux, qu'ils créent en regardant de manière détaillée, marquée à leurs yeux d'une valeur supérieure : « *Ce 'détail' est le punctum (ce qui me point)* ». ²⁷⁸ Mais ce point de vue n'épuise pas les affinités de deux films. La ville devient un spectacle en soi, un monde composé d'images, de sons, de lumière et de mouvement, une toile de médias. ²⁷⁹

Ce qui compte donc c'est d'apprendre à voir. Le photographe de Hitchcock essaie de résoudre le crime en insistant sur les détails d'une fenêtre qui dépasse ces limites. Le photographe d'Antonioni résout aussi un crime en agrandissant une photographie, ou mieux, en découvrant la figure dans son image photographique : c'est le détail imprévisible, c'est ce qui casse la synthèse désirée du cadre. Chaque image est marquée d'une histoire et d'un projet, chaque geste semble mener quelque part et venir de quelque part, et de cette façon, les cadres, un par un, ont une existence contingente. ²⁸⁰ Le photographe de *Blow up* revient à la scène de crime comme Stewart insiste pour regarder la cour jusqu'à la découverte du mystère. Le cadavre est encore dans la scène, mais plus tard, de manière mystérieuse, il a disparu. Ce qui reste c'est une photographie d'un tel grain augmenté, qui la fait assez similaire aux *droppings* de Pollock. Les deux photographes reconnaissent qu'une projection ne concerne pas la représentation, mais une certaine déformation – comme celle de la mémoire – qui doit être décodée. Avec les mots de Vilém Flusser qui se plonge dans cette problématique :

Les images techniques sont des projections. Elles captent des signes sans signification qui nous viennent du monde (photons, électrons) et les codent pour leur donner un sens. Il est donc inexact de demander ce

²⁷⁸ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 71.

²⁷⁹ A. Pethő, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, op. cit., p. 97.

²⁸⁰ M. Pomerance, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 258.

qu'elles signifient (à moins de donner la réponse vide de sens : elles signifient des photons). Avec elles, la question à poser est la suivante : à quoi sert-il de faire signifier aux choses qu'elles montrent ce qu'elles font ? Car ce que celles-ci montrent n'est qu'une fonction de leur objectif. [...] Le projet critique consiste à montrer qu'au mépris du sens commun, elles ne sont pas des miroirs mais des projections programmées pour que le sens commun ressemble à un miroir. Parce que les images techniques sont des projections, parce qu'elles pointent dans une direction à partir du projecteur vers un horizon comme les phares, elles doivent être décodées non pas comme des représentations de choses dans le monde mais comme des panneaux indicateurs dirigés vers l'extérieur. C'est leur projecteur, leur programme, qui est l'objet de la critique. Ce que les images techniques montrent dépend de la direction qu'elles indiquent.²⁸¹

Blow up, qui se réfère au verbe intransitif : éclater, exploser ; au verbe transitif : faire sauter, lorsque *blowing up* signifie l'agrandissement d'une photographie, œuvre consacrée à l'agrandissement de l'espace, qui cherche une étendue démesurée, disproportionnée, illimitée.²⁸² Ou encore : un style baroque comme l'a défini Wölfflin. La forme photographiée et agrandie devient la pièce à conviction que cherche le photographe, le tableau devient l'indice de l'image.²⁸³ L'image correspond à un *typos*, c'est-à-dire à l'indice de l'image dans l'image, l'empreinte de la peinture dans la photographie et dans le cinéma.²⁸⁴ Le mélange des arts devient le médium du film. Cette abstraction est le processus et la conclusion de l'agrandissement.²⁸⁵ Nous dirions qu'elle est aussi le processus de la projection. Car l'agrandissement détaille le visible, il ne s'épuise pas à faire du fragment une totalité.²⁸⁶

Un autre aspect de la projection dans *Histoire(s) du cinéma* est lié à l'œuvre de Brecht et à sa méthode de la distanciation au théâtre dans la mesure où cette dernière, comme la projection au cinéma, rapproche l'enjeu de l'expérience du « spectacle » soit théâtral soit filmique. Brecht a inventé des

²⁸¹ V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 48-49. Notre traduction. Au prototype :

Technical images are projections. They capture meaningless signs that come to us from the world (photons, electrons) and code them to give them a meaning. So, it is incorrect to ask what they mean (unless one gave the meaningless answer: they mean photons). With them the question to ask is, what is the purpose of making the things they show mean what they do? For what they show is merely a function of their purpose. [...] The critical project is to show that in defiance of common sense, they are not mirrors but projections that are programmed to make common sense appear mirrorlike. Because technical images are projections, because they point one direction from the projector toward a horizon like, say, headlights and lighthouses, they must be decoded not as representations of things out in the world but as signposts directed outward. It is their projector, their program, that is the object of criticism. What technical images show depends on which direction they are pointing.

²⁸² A. Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images modernes, 2003, p. 18, 22.

²⁸³ *Ibid.*, p. 23.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

techniques par lesquelles les choses pouvaient devenir « éloignées », « étrangères » ou « distancées » ; et bien qu'il ne se soit pas limité au théâtre, ces techniques sont pour la plupart des techniques de mise en scène.²⁸⁷ Ces dernières constituent une forme de distanciation à travers la citation des passages (problématique à laquelle nous reviendrons dans le chapitre 4), ou le décor et l'utilisation de la musique, et très souvent par le fait de saluer le personnage que les acteurs jouent sans essayer de « devenir » le rôle.²⁸⁸ Dans *Histoire(s) du cinéma* nous voyons que la figure de Brecht apparaît sur l'écran au moment où Godard essaie de définir le cinéma et, précisément, le cinéma poétique.²⁸⁹ Bien que Didi-Huberman a déjà souligné l'importance du rôle des citation au sein d'*Histoire(s) du cinéma* et leur rapport avec la méthode brechtienne, nous devons insister sur le dialogue de deux auteurs à long terme.²⁹⁰ A part des citations, Godard suit la leçon de Brecht depuis sa jeunesse et, plus précisément, par rapport à la jonction de l'image et du son, une jonction écartée que mobilise le spectateur. La séquence d'embouteillage dans *Week-end* est un des cas exemplaires.²⁹¹ De ce point de vue, nous pouvons dire que l'affirmation de Brecht suivant laquelle « le spectateur n'est pas appelé à partager les expériences des personnages mais les interroger, les contester » est repris par le cinéaste.²⁹²

Cette référence nous oblige de nouveau à réfléchir sur l'importance du mélange du cinéma avec les autres arts dans le processus de la définition du cinéma. Ce qui intéresse Godard, plus précisément, c'est la définition du cinématographe en tant que pratique qui fait la synthèse ouverte d'une matière toujours hétérogène. Donc, ce qui importe dans l'œuvre de Brecht, et qui est réactualisé au sein du cinéma par Godard, c'est la méthode de la distanciation qui s'éloigne d'une approche des arts en termes de la représentation.

Le cinématographe n'est pas l'illusion d'un faux mouvement, mais aussi, selon Bresson, c'est l'immobilité et le silence propres au cinéma.²⁹³ Car c'est le silence qui permet la prise en compte de la perspective de l'autre, qui dessine un espace dans lequel une relation avec l'altérité de l'autre est possible.²⁹⁴ À la place des grandes vitesses du cinéma industriel, le cinéma poétique, non plus au sens donné par Pier Paolo Pasolini, c'est-à-dire linguistique, mais figural, se trouve dans une certaine immobilité qui épaissit le temps.

²⁸⁷ B. Brecht, *Brecht on theatre*, Londres, Bloomsbury, 1964, p. 63, 94 ; F. Jameson, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998, p. 39.

²⁸⁸ F. Jameson, *Brecht and Method*, *op. cit.*

²⁸⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 10'55.

²⁹⁰ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Editions de Minuit, 2015, p. 34.

²⁹¹ J. Uhde, « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation. On The Contemporary Cinema », *Journal of the University Film Association*, 1974, p. 30.

²⁹² B. Brecht, *Brecht on theatre*, *op. cit.*, p. 56.

²⁹³ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 33.

²⁹⁴ L.-A. Serrut, *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, *op. cit.*, p. 115.

L'histoire du cinéma en tant qu'histoire de la projection est une histoire des siècles futurs. La résurrection du passé, autrement dit, sa remémoration présuppose un regard présent. Etant donné qu'il concerne un regard incarné, comme le détermine le baroque, ressent des désirs (refoulés ou pas), des désirs déjà là ou pas encore ici ou en train de se réaliser, désirs comme forces contradictoires qui se manifestent à partir d'un schème « *à la fois...et* ». La projection est proprement figurale, car elle est liée aux schèmes figuraux, comme nous les avons déjà décrits dans le chapitre précédent, en déformant, déconstruisant, refaisant la vague image de la réalité. C'est là où la projection signifie la projection temporelle, une projection tournée vers le temps à venir. C'est là où Godard rencontre l'idée de la *télé-histoire* de Fernand Braudel, la tâche de l'historien de parler à la fois pour les événements passés et les événements à venir. Mais il rencontre aussi Benjamin qui plaçait au premier plan la remémoration et Proust qui découvre dans la mémoire et son expression une opération créative :

J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.²⁹⁵

L'histoire du cinéma en tant qu'histoire de la projection est aussi une histoire poétique, elle ne concerne plus l'histoire en tant que discipline. C'est peut-être pourquoi Godard revient à son film des années 1960, *Le mépris*, dans lequel nous trouvons la métaphore du cinéma comme la nouvelle épopée, comme l'enfant de l'œuvre homérique. De ce point de vue, la distanciation brechtienne n'est pas une obligation présupposée, c'est plutôt l'expérimentation d'un créateur par rapport à une multiplicité virtuellement infinie des points de vue. La distanciation présuppose la pratique baroque de même que la projection cinématographique présuppose la *camera obscura*.

²⁹⁵ M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann, op. cit.*, p. 66.

C'est la raison pour laquelle l'histoire de la projection est une histoire de l'expérimentation. Car le cinéma n'est ni technique ni art ni science, c'est à la fois tous les trois, c'est un mystère et, par conséquent, sa propre opération est liée à la question de la perception et de l'apprentissage. La projection, en posant des questions sur la nature et les processus de la perception, est une traduction indirecte de la question du mythe comme on pourrait la trouver au sein de l'œuvre de Platon. Plus précisément, selon Godard, la projection est une invention des prisonniers. De même, l'aspect cinématographique de la philosophie platonicienne se trouve dans la prison de la caverne. Pour le dire autrement, si Platon, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent et comme cela a été maintes fois souligné, introduit le mythe de la caverne pour problématiser la question de la vérité, Godard réalise un renversement : d'une part, il démontre cinématographiquement que le mythe platonicien ne parvient pas à bannir ce qu'il considère comme faux, c'est-à-dire fabriqué, mais lui offre au contraire une place claire dans le monde, la caverne, et, d'autre part, il donne à la projection – comme nous le voyons à la section prochaine – à ce mode de pensée des prisonniers, le caractère de la limite à dépasser. Dans ce cadre, la projection transcende la perspective centrale, la fenêtre, le tableau, elle devient une opération à fabriquer des figures, car elle crée cette espace « entre-deux ».

2.3.2. La projection et les géomètres prisonniers français

De plus, la projection concerne la manifestation d'une certaine géométrie, et donc d'une certaine taxinomie du monde. Autrement dit, la projection en tant que manifestation de la géométrie ou de la taxinomie crée un certain concept de l'histoire dans la mesure où l'histoire propose une classification des mots et des choses du monde. Godard découvre une signification de la géométrie. Il découvre une science pour sa pratique poétique, une science de classification. Étant donné que la projection est considérée comme manifestation d'une géométrie, la synthèse de ces aspects géométriques se signifie dans le montage. En un rapport ambivalent entre la vision et l'action, la projection se consacre à la fois à l'efficacité d'un cinéma capable de créer des mondes ou de témoigner de l'horreur, et à son impuissance face à la Catastrophe. Dans la pensée de l'après-coup qui est celle de Godard, l'écran de cinéma est toujours le réceptacle d'un trauma qui laisse entrevoir la projection, qu'elle soit faisceau lumineux déchirant l'ombre ou réverbération du réel sur la fiction et des méandres de l'Histoire sur les images – selon la machinerie qu'elle nomme « *la fraternité des métaphores* ».

La grande histoire c'est l'histoire du cinéma : elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette. Dans une prison de Moscou, Jean-Victor Poncelet, officier de génie de l'armée de Napoléon, reconstruit sans l'aide d'aucune note les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot : le traité des propriétés projectives des

figures, publié en 1822, érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargues pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique. Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique.²⁹⁶

Le cinéma fait donc monde autrement que par le seul montage : il est création par projection, c'est-à-dire à la fois attestation visible du réel et bombardement des mots sur les images ou des images entre elles. Il ne s'agit pas de « *faire apparaître un monde derrière un autre* », comme le dit Rancière, mais « *faire apparaître un monde sur l'autre* », comme dirait Deleuze, que ce soit en l'espèce dialectique de chocs et d'oppositions, ou bien sous la forme symbolique d'une même continuité des phénomènes.²⁹⁷ Les deux s'entremêlent dans la pratique projective en général, et godardienne en particulier. Cette dernière fait du cinéma à travers une conjonction de pensées et d'affects. La figure cinématographique, concernant une forme qui pense, rapprochant la peinture de Manet, mais encore la géométrie, vise à dépasser les limites préétablies de même que les géomètres prisonniers français voient la prison comme ce qui devrait être dépassé par la pensée. Ce dépassement ne pourra être que violent à travers l'acte de pensée. Et le cinéaste lui-même le suggère directement :

YI – Votre rapprochement entre l'histoire du prisonnier avec celle de la projection des figures géométriques et le cinéma est encore de l'archéologie...

JLG – C'est marrant, il y a des critiques qui m'accusent en disant que c'est une invention, mais je l'ai pris dans un bouquin sur l'histoire des mathématiques, peut-être que c'est inventé, mais je ne pense pas... Jean-Victor Poncelet a été effectivement un officier du génie prisonnier en Russie et le reste on l'imagine. Car tous les prisonniers, sauf ceux qui sont torturés, « s'évadent » en pensant. Pour survivre ils font de la gymnastique et les intellectuels font dans leur tête les livres ou les théories qu'ils écriront lorsqu'ils seront sortis de prison, c'est une petite histoire qui aurait pu être chez Canguilhem ou chez Koyré.

YI - Cela prend ensuite une tout autre dimension parce que Baudelaire vient après et que dans son poème il s'agit directement de l'ennui, de la prison et du désir de partir, c'est-à-dire d'une archéologie du cinéma au niveau de l'imagination ou de la sensibilité. Baudelaire a écrit ce poème au moment où l'ennui s'installe historiquement dans un monde désenchanté et devient quelque chose de chronique, et aussi l'idée de prison et donc l'envie de départ et du voyage, qui sont pour vous liées à l'enfance de l'art, c'est-à-dire au désir de faire du cinéma - puisqu'on voit des cinéastes à ce moment-là - , mais en même temps, il y a la découverte que partout c'est le même éternel péché, la même horreur dans le même désert d'ennui, et donc la même répétition et la même espèce de chute.

²⁹⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 10'10.

²⁹⁷ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 72-73 ; G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, *op. cit.* p. 99-102.

JLG – [...] J'ai compris que Baudelaire, en fait, au moment où il écrivait ce poème ce n'était pas par hasard et que ça décrivait le cinéma... Même finalement au niveau du texte ... Un moment il dit « passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec le cadre d'horizon », mais oui, c'est l'écran du cinéma aussi, il ne l'avait jamais vu, mais il l'avait prévu si l'on peut dire.²⁹⁸

La projection porte sur un espace privilégié. Le paradigme des géomètres emprisonnés et celui de Baudelaire, sont transformés en une condensation significative d'un certain problème : du rapport de la pensée et de la mémoire à la figure. Les théories scientifiques constituent des pensées et, en tant que telles, sont des projections de figures mentales qui brisent les frontières de la prison physique. De même, les souvenirs dans la poésie de Baudelaire, selon Godard, sont projetés sur l'horizon – de manière projective – comme ce serait le cas pour le dessin et les couleurs d'un tableau.

Encore plus, c'est pourquoi, à notre sens, la géométrie pourra signifier, dans le cas de l'œuvre godardienne, un lieu de rencontre des concepts différents : du concept de l'histoire et du cinéma, de la figure et de la violence. Le cinéma pose directement la question du rapport entre les images et les textes dits, lus ou recités. Quand Godard suggère qu'« il faut voir », autrement dit, qu'il faut penser en apprenant à voir, il insiste donc sur le privilège de la figure. Ce privilège concerne la figure projetée en tant que liaison, que rapport des événements concrets ou des personnes concrètes qui se rematérialisent dans une pensée unique. Dans les figures projetées, on trouve d'abord l'idée du montage chez Godard. C'est pourquoi Godard insiste sur le médium vidéo, un médium qui est capable de faire des synthèses en combinant la matière hétérogène.

Pour Godard toutes les histoires, toutes les images sont déjà là. On le réalise quand on voit Godard dans son bureau, dans son laboratoire, devant sa bibliothèque, en train de citer, recontextualiser, combiner la matière hétérogène de son archive. Dans l'hommage consacré au cinéma italien Godard imprime sur l'écran la phrase « *les choses sont là, pourquoi les manipuler ?* ». Pour Godard, comme pour Robert Bresson, penser, c'est créer, mais « créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux ».²⁹⁹ Cependant, nous ajouterions que les aspects des personnes ou des choses sont déjà déformés et, par conséquent, une vérité en tant que telle ne sera qu'illusion.

La projection des figures ne peut être comprise au-delà de sa perspective et de son ambiguïté. Ambiguïté car, comme la figure, la perspective fonctionne tantôt comme un mécanisme de réflexion d'un espace idéal (à titre indicatif, chez Alberti dans le cadre de la Renaissance), tantôt

²⁹⁸ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, op. cit., p. 44-45.

²⁹⁹ C. Scemama, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 124.

comme un mouvement tangible et concret d'affects au sein du baroque. Si l'on a l'habitude de dire que la projection signifie « jeter en avant », cette définition perd toute validité dans l'arrivée inattendue de l'événement, dont Wölfflin a parlé. Mais elle perd aussi toute validité à la lumière de l'impressionnisme, cette peinture moderne qui construit une perspective de la lumière juste avant son invention mécanique et le début de l'histoire du cinéma.

Les figures projetées ont donc la dynamique de l'événement, c'est-à-dire l'avènement de leur pensée prétentieuse, en même temps qu'elles sont menacées par la répétition du même et du banal. Car la projection offre une possibilité équivalente à la peinture de Manet ; de même qu'il n'imité pas Velasquez, Titien ou Goya, mais renégocie les termes de la construction d'une composition, et le style de leurs œuvres, en mobilisant des comparaisons conscientes entre ses propres créations et les œuvres du passé, la projection cinématographique peut mobiliser des comparaisons, des analogies, des métaphores, bref, des relations entre les figures qui, au lieu d'être simplement représentatives ou abstraites, parviennent à constituer des relations nouvelles en elles-mêmes. C'est ainsi que nous avons décrit l'analyse figurale. Dans ce chapitre, nous n'avons suivi qu'un exemple de son fonctionnement : en formulant une réflexion sur l'œuvre de Godard « et » en réfléchissant avec Godard, nous avons décelé dans l'impressionnisme l'accomplissement de la préfiguration baroque, dont le sens donne naissance à un nouveau rapport, le cinéma en soi, comme projection lumineuse de figures qui composent des histoires des affects, revendiquant la libération de la pensée et de la mémoire.

3. Penser avec les mains : une pédagogie

Le travail figural chez Godard se constitue au fil des décennies d'une manière multiple et complexe. Ainsi, nous devons nous pencher sur deux motifs supplémentaires qui traversent horizontalement toutes les problématiques déjà analysées. Le premier d'entre eux est directement lié à la dimension autobiographique de son œuvre. Comme nous l'examinons dans le premier sous-chapitre, Godard élabore les modalités de la construction d'une figure cinématographique parallèlement à la thématization de son travail personnel comme cinéaste. Par ailleurs, l'œuvre n'est pas distincte de sa propre vie. Nous pourrions dire que le travail et la vie signifient tous deux une durée singulière. Pour cette raison, l'autobiographie concerne à la fois une réflexion sur le travail et sur la vie : le premier est conçu comme forme de vie et la seconde comme travail vivant.³⁰⁰

Dans ce cadre, la dimension autobiographique est une ouverture, d'une part, aux moyens de production des figures, c'est-à-dire aux machines, et de l'autre, à la pédagogie à laquelle nous incite le réalisateur. Sur le plan philosophique, nous tentons de penser les machines cinématographiques (et le réalisateur en tant que machine) en dialogue avec le concept de *machine* chez Deleuze et Guattari et avec la question de la *création poétique*. Le passage de la pédagogie proposée par le cinéaste à la philosophie poétique, c'est-à-dire aux conditions de la rencontre entre le cinéma et la philosophie en tant que pratiques distinctes de pensée, constitue donc un ajout nécessaire à ces premières sections, ainsi que l'objet du second sous-chapitre.

3.1. Devenir-machine : une pensée tangible

L'œuvre de maturité de Godard constitue également un exercice mnémotechnique, une autobiographie paradoxale, qui thématise la mémoire et le témoignage, en les mettant en relation directe avec le travail du cinéma, plus précisément, avec les processus de projection (comme nous l'avons déjà examiné), mais aussi avec le montage. Dans cette section, nous visons à aborder le récit autobiographique élaboré dans le cadre des films *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995) et *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), en insistant sur la manière à partir de laquelle Godard donne à la machine cinématographique une dimension humaine et suprahumaine.³⁰¹ Au sein de l'œuvre godardienne, cette dernière devient une machine vivante, elle a une certaine sensibilité, particulière et multiple, qui rencontre le cinéaste en le transformant lui-même en une certaine partie du

³⁰⁰ Le concept de « travail vivant », en opposition d'un travail aliéné, provient de l'œuvre marxienne. Nous reviendrons en détails dans la deuxième partie de cette thèse.

³⁰¹ Sur la question de la machine dans le film *Ici et ailleurs* voir S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2014, p. 28 sq.

processus machinal. Notre hypothèse centrale est donc que le cinéaste, en désignant son autoportrait, explore le processus d'un devenir-machine dont le contenu propre n'est autre que le désir de dépassement de soi-même.

3.1.1. Une autobiographie figurale

En première approche, l'autobiographie concerne ce genre où l'auteur raconte sa propre vie.³⁰² Selon Souriau, l'auteur est en quelque sorte intégré dans l'œuvre, car il y coïncide avec le personnage principal, et il place le lecteur ou le spectateur au point de vue de ce personnage.³⁰³ Le style même contribue à cette fusion, à ce mélange de la fiction et de la réalité, puisque les autobiographies sont souvent exprimées à la première personne.³⁰⁴ L'autobiographie de Godard, dans laquelle nous découvrons son intégration *particulière* à l'œuvre, étant donné que le cinéaste vise à provoquer un écart entre le moi et l'histoire, prend la figure cinématographique de l'autoportrait, mais en tant que *processus* ou *devenir-machine*, car la machine cinématographique est une machine vivante qui rencontre le cinéaste en le conduisant à un mélange avec le monde de la pensée non-humaine. Le cinéma n'est ni art ni technique, il est un mystère : précisément, le mystère de cette rencontre entre les deux mondes, humain et non-humain.³⁰⁵

Nous explorons cette problématique par les étapes suivantes : premièrement, en insistant sur l'œuvre godardienne, nous proposons une description de la mémoire et de son rapport avec les machines propres au cinématographe, vu que la mémoire n'est pas exclusivement le terrain de la construction du discours autobiographique, mais une opération de ce médium qui permet l'exploration simultanée du personnel et du collectif, de l'histoire vécue et de la grande histoire, ou encore l'expérimentation sur les relations entre elles. De ce point de vue, l'autobiographie, qui est, en l'occurrence, figurale, rencontre l'excès et la dépense sous la forme du dépassement des limites d'un certain individu, particulièrement, de l'expérimentation incessante d'un artiste dont la solitude située dans son atelier se transforme en une solitude peuplée et, de ce point de vue, intrinsèquement historique.

Deuxièmement, nous commentons l'histoire fabriquée par Godard comme une exception à la règle du discours historique, car si ce dernier se fonde sur l'examen des archives, l'histoire figurale proposée par l'auteur se configure comme un devenir pluriel, histoire étroitement liée à la mémoire, comme force concrète de l'expérimentation poétique, comme force à la fois personnelle et collective, ou mieux, située entre les deux. Troisièmement, nous analysons la problématique du

³⁰² E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 254.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, p. 172.

devenir et des machines dans la pensée de Deleuze et Guattari. Enfin, nous essayons de proposer une ouverture sur la problématique concernant l'autobiographie en la revoyant sous le prisme de l'apprentissage figural.

3.1.2. De la mémoire au devenir-machine

L'opération centrale, à travers laquelle l'autobiographie se fabrique, est celle de la *mémoire*. Cette dernière n'est pas une entité close, elle est toujours en cours de constitution et, en ce sens, on peut la qualifier d'opération. Pour le dire plus explicitement, la mémoire est le lieu de rencontre des grandes histoires qui sont rendues visibles par Godard, c'est-à-dire l'histoire du cinéma et l'histoire du XX^{ème} siècle, mais aussi de son chemin personnel et cinématographique, autrement dit, de son autobiographie.

Plus encore, la mémoire est le lieu de rencontre de ce *devenir pluriel* et, en même temps *historique*, avec les machines propres au cinématographe. Pour le dire avec ses propres mots :

Mon histoire croise ces histoires, leurs silences, leurs passions. C'est un peu un album de souvenirs, le mien, mais aussi celui de bien des gens, de plusieurs générations qui ont cru à l'aurore. Le cinéma, au XX^{ème} siècle, a été l'art qui a permis aux âmes comme on disait dans les romans russes de vivre intimement leur histoire dans l'Histoire. [...] Ayant vécu cinquante ans de cinéma, il est normal que je finisse par le relier aussi bien à ma propre vie qu'à celle des hommes de mon temps. Seul le cinéma a tenu ensemble ce « je » et ce « nous ».³⁰⁶

La mémoire, étant créative et imprévisible et, pour cette raison, étant la clé de la fabrication de l'autobiographie du cinéaste en tant que devenir, révèle encore le but central du projet godardien : l'élaboration d'une nouvelle méthode pour comprendre l'histoire. Nous savons bien que la dichotomie entre la mémoire et l'histoire est constitutive : d'une part, la mémoire est faite de souvenirs et, d'autre part, l'histoire se fonde sur les archives. La mémoire est la présence d'un passé vivant, tandis que l'histoire suppose l'absence de ce qui est mort et enregistré au fil du temps historique. La mémoire est, finalement, subjective, tandis que l'histoire est décrite comme une expérience scellée.³⁰⁷ Comme nous l'avons déjà vu, le cinéaste, en revenant répétitivement vers l'aphorisme « l'image viendra toujours au temps de la résurrection », une résurrection, non plus imaginaire, mais concrète, insiste sur l'idée d'une mémoire au sens de l'invention du « *moi-histoire* », d'une mémoire à la fois personnelle et collective, force de documentation et de création, dans le cadre de laquelle l'historien se trouve en dialogue avec les morts.³⁰⁸

³⁰⁶ J-L. Godard, entretien par Antoine de Baecque, « Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire », *Libération*, 2 avril 2002.

³⁰⁷ E. Traverso, *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Québec, Lux, 2020, p. 23-28.

³⁰⁸ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma, op. cit.*, p. 70, 166-169.

Cette sorte de moi-histoire prend le style d'une figure qui pense, non plus de façon abstraite, mais concrètement et en relation directe avec le monde matériel. Le moi-histoire se constitue donc comme figure qui pense avec les mains. Dans la première séquence de son film, *Le livre d'image*, Godard nous montre la main pointée du *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci, comme une photocopie, puis, nous voyons deux mains, probablement celles du réalisateur, qui fixent ensemble des longueurs de pellicule sur la table de montage, en entendant la citation du poème de Denis de Rougemont : « La vraie condition de l'homme : penser avec les mains ». En citant ce poème, Godard problématise de manière directe les rapports de l'intellectuel et du tangible. De plus, le cadre récurrent des mains sur la table de montage, qui se trouve en rapport avec ce vers, manifeste le noyau de l'approche godardienne du montage : ce dernier est une pensée concrète, autrement dit tangible, faite avec les mains. Comme nous entendons dans *Histoire(s) du cinéma* :

l'esprit n'est vrai que / lorsqu'il manifeste sa présence / et dans le mot
 manifester / il y a main / l'amour est le comble de l'esprit / et l'amour
 prochain est un acte / c'est-à-dire une main tendue / non pas un
 sentiment drapé / un idéal qui passe sur le chemin de Jérico / devant
 l'homme dépouillé par les brigands / police, propagande, état / voilà la
 main / voilà le nom du dieu tyran / que l'orgueilleuse raison des hommes
 / a su créer à son image / quand la parole se détruit / quand elle n'est
 plus le don / que j'ai fait à l'autre / et qui engage quelque chose de son
 être.³⁰⁹

Les mains peuvent provoquer des manifestations, mais encore des manipulations – comme nous l'examinons dans le chapitre 4. consacré à la violence et la pensée benjaminienne. Toutes deux, manifestation et manipulation, correspondent à deux aspects inconciliables dans le cœur de la violence. De ce point de vue, la violence manifeste aussi l'hétérogénéité des concepts. Godard (et aussi Deleuze, comme nous le verrons plus tard dans ce chapitre) souligne bien que : « *La vérité à la hauteur de l'homme, à portée de main* », construite et concrète, est « *dangereuse pour le penseur* », violente pour le sujet et, par conséquent, pour l'objet observé. Cette vérité est une force transformatrice du monde dans la mesure où elle provient d'un geste et d'une conjonction. Dans ce cadre, l'histoire se transforme de manière violente en une pensée dangereuse et produite à partir d'un processus poétique.

La première séquence du *Livre d'image*, en reprenant donc un des motifs centraux d'*Histoire(s) du cinéma*, celui de la dimension tactile de l'image cinématographique, souligne le rôle crucial du montage pour la compréhension de ce qui rend le cinéma proprement parlant. C'est pourquoi ses premiers cadres projetés passent de main en main : le doigt de Léonard pointant vers le ciel, les

³⁰⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a, 5'30.

doigts du réalisateur, et l'œuvre de Giacometti, qui nous rappelle que les histoires racontées par les mains sont des histoires de touches émotionnelles.

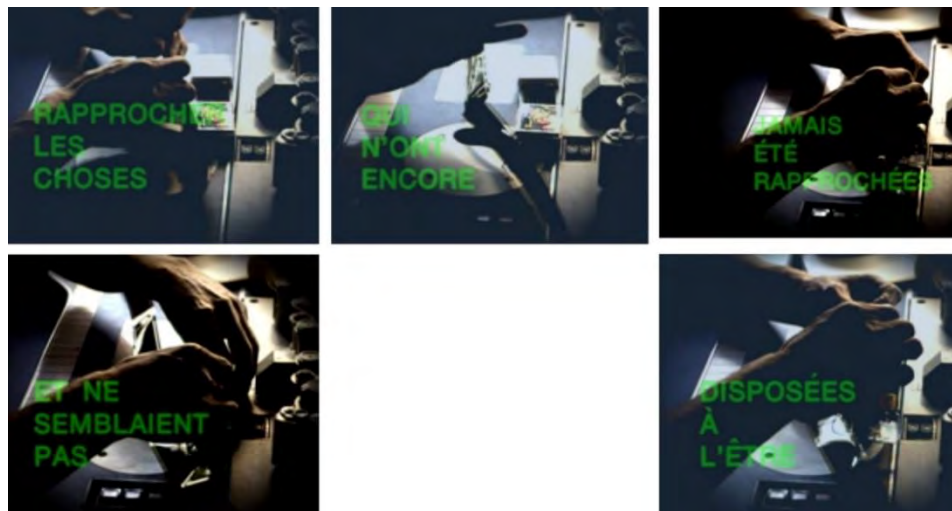


Figure 8 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 4b – Les Signes parmi nous* (1998), « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées »

L'acte de toucher dépasse les limites du visuel et de sa forme dominante qu'est la représentation, en exprimant l'invisible, l'impersonnel, ce qui se cache, mais il peut toujours s'actualiser dans la multiplicité des processus entrecroisés. Voir avec les mains, toucher avec les yeux : c'est là où nous trouvons le véritable appel de Godard. La pensée devient une force corporelle, autrement dit, une force qui, en se basant sur les possibilités du corps, construit des nouveaux rapprochements.

De plus, les mains font penser à certains des réalisateurs préférés de Godard : les nombreux gros plans de mains que l'on trouve dans les films de Fritz Lang, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni et, avant tout, le cinéma muet des débuts, étant un art extrêmement manuel. Godard s'inspire du cinéma muet pour faire revivre le film comme une forme d'art gestuel.³¹⁰ Nous voyons Eisenstein à la table de montage, les mains de Godard qui écrivent l'histoire du cinéma avec un -s, encore son visage en tant que figure dans le film à côté de la machine à écrire, un petit garçon du film eisensteinien *Le pré de Bejine*, qui salue, une femme qui touche le sol, Orphée qui cherche l'ouverture pour l'autre monde, une cigarette, une main qui couvre une blessure grave, Chaplin qui se maquille, Elena de Renoir qui repousse un homme agressif, mains de la honte et mains de la dignité dans le film *Umberto D.* de De Sica.

De plus, le geste peut être considéré comme un moyen d'interaction entre divers médias et arts, tels que le cinéma, la musique et la sculpture.³¹¹ Le rôle crucial du geste comme moyen d'« entre-

³¹⁰ F. Giraud, « Gestural Intermediality in Jean-Luc Godard's First Name: Carmen (1983) », *Acta. University Sapientiae, film and media studies*, 2015, p. 125-136.

³¹¹ *Ibid.*, p. 127.

deux » nous permet de repenser le concept d'intermédialité au cinéma. L'intermédialité façonne un espace « entre-deux » où les arts et les médias circulent et interagissent.³¹² Le cinéma se place entre les médias et les arts, en exploitant les possibilités offertes par les caractéristiques distinctives des composants médiatiques impliqués dans le processus de signification cinématographique, et en mettant en jeu les tensions générées par les différences médiatiques.³¹³ Godard cherche à communiquer la trace de ses gestes, afin de repenser le métier de cinéaste, en élaborant des analogies avec les autres arts, comme la musique et la sculpture, la littérature et la peinture.

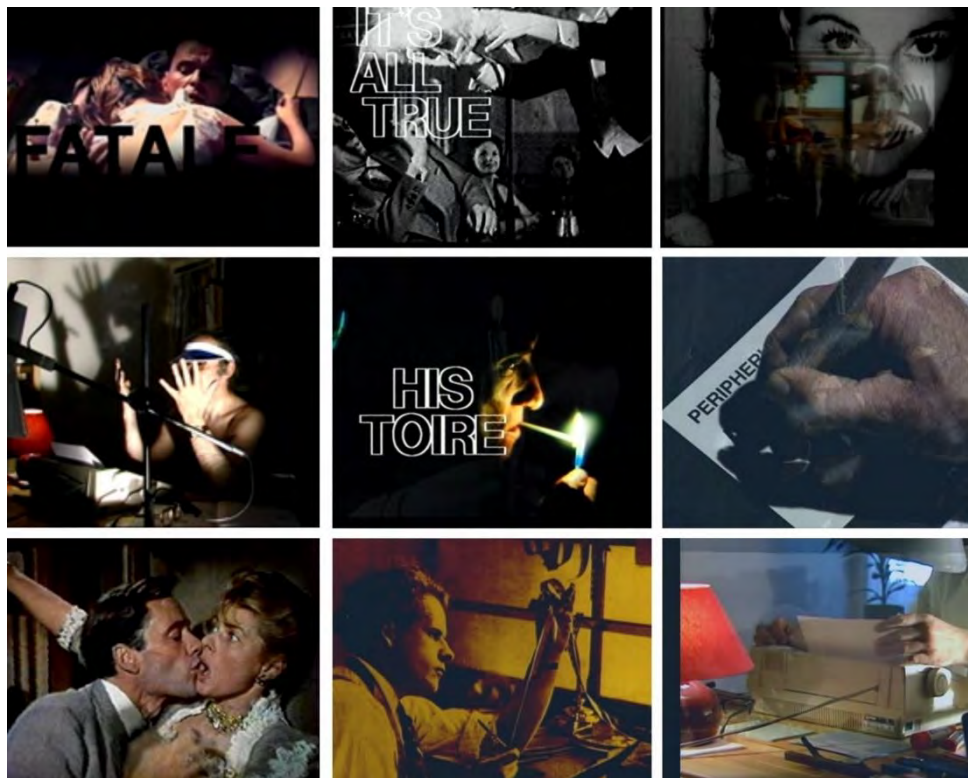


Figure 9 – Les mains dans *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)

Comme nous l'avons vu, d'*Histoire(s) du cinéma* à son dernier film *Le livre d'image*, la résurrection se manifeste comme motif central d'une réflexion sur la mémoire et, par conséquent, d'un lieu de rencontre du montage et de la projection, car la mémoire cesse d'être seulement un renvoi au passé. La résurrection est rendue synonyme de mémoire, en constituant le souvenir comme un processus poétique d'assemblage et de projection des fragments d'un passé. Elle ressemble donc à une ruine, et se relève en tant que temporalité propre au cinéma, qui substitue à notre regard un monde s'accordant à nos désirs.³¹⁴

³¹² F. Giraud, « Gestural Intermediality in Jean-Luc Godard's First Name: Carmen (1983) », *op. cit.*, p. 127 ; A. Pethő, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 2.

³¹³ F. Giraud, « Gestural Intermediality in Jean-Luc Godard's First Name: Carmen (1983) », *op. cit.*, p. 127 ; A. Pethő, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, *op. cit.*, p. 2.

³¹⁴ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 20-23.

Dans la première séquence du film *Le livre d'image*, la synthèse entre les deux problématiques – mémoire et montage – est donc manifeste : la construction des figures est réalisée à la main, constituant une reconstruction des matériaux et des éléments d'une archive du passé, réactivée par la projection de telle sorte que la position de l'histoire comme science du présent et comme intervention politique devient claire. La mémoire est ainsi reléguée à une capacité simultanément visuelle et tactile, comprise comme une pensée en action de cinq doigts sur la table de montage. En outre, la mémoire est liée à la projection dans la mesure où cette dernière ne constitue pas un processus transparent et représentatif, c'est-à-dire la simple reproduction du film ; au contraire, elle devient centrale à la remémoration. De même que la projection ne constitue pas la reproduction et la représentation dans la mémoire, elle ne la constitue pas non plus dans le cinéma.

Mais quelle mémoire mobilise ce processus simultané de production de poésie et d'histoire ? Seule une mémoire créative : étoffer le passé à nouveau, ce n'est pas reproduire une image donnée. Au contraire, elle constitue un processus de construction, au cours duquel le passé prend des dimensions qu'il n'avait pas auparavant, il devient concret à la lumière d'un présent vivant. La mémoire créative constitue une poétique des relations entre le passé et le présent, et ces relations peuvent potentiellement être nouvelles et imprévisibles.³¹⁵ Au cœur de la mémoire créative se trouve donc la relation entre le passé et le présent, une relation que nous devrions construire de la même manière qu'un poète exalte ses expérimentations par rapport à une certaine œuvre et qu'un historien place au centre de son intérêt une certaine problématique actuelle de sa recherche.³¹⁶ Ainsi, la mémoire est soumise à la critique, et elle se réalise dans un double sens irréductible.

Histoire(s) du cinéma est alors un paradigme indiciaire de ce moi-histoire qui se fonde sur une mémoire en tant que résurrection créative du passé et concerne un essai de comparaison et de recherche des affinités inhérentes des films présentés, démontés, recadrés, réappropriés. Le lieu de cette recherche et comparaison n'est autre que le studio de cinéma avec ses machines techniques – la table de montage, les projecteurs, les enregistreurs vocaux. Dans *Histoire(s) du cinéma*, le réalisateur se représente parmi ses machines, entouré de livres, il tape sur les touches d'une machine à écrire, ayant souvent un cigare à la bouche, bref, il se représente *à l'œuvre*. De plus, Godard, se retrouvant seul depuis les années 1970, se reconstitue autour de l'idée de devenir l'homme-machine du cinéma, et c'est pourquoi il construit un studio qui lui permet de concrétiser cette ambition d'autonomie radicale.³¹⁷ Godard parle de la nécessité d'une bataille avec les moyens de production. Mais il déplace le lieu de cette bataille, qui se situe traditionnellement au moment du tournage, vers le

³¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 26-27, 43.

³¹⁷ A. De Baecque et G. Mouellic, *Godard / Machines*, Paris, Yellow now, 2020, p. 75.

montage.³¹⁸ Car il souligne que « la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec les mains ». La table de montage est une machine dont le fonctionnement mobilise une activité des mains bien apparente : penser avec les mains, c'est proposer une définition littérale du montage.³¹⁹ En insistant sur cette pensée tangible du cinéma, Godard nous invite à réfléchir sur le concept d'intermédialité au montage cinématographique et, en même temps, à revoir la conceptualisation de ce qui fait la mémoire.

Godard revient aux débats concernant le montage, débats qui ont été presque oubliés à la fin du siècle précédent et à l'aube de l'époque du web, des réseaux sociaux et dématérialisés en général. Comme le souligne Aumont, toute l'histoire du cinéma pourrait être décrite en rapport avec la méthode du montage élaborée par les cinéastes. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que l'histoire du cinéma soit selon Godard une histoire de la projection des figures. En conséquence, dans l'approche de Godard, projection et montage sont directement liés.

De la part du montage, toute l'histoire du cinéma consiste à choisir entre deux pentes : ou bien exploiter la vertu du choc perceptif du montage, ou bien tâcher de le maîtriser. C'est la grande opposition entre le montage productif et le montage transparent.³²⁰ Par conséquent, le problème historique du montage n'est autre que la contradiction potentielle entre une rupture et une continuité ou, si l'on veut, c'est la *dialectique* elle-même.³²¹ Dans le montage classique, en vue de limiter autant que possible l'ambiguïté, le cinéaste essaie de définir un contexte au sein duquel le raccord trouve son sens, le raccord qui introduit toujours, bien que d'une manière silencieuse ou transparente, le rapport entre rupture et continuité.³²² Car le raccord, malgré le fait qu'il est d'abord pensé comme une continuité et, dans l'approche de la majorité des cinéastes n'a pas d'une signification particulière, concerne aussi un geste double et contradictoire : d'une part, il passe d'un bloc d'espace-durée à un autre bloc en essayant de construire cette continuité désirée et, d'autre part, il provoque un changement soudain de la perception du spectateur. C'est pourquoi le raccord dans son ambiguïté concerne d'abord ce rapport du visible et de l'invisible.³²³

En revenant vers cette approche un peu générale concernant le montage, nous tentons d'insister sur ce que Aumont découvre dans *Histoire(s) du cinéma*, c'est-à-dire un paradigme exceptionnel du montage ou, avec les propres mots de l'auteur, de l'apothéose du montage.³²⁴ Tout d'abord, le

³¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

³²⁰ J. Aumont, *Montage, la seule invention du cinéma*, Paris, Vrin, 2015, p. 21-22.

³²¹ *Ibid.*, p. 39.

³²² *Ibid.*, p. 42.

³²³ *Ibid.*, p. 29, 33.

³²⁴ *Ibid.*, p. 82.

montage godardien a une valeur d'essai, au sens d'une expérience et d'une déclaration personnelle.³²⁵ Mais, en même temps, Godard essaie d'établir un sens par rapport aux possibilités de la collaboration des éléments, ou mieux, de leur réappropriation expérimentale.³²⁶ Dans ce cadre ouvert, le spectateur est celui qui va faire le montage final et ce dernier devient une opération de la pensée.³²⁷

À notre sens, l'approche godardienne du montage nous manifeste le caractère constructif de l'histoire dont les éléments sont d'une part, des petits morceaux d'une vaste archive textuelle, filmographique, sonore et d'autre part, des incitations d'une citation et d'un commentaire à travers lesquels la narration historique se matérialise. Autrement dit, elle relève d'une forme de vie. Car au moment où le montage se configure comme pensée et pratique à la fois, l'histoire, en se donnant à la pratique de sa construction figurale faite avec le montage, se manifeste comme une actualité à la fois récurrente et imprévisible. La figure cinématographique projetée est donc une figure construite par le montage, qui dépasse les limites d'une pratique tout simplement reproductive et fait apparaître les temporalités toujours au pluriel ou en leur synchronie dynamique, bref, il apporte une conception monadologique de l'histoire. Le montage est la seule invention du cinéma, la méthode du cinéma, et par conséquent, c'est la pratique qui permet au cinéma d'être proprement lié à la philosophie de l'histoire ou, si l'on préfère, à l'histoire philosophique rapprochée du point de vue de la mémoire créative de l'auteur. Le montage devient la pratique qui nous permet de revoir la figure de l'histoire et de réfléchir sur la construction d'une histoire figurale.

Pour le cinéaste, penser avec les mains, c'est aussi construire l'histoire en tant que vérité concrète avec l'aide d'une machinerie, y compris l'auteur lui-même. La figure cinématographique se transforme donc en une forme changeante qui touche ou se touche, se donne en tant qu'une rencontre en soi et, par conséquent, est toujours en train de devenir. Autrement dit, la figure devient le geste d'une conjonction, dont le sens ne concerne plus une synthèse close, mais un certain espace comme celui d'un laboratoire individuel ou collectif. « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être » : c'est la conclusion d'*Histoire(s) du cinéma* et son invitation à un acte de création, qui présuppose seulement notre présence vivante pour expérimenter avec des nouveaux rapprochements imprévisibles, qui ne sont autres que des ajouts dans le monde.

La technique, les machines, le médium cinématographique, s'inscrivent sur l'histoire, ils sont l'histoire, et ils trouvent une certaine dimension humaine malgré le fait que la vision

³²⁵ *Ibid.*, p. 83.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

cinématographique dépasse les limites du point de vue humain. Godard entretient avec la technique une relation complexe et politique.³²⁸ Complexe, puisque pour le cinéaste, comme nous l'avons mentionné, « le cinéma n'est ni art ni technique », mais il est « un mystère ». À titre indicatif, la machine à écrire et la table de montage Steenbeck, qui sont des emblèmes d'*Histoire(s) du cinéma*, permettent de rappeler l'artiste à l'œuvre, mais plus encore de rassembler dans un même faisceau plusieurs idées : ce sont des outils de travail, des outils pour penser, pour écrire, rapprocher, monter, voir ; elles matérialisent l'œuvre en train de se faire, et pointent vers une pensée en action chez Godard.³²⁹

Pour lui, le studio de cinéma est un « laboratoire de recherche » où il fait de l'histoire, et il invente une manière de vivre. En traitant le cinéma comme une synthèse des pratiques de projection et de montage, Godard déclare, d'une part, que « l'histoire du cinéma est plus grande que les autres parce qu'elle se projette » et, d'autre part, que « le montage est la seule invention du cinéma », une véritable puissance d'expérimentation. C'est pourquoi le cinéma n'est ni technique ni art ni science, mais les trois à la fois. C'est un mystère et, par conséquent, sa propre opération est liée à la question de l'apprentissage en tant qu'expérimentation incessante.

Autrement dit, chez lui la *dépense* de forces artistiques s'oriente vers la découverte de la propre logique des machines et de ses limites par rapport à une expérimentation poétique et historique à la fois. Godard entend la leçon du fondateur de la Cinémathèque française, Henry Langlois, et il transforme ses histoires en figures multiples : disques, livres, appartements et studios, en répondant alors à la question de la valeur d'usage d'une œuvre cinématographique. Langlois a appris à cette génération de cinéastes à laquelle appartient Godard, que l'archive cinématographique reste vivante par sa projection en permanence et que penser le cinéma, c'est montrer et projeter du cinéma. En insistant sur la conservation et la projection du cinéma, Langlois a contribué à l'avenir du cinématographe en faisant découvrir son passé, en palliant l'insuffisance des ouvrages sur l'histoire du cinéma, en initiant un public, en créant des cinéastes, des cinéphiles.³³⁰ Mais ce qui intéresse plutôt Langlois, c'est la comparaison des films, leurs rapports inhérents.³³¹

Cette hétérogénéité et vivacité transforment le laboratoire, un laboratoire toujours en acte, en une machine complexe qui se compose de plusieurs autres. Toutes les machines, articulées entre elles, s'orientent vers le bricolage non seulement de l'histoire du cinéma, mais aussi d'une certaine conceptualisation de ce que pourrait être une histoire figurale en soi. Le cinéaste insiste à rechercher

³²⁸ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, p. 50-51.

³²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³³⁰ H. Langlois, *Ecrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014, p. 23.

³³¹ *Ibid.*, p. 24, 26.

une méthode capable de fonder des analogies entre les différents éléments de l'archive cinématographique pour fonder la multiplicité inhérente de l'œuvre. Cette dernière est découverte dans l'effort de l'auteur de décontextualiser et recontextualiser les éléments utilisés dans les figures d'*Histoire(s) du cinéma* (sons, bruits, silences, figures différentes, lettres, etc.), mais aussi dans le montage interne fait dans le même cadre, vu que les sons et les images employés sont souvent recadrés, modifiés, mixés d'une manière purement sonore ou figurale. De plus, on la découvre dans le montage d'ensemble : les coupures, les stases, les rythmes lents ou accélérés construisent un univers palpitant. Finalement, on la rencontre dans l'essai du cinéaste de transformer sans cesse son projet par une construction multiple, qui prend des formes diverses, pour en faire un corps vivant, ou mieux, une forme de vie.

C'est pourquoi l'approche de Godard manifeste que la machine cinématographique est une machine vivante. Le cinéma, dans l'*Histoire(s) du cinéma*, devient une machine qui manifeste des affects, au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire des affects qui sont à la fois de qualités intensives et des puissances, d'intense potentialisation de l'espace.³³²

D'où la force de la question de Spinoza : *qu'est-ce que peut un corps ? de quels affects est-il capable ?* Les affects sont des devenirs : tantôt ils nous affaiblissent pour autant qu'ils diminuent notre puissance d'agir, et décomposent nos rapports (tristesse), tantôt nous rendent plus forts en tant qu'ils augmentent notre puissance et nous font entrer dans un individu plus vaste ou supérieur (joie).³³³

S'il est vrai que l'image de cinéma est toujours déterritorialisée, il y a donc une déterritorialisation très spéciale propre à l'image-affection [...] l'image-affection n'est rien d'autre : c'est la qualité ou la puissance, c'est la potentialité considérée pour elle-même en tant qu'exprimée [...] L'espace quelconque serait l'élément génétique de l'image-affection.³³⁴

Le cinéma est une machine qui manifeste de la colère, de la pulsion de résistance, de la tristesse, de la violence, de la peur, et de l'amour : il mobilise une philosophie mécanisée qui pense avec ses propres moyens. Le cinéma pense puisqu'il est une forme multiple d'une archive hétérogène toujours inachevée. Le cinéma pense puisqu'il est une pratique qui exploite l'hétérogénéité de son archive, qui exploite les rapports violents entre ses éléments. *Mais comment pense le cinéma ?* Le cinéma dans le cadre d'*Histoire(s) du cinéma* fait de l'histoire et fait son histoire, car cette machine est aussi une mémoire plongée dans les enjeux de la création au sein de l'histoire figurale, plongée aussi dans les enjeux de la petite et grande histoire de la violence du XX^{ème} siècle. Car l'œuvre de Godard découvre que les deux guerres mondiales, la violence totale, l'extermination, provoquent une

³³² R. Sasso et A. Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, 2004, p. 31.

³³³ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 74.

³³⁴ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 136-139, 156.

véritable césure dans l'histoire du cinéma et sur son écran et, par ce geste, elle nous incite à penser que la violence échappe à une définition strictement conceptuelle. Cette dernière, étant liée au mouvement du moi-histoire – ni personnel ni collectif – correspond à l'expérience pratique des hommes et à la naissance de leurs affects et, de ce point de vue, elle devient une figure récurrente dans un monde où « la guerre est là » – comme le dit Godard – malgré le fait qu'elle vient de *l'autrefois*. La pensée machinale du projet godardien, une pensée d'abord orientée vers les possibilités de la mémoire, construit des souvenirs, mais ces souvenirs-constructions recherchent principalement les analogies de la création et de la violence non plus dans le flux du temps historique, mais dans son labyrinthe.

La mémoire du cinéma, cette mémoire cachée du monde, en devenant la propre pensée du cinéma, recherche un regard au-delà de l'anthropocentrisme. C'est le film de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra* (1929) qui donne cette possibilité au cinéma pour la première fois. Car Vertov crée un homme-caméra, qui bouleverse les rapports de la perception humaine et machinale. La silhouette du petit opérateur doté d'un œil mécanique est absolument partout. En tout lieu, il déplie le trépied de sa caméra pour saisir le mouvement de toutes choses ou encore pour saisir les possibilités de cette rencontre d'un monde et d'une machine vivants. Cet œil mécanique voit tout, mais il est invisible. Ce regard sans cesse mouvant est invisible comme les opérations de la mémoire en manifestant que la description profonde et la remémoration sont toutes les deux morceaux d'une nouvelle fabrication, de nouveaux assemblages. Invisible et voyant, il fait corps avec tout ce qu'il regarde : il est là, dans le regard humain qui se confond avec celui de la caméra. L'ouverture et la fermeture du diaphragme, comme l'œil humain, s'accommodent de tout changement d'intensité lumineuse. Ce petit opérateur est une figure d'*Histoire(s) du cinéma* et ne cesse d'enregistrer, en opposition avec Godard, qui semble enfermé dans son atelier avec ce qui est déjà enregistré.³³⁵

L'opérateur de Vertov peut saisir le tout en le manifestant comme matière brute et, pour cette raison, il devient une figure de l'historien comme le veut Godard. Mais l'autre figure de l'historien est Godard lui-même. Fabriquer l'histoire à travers le cinéma, c'est penser le cinéma tout en méditant sur l'époque et sur les moyens que celle-ci mobilise pour se saisir dans le temps ; c'est aussi bien faire l'histoire du cinéma et des médias que rendre sensible les moments de l'histoire contemporaine. Godard face à la table de montage est une des figures récurrentes, voire obsessionnelles, de son propre cinéma, au sens littéral du terme, que l'on trouvera à maintes reprises dans *l'Histoire(s) du cinéma*. La figure autobiographique du cinéaste affirme son autonomie

³³⁵ C. Scemama, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 85-86.

étroitement liée aux machines qui lui permettront de ne plus dépendre des « *professionnels de la profession* ».

Chez Godard, l'idée de se montrer au travail et celle de montrer le travail sont intimement liées depuis les années 1960. Godard nous manifeste les appareils en action, leur pensée en mouvement. Cette pensée est liée aux machines donc : magnétoscope, écrans, téléciné, machine à écrire, la table de montage Steenbeck.³³⁶ De la même manière, *Histoire(s) du cinéma* nous présente sans cesse les outils et la méthode de sa fabrication, car ces outils sont des instruments pour penser. En mettant en place un dispositif de machines en interactions visuelles et sonores, Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, retrouve Vertov. Cependant, en exerçant les possibilités du montage, il retrouve Eisenstein et, en recherchant les significations de la projection, il réévalue les travaux de Langlois. Le cinéma, celui du petit opérateur de Vertov, est le témoin de toutes choses, il en est la mémoire. Mais la mémoire est aussi la fabrication explorée par le montage et la projection. C'est pourquoi ce qui est enregistré par le cinéma ne se contente pas de saisir la surface des choses au sens classique du terme.

3.1.3. Devenir et machines chez Deleuze et Guattari

Deleuze nous rappelle une formule de Godard suivant laquelle il n'y a pas d'images justes, mais juste des images. Pour Deleuze, juste des idées ou justes des images, c'est la *rencontre* ou le *devenir*, cet « entre-deux » des solitudes.³³⁷ Godard fait un usage riche de sa solitude, il le fait encore avec son épouse, Anne-Marie Miéville, en construisant un bloc entre deux personnes, et en montrant ce qu'est la *conjonction*.³³⁸ Pour être plus précise : en créant une idée ou une image, une construction est engendrée dans le champ de forces d'une conjonction ou d'une rencontre, une construction qui a perdu toute relation de simple similitude ou reproduction des deux termes précédents du bloc. Le troisième terme qui est le résultat de la conjonction se distingue par sa multiplicité. La multiplicité de la conjonction correspond au devenir.

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. [...] Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. [...] Le devenir est involutif, l'involution est créatrice. Régresser, c'est aller vers le moins différencié. Mais involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne, « entre » les termes mis en jeu, et sous les rapports assignables. [...] Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce

³³⁶ A. De Baecque et G. Mouellic, *Godard / Machines, op. cit.*, p. 155.

³³⁷ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 15.

³³⁸ *Ibid.*, p. 16.

n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ». [...] Ce n'est pas étonnant, tant le devenir et la multiplicité sont une seule et même chose. Une multiplicité ne se définit pas par ses éléments, ni par un centre d'unification ou de compréhension.³³⁹

Pour Deleuze, les concepts philosophiques sont exactement comme des sons ou des images, car tous sont des *intensités*, autrement dit, ils sont des modes de vie ou des parties d'une pratique expérimentale.³⁴⁰ En essayant d'inventer de nouvelles forces ou de créer des intensités, Godard, étant un des exemples fréquemment utilisés par Deleuze, propose une langue mineure, c'est-à-dire étrangère, fondée paradoxalement sur la fragilité des combinaisons qui affirment le hasard et permettent à la vie de s'affirmer.³⁴¹

Selon Deleuze, l'œuvre d'art moderne est une *machine*, et fonctionne à ce titre.³⁴² Pourquoi une machine ? Car l'œuvre d'art est productrice de certaines vérités, la vérité est produite par des ordres de machines qui fonctionnent en nous, et elle n'est plus seulement découverte à partir d'une pensée qui se présupposerait elle-même en mettant l'intelligence en avant, en réunissant toutes ses facultés dans un usage volontaire.³⁴³ Une machine ou, plus précisément, une machine littéraire n'est pas une variante pour encapsuler le sujet de l'auteur. Au contraire, ce dernier devient un rouage ou une partie d'un agencement plus étendu, qui est avant tout social au sens large et notamment émancipateur. Ainsi, l'agencement ou la machine comme un assemblage qui inclut l'auteur et le social ne se réduisent pas à une organisation du monde déjà connue, mais correspondent à un croisement de forces et de vérités construites qui sont à la fois virtuelles, à déclencher et créatives. À la place de l'intelligence, on introduit le hasard et la violence d'une rencontre ou d'un devenir, qui transforment la vérité en une création vivante de la rencontre avec cette chose qui nous oblige à penser. L'art, c'est donc une machine à produire des effets sur les autres, et ces lecteurs ou spectateurs se mettront à découvrir, en eux-mêmes et hors d'eux, des effets analogues à ceux que l'œuvre d'art produit.³⁴⁴

Deleuze et Guattari affirment que l'auteur ou l'ingénieur est partie de la machine.³⁴⁵ Il est partie d'une machine d'expression dont les agencements sont plus complexes que ceux d'une machine

³³⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 291-292, 305.

³⁴⁰ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 10.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 10, 12.

³⁴² G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 175.

³⁴³ *Ibid.*, p. 176.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁴⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 145.

technique et le fonctionnement se caractérise par les procédés de « variation continue » et de « modulation », procédés que l'expérimentation est censée mettre en œuvre.³⁴⁶ L'agencement concerne d'abord un renvoi au *désir*, c'est un espace de possibilités et un point d'interactions.³⁴⁷ Renvoi au désir : c'est là où l'on trouve le déséquilibre de l'agencement. Ce dernier se fonde sur une extériorité inhérente – tout désir procède d'une rencontre –, mais c'est cet « en dehors » qui permet l'expérimentation aux sections différentes.³⁴⁸ L'agencement insiste à poser la question sur l'opérativité : « ça marche ou non », autrement dit, il interroge l'opérativité d'un certain fonctionnement social singulier, qui est défini, non en général, mais au cas par cas.³⁴⁹ Se comprendre sous le prisme d'*heccité*, l'agencement concerne les compositions intensives d'affects et de vitesses. Se renvoyer sur l'hétérogénéité au cœur des conditions homogènes, autrement dit, s'orienter en même temps vers des institutions fortement territorialisées et formations intimes déterritorialisantes, il n'introduit jamais un dualisme, mais un *truisme*, qui promeut l'idée d'une certaine pluralité des machines.³⁵⁰ Dans cette ligne de pensée l'œuvre de Godard s'enregistre. Pour revenir aux analyses des deux chapitres précédents, la figure ne concerne rien de moins d'un assemblage, elle se développe par rapport aux schèmes « *à la fois...et* », « *en train de* », « *déjà* » et « *pas encore* ». Le devenir deleuzien-guattarien trouve ainsi un cas exemplaire de l'expérimentation incessante au sein du travail de Godard.

Une machine d'expression se donne dans la manifestation d'un fragment de code, non plus dans la reproduction d'une image et, de ce point de vue, elle produit la désorganisation des formes.³⁵¹ À la place de la représentation, la machine promeut l'expression ou encore la déformation des images déjà connues. La machine est donc un système de coupures du flux.³⁵² En entraînant des conjonctions, ruptures, écarts, et rencontres entre l'histoire politique et l'histoire du cinéma, entre les figures et les sons, ainsi qu'en transformant sa mémoire en une mémoire multiple qui est une machine dotée de démontages et remontages, et qui concerne en même temps son chemin personnel, ses amis, son engagement politique, ses souvenirs de ses lectures, écoutes, regards devant toutes les formes des œuvres d'art, Godard devient un paradigme caractéristique de ce

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 104 ; A. Jdey (dir.), *Les styles de Deleuze. Esthétique et philosophie*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2011, p. 11.

³⁴⁷ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2004, p. 8 ; M. DeLanda, « Agencements versus totalités », *Multitudes*, 2009, p. 137-144.

³⁴⁸ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁹ *Ibid.* ; A. Sauvagnargues, « Machines, comment ça marche ? », *Chimères*, 2012, p. 38.

³⁵⁰ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 6-9 ; A. Sauvagnargues, « Machines, comment ça marche ? », *Chimères*, 2012, p. 35-46 ; I. Krtolica, « Diagramme et agencement chez Gilles Deleuze. L'élaboration du concept de diagramme au contact de Foucault », *Filosofia*, 2009, p. 97-124.

³⁵¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 23-26, 51.

³⁵² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 43-46.

processus décrit par Deleuze et Guattari : précisément, il devient une partie de la machine d'expression.

De plus, en revenant vers Deleuze, nous devons considérer qu'une machine d'expression décode et recode tous nos langages sociaux.³⁵³ C'est pourquoi, une machine, une chaufferie ou une table de montage, n'est pas simplement technique, bien au contraire, elle est technique dans la mesure où elle est sociale, elle se trouve dans un agencement social ayant des hommes parmi ses rouages.³⁵⁴ Donc, la machine technique correspond à une machine sociale de même que la machine d'expression, en faisant des agencements, est avant tout historique, politique et sociale. Briser les formes, c'est se confondre avec les expressions dans une même matière intense.³⁵⁵ Autrement dit, c'est cartographier les intensités de cette matière. La littérature, le cinéma, l'art en général est nécessairement collectif puisqu'il actualise au sens fort du terme le nouvel agencement, les forces sociales virtuelles.³⁵⁶ Mais une machine est d'autant plus sociale et collective qu'elle est solitaire : c'est là la définition donnée par Deleuze et Guattari de la machine d'expression.³⁵⁷ La machine d'expression désire à la fois être solitaire et connectée à toutes les machines de désir.³⁵⁸ L'auteur n'est plus un sujet mais partie d'une machine qui crée des agencements collectifs dans la solitude.³⁵⁹ Il devient donc un agent collectif, loin d'être un individu, et c'est pourquoi il s'oriente vers la prolifération de la force de bouleversement.³⁶⁰

Bref, le but d'une analyse par rapport aux machines ne consiste pas seulement à décrire la « machinerie » complexe d'une œuvre ; il s'agit en même temps de dresser une liste d'affects et de régimes d'intensités.³⁶¹ Dans cette approche, l'art découvre sa valeur politique, il devient mineur, et en cartographiant des intensités, il cartographie une communauté fragile, il se transforme en une machine révolutionnaire à venir.³⁶² En se démontant en rouages et en se recréant par des rouages, la machine n'est autre que le désir toujours *polyvoque*.³⁶³ Devenir est le contenu propre au désir et, inversement, désirer, c'est passer par des devenirs.³⁶⁴ Devenir, ce n'est jamais imiter, ce n'est pas

³⁵³ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 175.

³⁵⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 145-146.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁵⁶ P. Mengue, « Devenirs, devenir écrivain, Proust-Kafka », *Le Portique*, 2007, p. 5.

³⁵⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 130.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 33, 118.

³⁶¹ M. Perre, *Lire par le milieu : Deleuze et la lecture comme expérimentation* (Thèse), Toulouse, 2020, p. 658.

³⁶² G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁶³ *Ibid.*, p. 105.

³⁶⁴ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 29-30.

une généralité, car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même.³⁶⁵ C'est pourquoi le devenir est toujours singulier.

3.1.4. Pour un apprentissage figural qui nous dépasse et nous dépense

De ce point de vue, nous pouvons considérer que la figure autobiographique de Godard, qui se dépense dans ce processus de devenir-machine, dans ce rapport expérimental de saisir un espace « entre-deux » concerne un paradigme paradoxal du genre autobiographique. Le cinéaste efface tous les aspects imitatifs de sa représentation, il dépasse les limites de son individualité, sans jamais la perdre, en s'orientant vers l'actualisation virtuelle des rencontres imprévisibles, en se plaçant lui-même dans une série de conjonctions plus longue et multiple. Pour son créateur, *Histoire(s) du cinéma* est une immense mémoire car le cinéma était fait pour penser et hérite des images du monde. La mémoire, en montant et démontant sa matière, nous déterritorialise, nous incite à participer à la construction d'une certaine vérité, non plus présupposée, mais construite par la manifestation de rapports violents entre les minuscules détails des éléments hétérogènes. Pour cette raison, le cinéma, dans la tragédie de l'histoire du XX^{ème} siècle, devrait avoir une mission rédemptrice. L'œuvre godardienne devient donc une épreuve tâchant de remonter tout ce qui est mort et oublié. Aumont souligne que toute l'œuvre de Godard se focalise sur la pratique du montage, puisqu'il est à la fois la machine de la construction d'un souvenir et la vraie invention du cinéma – une invention qui n'est ni photographie ni peinture ni littérature.³⁶⁶ Pour le dire autrement, la figure cinématographique propre à l'œuvre godardienne devient le geste d'une conjonction, qui n'est ni évidente ni manifeste. Dans cette conjonction, ni hiérarchique ni homogène, le sens ne concerne plus une synthèse close, mais un espace dans lequel l'histoire se transforme de manière violente en une pensée dangereuse d'un processus poétique.

Dans le cœur de cette mission rédemptrice du cinéma se trouve la projection elle-même d'un film, mais cette dernière est étroitement liée au montage. Pour Godard, le montage est propre au cinématographe en tant que rencontre de deux projections distinctes. Pour le dire plus explicitement, la projection remplace la caméra dans l'univers godardien. Le montage devient donc une machine dotée de rencontres et la projection concerne ses rouages. Plus profondément, le montage, cette synthèse ou conjonction de figures, n'est pas seulement d'invention technique, mais il est une *machine* au sens deleuzo-guatarrien du terme et, par conséquent, cette dernière est avant tout historique, politique et sociale.

³⁶⁵ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op. cit. ; G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 8.

³⁶⁶ J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999, p. 13-14.

Un cas exemplaire de cette relation entre montage et projection se trouve dans le film de Godard, *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995), qui progresse comme une suite de pensées plus ou moins attachées entre elles et l'auteur du film, qui revisite son propre travail et les difficultés quotidiennes du métier. Plus encore, dans ce film, le cinéaste manifeste que la projection faite par une stéréo mobilise le spectateur, qui la reçoit en réfléchissant sur la figure projetée. Les deux triangles des projections distinctes tracent, d'une manière paradoxale ou dans le cadre d'une pensée analogique, une étoile, peut-être celle des Juifs, qui concerne, selon Godard, la figure de la stéréo.

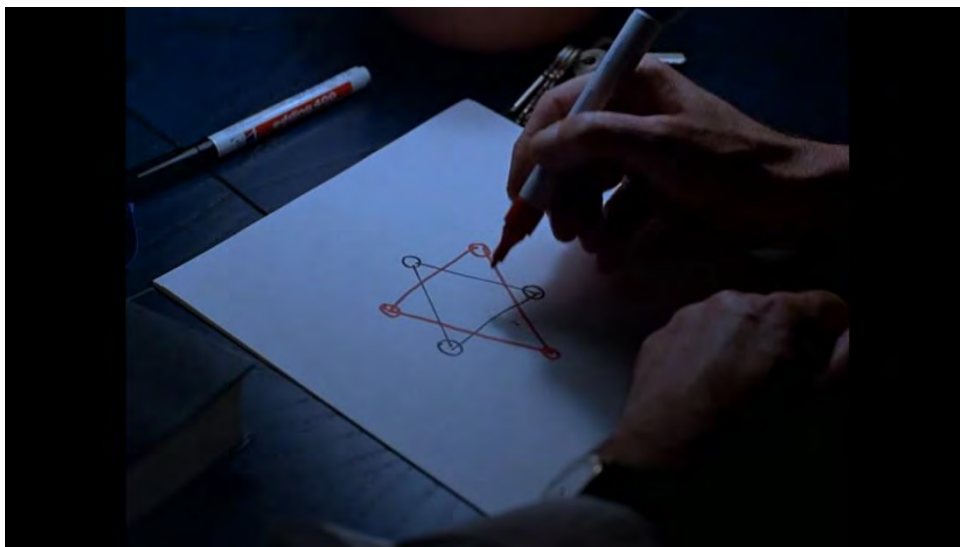


Figure 10 – Jean-Luc Godard, *Autoportrait de décembre* (1995)

Cette figure est, pour lui, un regard sur l'histoire en tant que géométrie, autrement dit, en tant qu'une certaine taxinomie des mots et des pensées : Euclide, Pascal. Mais elle est aussi un regard sur l'histoire politique : Allemagne, Israël. La figure cinématographique est dès le départ une fiction frappée d'incertitudes et c'est pourquoi Godard dit : « Je me doutais que l'âme avait trébuché sur le corps, et qu'elle était repartie sans lui tendre la main ». L'incertitude comme point de départ d'une expérimentation créative rend la vie de l'artiste et de l'homme comptable d'une histoire ressaisie en une image déployée dans la série construite des images et des sons du cinéma. C'est fabriquer une image du passage qui aurait le singulier et l'universel à la fois. Une image peut être à la fois un départ de fiction et d'histoire, une surface faite par la projection. Ou encore : l'enchaînement des événements historiques est toujours fragmentaire et soumis à une opération de remémoration.

Le film devient donc un portrait, une figure autobiographique *dans* et *à travers* le cinéma. En réussissant à tenir ensemble le « je » et le « nous », il propose de vivre intimement notre histoire dans l'Histoire. Godard suit le geste de Proust : l'œuvre est inscrite dans la durée d'une vie dont le parcours est celui du temps qui demande à être ressaisi et, de ce point de vue, la vie ne rencontre pas l'autobiographie, au sens strict du terme, mais l'apprentissage qui s'enregistre dans un double

mouvement : d'une part, la perception de ce qui regarde et interprète et, d'autre part, celle des personnages qui s'intègrent dans l'œuvre.³⁶⁷ C'est pourquoi cette figure cinématographique manifeste la possibilité de penser ou, pour le dire avec les mots de Godard : « Il n'y a que Langlois pour qui montrer était une forme de pensée. On a très vite refusé que le cinéma était fait pour penser, et c'est de là que viennent tous nos malheurs ».

Godard, en effet, imagine toujours que la pensée et le film avaient en commun d'être tous les deux constitués de césures et de coupes, de collures et de colles, de rapprochements et rapports glissés. La pensée se donne dans l'apparence continue d'un défilement, elle n'existe cependant jamais autrement que comme le résultat d'un travail de montage. Aumont en a souligné la difficile hypothèse, à la fois intuitivement séduisante et sans doute un peu trop généreuse pour être pleinement opératoire, en disant que : « peut-être, dans la pensée humaine, s'agit-il d'une espèce de montage. Le montage est ce qui, de ce qu'il assemble et connecte, délivre des virtualités, mais à la condition obscure d'en oublier d'autres, d'en vouer d'autres à l'oubli ».³⁶⁸

Mais cette forme est sans doute plus encore une manière de contraindre ou de réclamer que le sujet de l'œuvre n'échappe pas au paradoxe de sa mémoire, qui tient à sa capacité d'être désormais prise, inséparablement, dans le savoir raisonné d'une histoire qui n'est pourtant ni exactement la sienne ni totalement hors de sa portée. Dans l'espace composé de cet autoportrait, Godard se promène dans le léger décalage que lui permet son personnage, attentif et absent, artiste et modèle à la fois. Dans cet espace, le cinéaste manifeste encore une fois les possibilités différentes de l'apprentissage figural. Autrement dit, ce qui intéresse le cinéaste est de développer une pédagogie.³⁶⁹

3.2. Le philosophe-poète

Godard, à travers ses expérimentations qui créent sans cesse des nouveaux assemblages d'images, propose, comme nous l'avons déjà indiqué, un *apprentissage* ou une *pédagogie* figurale. Pour sa part, Deleuze, au sein de son étude sur Proust intitulée *Proust et les signes*, se focalise sur l'analyse du concept d'*apprentissage* en tant que temps retrouvé de la recherche du narrateur Marcel. L'apprentissage pose, d'une part, la question du mouvement dans la narration et la dimension temporelle de la recherche et, d'autre part, il se concrétise en tant qu'apprentissage des différents signes, plus précisément, mondains, amoureux, du sensible et, finalement, de l'art. C'est pourquoi, nous croyons qu'il est possible de construire un rapport entre l'univers littéraire de Proust, dans la perspective de la lecture deleuzienne, et l'univers cinématographique et historique à la fois de

³⁶⁷ L. Lagarde, *Proust à l'orée du cinéma.*, Paris, L'âge d'homme, 2018, p. 19-23.

³⁶⁸ J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 26.

³⁶⁹ L.-A. Serrut, *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, Harmattan, 2019, p. 14.

Godard. D'ailleurs, le cinéaste revient au geste proustien au sens où son œuvre est inscrite dans la durée d'une vie, et manifeste avant tout l'apprentissage créatif, voire le devenir. Plus précisément, d'une part, chez Deleuze, nous découvrons la possibilité d'inventer de nouvelles catégories d'images qui vont correspondre aux différents regards cinématographiques et aux différents signes.³⁷⁰ D'autre part, un retour à l'œuvre godardienne nous offre la possibilité d'un renouvellement à la fois pratique et créatif des concepts deleuziens, et nous offre aussi leur trace tactile de manière à viser non seulement une esquisse herméneutique mais un apprentissage orienté vers la création. Godard essaie de savoir *ce que peut* un geste de cinéma comme Spinoza voulait savoir *ce que peut* un corps.³⁷¹ Pour le dire autrement, un dialogue entre Deleuze et Godard reste toujours une constellation des pensées et de leurs images.

En outre, cette *rencontre indirecte* faite sous le prisme de l'hétérogénéité vise à approfondir les raisons pour lesquelles la représentation dans la pensée n'est qu'un cul-de-sac. En regardant les œuvres (soit philosophiques, soit artistiques) qui nous ont déjà été présentées d'une certaine manière (par la critique d'art ou l'histoire de la philosophie), on se trouve face à un dilemme ; d'une part, insister sur une image de l'œuvre prédéterminée et déjà connue et, d'autre part, essayer une nouvelle combinaison, un nouveau montage des éléments de l'œuvre et une ouverture de l'œuvre vers l'avenir. La rencontre définit un plan commun mais hétérogène qui déclenche un événement de significations invisibles ou mineures.

Pour introduire la problématique de notre présentation, nous devons d'abord aborder des phrases deleuziennes : « violence à la pensée » et « le philosophe-poète chez Deleuze ». La première se réfère au prisme à travers lequel se déploie l'analyse deleuzienne du roman *A la recherche du temps perdu* de Proust et, précisément, à l'apprentissage des signes. Ce dernier remplace la méthode dogmatique de la pensée philosophique, incitant à la construction d'une nouvelle image de la pensée qui ne se réfère plus à une méthode préétablie de la pensée mais plutôt à une expérimentation. La seconde se rapporte au privilège de la philosophie dans la pensée ou, mieux encore, à la dévalorisation faite par Deleuze de ce privilège et à la stimulation d'une expérimentation qui se situe entre la philosophie et la poétique. Nous commençons directement par une référence, telle que nous la repérons dans l'œuvre précitée de Deleuze, qui est au cœur de notre réflexion :

La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui « donne à

³⁷⁰ G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, op. cit., p. 15-16, 187 ; G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 7 ; G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 202, 266 ; A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 34, 80-81 ; P. Montebello, *Deleuze, Cinéma et philosophie*, Paris, Vrin, 2008, p. 10.

³⁷¹ J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 15 ; B. Spinoza, *Œuvres IV Ethique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 247.

penser » ; plus important que le philosophe, le poète. Victor Hugo **fait de la philosophie dans ses premiers poèmes**, parce qu'il « pense encore, au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser ». Mais le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser. Le *leitmotiv* du Temps retrouvé, c'est le mot *forver* : des impressions qui nous forcent à regarder, des rencontres qui nous forcent à interpréter, des expressions qui nous forcent à penser.³⁷²

Pour pouvoir traiter cette citation, principalement, le rapport entre la pensée et le dehors de la pensée, cet « entre-deux », nous essayons, dans un premier temps, de décrire ce travail du poète accompagné d'une certaine violence, dont parle Deleuze, ensuite, nous introduisons la distinction entre images dogmatiques et nouvelles images de la pensée, qui est cruciale pour notre problématique, et nous concluons en revenant à cette citation, en supposant qu'il s'agit d'une reconsidération critique des relations entre différentes pratiques de pensée : en première approche, entre la poétique littéraire et la philosophie et en seconde approche, entre la pensée et la pédagogie godardienne.

3.2.1. Le poète ou apprendre à décoder les signes

Pour Deleuze, l'élément crucial de l'œuvre de Proust n'est pas la mémoire ; mais l'apprentissage et, par conséquent, son originalité est liée à la manière dont nous apprenons à décoder les signes. Pour être plus précise, Deleuze déclenche une polémique contre la catégorie de la mémoire, dans la mesure où celle-ci fonctionne comme une caricature du roman, occultant ainsi l'objectif plus profond de Proust de mettre en évidence, d'une part, la problématique de l'art et, d'autre part, sa relation au temps – et, principalement, au temps vécu incarné qui s'oriente vers le futur :

En quoi consiste l'unité de *A la recherche du temps perdu* ? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. [...] Il s'agit, non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage [...] On invoquera le platonisme de Proust : apprendre est encore se ressouvenir. Mais, si important que soit son rôle, la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. La Recherche est tournée vers le futur, non vers le passé. Apprendre concerne essentiellement les signes. Les signes sont l'objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait. Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter.³⁷³

La primauté de l'apprentissage est un autre point de contact entre Proust et Godard. Ce dernier ne manque pas de rappeler comment l'apprentissage devient important en matière d'images, aussi bien dans leur décodage que dans leur construction. Si pour Godard, cet apprentissage passe par le devenir d'une pensée avec les mains, c'est-à-dire par le montage qui offre aux doigts du cinéaste

³⁷² G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 117.

³⁷³ *Ibid.*, p. 9-10.

tout un univers de signes afin de recréer leurs relations et de provoquer leur remémoration vivante, ou leur résurrection, voire cette fameuse histoire du cinéma comme histoire de la projection, pour Proust, l'apprentissage n'est pas indépendant d'une étude obsessionnelle du style littéraire d'autres écrivains ou de la traduction d'ouvrages théoriques et, en général, de toutes sortes de discours qui remontent jusqu'à son laboratoire, sa machine personnelle, en l'occurrence, son lit.

Deleuze distingue quatre types de signes à partir desquels le roman exprime de façon éloquente cette vocation orientée vers l'apprentissage : les signes mondains, de l'amour, les signes sensibles et ceux de l'art. Deleuze sélectionne quatre types de mondes qui correspondent à quatre types de signes et, ensuite, il connecte ces signes à des facultés psychiques différentes, des lignes de temps variées.³⁷⁴ Le premier monde diagnostiqué par Deleuze est celui du snobisme : ce sont les signes mondains qui traduisent une pensée ou une action dans le roman toujours par rapport à une illustration hilarante des salons, du temps que l'on y perd, de son intelligence aveugle.³⁷⁵ Deuxième type : les signes de l'amour, qui construisent un monde avec ses indices déchirants, ses affects jaloux, son temps perdu, son désir éperdu.³⁷⁶ Ensuite, il y a le monde des signes sensibles, qui est capté par la mémoire involontaire des individuations flottantes, paysages ou qualités, son temps retrouvé mais comprimé dans l'actualisation de sensations.³⁷⁷ Enfin, le monde de l'art, avec ses signes spécifiques, instruits, en sollicitant la pensée pure lorsqu'il restitue « un peu de temps à l'état pur ».

Ces quatre mondes mettent nos facultés (intelligence, imagination, désir, sensibilité) au contact d'une expérience qui les excède. Mais cette dernière n'est autre que la condition d'une véritable pensée comme apprentissage des signes, constitution de problèmes et création de concepts.³⁷⁸ L'expérimentation avec cette véritable pensée dans laquelle nous invite le roman proustien concerne la tâche de la recherche du temps perdu en tant que recherche de la vérité. Pour Deleuze, la recherche de la vérité est le noyau du roman, mais cette vérité-là se transforme en un certain point de vue à partir duquel on se sent être affecté par le temps.³⁷⁹ La vérité est principalement en rapport essentiel avec une certaine perspective singulière du temps et, plutôt, avec le futur : dans ce cadre elle ne concerne pas les préjugés, autrement dit, elle n'est pas donnée en avance. Mais s'il n'y a pas de vérités données en avance, qui épuisent la force de leur antécédence, tout est possible

³⁷⁴ A. Sauvagnargues, « Proust selon Deleuze une écologie de la littérature », *Les Temps Modernes*, 2013, p. 158.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 23-24.

dépendamment de notre capacité de réagir aux signes, de rester ouverts aux signes, de s'exposer à la violence des signes, pour pouvoir remettre en question notre souveraineté présupposée.³⁸⁰

Mettre nos facultés au contact d'une expérience nécessaire pour construire des problèmes, autrement dit, pour penser : c'est ce que Deleuze nomme « condition pré-philosophique de la philosophie ». Cette expérience indispensable pour le processus de la pensée est une expérience qui excède les facultés, c'est ce qui fait violence à la pensée. Deleuze découvre donc chez Proust une expérience plurielle qui s'exprime en ces quatre types de signes, constituée comme une condition préalable d'une pensée conçue en guise de véhicule de construction des problèmes. Au lieu d'avoir une pensée dogmatique qui commence par une méthode déjà déterminée et préétablie et une théorie a priori produite, cette pensée vise plutôt à provoquer des rencontres qui nous force à regarder, penser, observer, percevoir, interpréter, bref, à expérimenter et nous exprimer à la fois.

3.2.2. *L'image de la pensée*

En prenant Proust comme cas exemplaire d'une pensée capable de construire des concepts, étant donné qu'elle accomplit cette condition pré-philosophique de la philosophie, Deleuze supprime le privilège contemplatif de la philosophie. Dans ce cadre, nous devons introduire le concept d' « image de la pensée ». Selon Deleuze, la philosophie part d'une image ; c'est cette image, qui définit plus ou moins ce qu'est la pensée, et qui forme les conditions de la construction des autres concepts philosophiques.

Deux points, à notre avis, doivent être soulignés : l'image de la pensée, d'une part, résume exactement ce qu'est une condition pré-philosophique de la philosophie et, d'autre part, prend d'emblée une connotation négative. Elle est souvent qualifiée de dogmatique ou d'orthodoxe, décrivant une pensée ancrée dans l'identité et la reconnaissance, la représentation et la recherche de la vérité. Je veux la vérité, dit Deleuze, je veux la volonté elle-même, car je cherche dans la vérité une relation intrinsèque, un flux continu avec ma volonté.³⁸¹ Ce problème est celui de déterminer « comment parvenir à une pensée nécessaire ». ³⁸² Si « penser » est conçu comme l'affaire d'une décision dont le sujet qui la prend reste maître, si donc nous choisissons de penser ce que nous pensons, ce que nous voulons ou aimons penser, dans ce contexte-là, la pensée ne peut être conçue autrement que comme production de la bonne volonté du penseur.³⁸³

³⁸⁰ V. Milisavljevic et G. Sibertin-Blanc, *Deleuze et la violence*, Toulouse, EuroPhilosophie éditions, 2017, p. 100.

³⁸¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 170-173 ; *Ibid.*, p. 95-96.

³⁸² G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.* ; V. Milisavljevic et G. Sibertin-Blanc, *Deleuze et la violence*, *op. cit.*, p. 93.

³⁸³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.* ; V. Milisavljevic et G. Sibertin-Blanc, *Deleuze et la violence*, *op. cit.*

Dans cette perspective, Deleuze découvre dans l'image classique de la pensée un sujet – le professeur public – capable a priori de mobiliser une coopération harmonieuse des facultés subjectives. La conséquence de cette idée est la naissance d'illusions parmi lesquelles la *représentation* est la plus importante. C'est exactement au contre-pied de la représentation où se trouve le concept de *problème*, un concept crucial pour la philosophie de la différence. Sans ouvrir à ce moment-là l'enjeu de la définition des concepts deleuziens, nous dirions que le problème de Deleuze est celui de la philosophie même. Le chapitre même sur *L'image de la pensée* dans l'œuvre *Différence et répétition* commence par ce point :

Le problème du commencement en philosophie a toujours été considéré, à juste titre, comme très délicat. Car commencer signifie éliminer tous les présupposés.³⁸⁴

Deleuze porte plus précisément sur l'effectuation de la puissance de penser dans la philosophie. Pour Deleuze, le privilège de la pensée dépend d'un vitalisme, d'une éthique proprement vitale.³⁸⁵ C'est à elle que revient la tâche d'intensifier la vie, de répéter l'intensité vitale dans laquelle elle s'engendre, l'une relayant l'autre.³⁸⁶ Telle est l'hétérogénéité, comme système qui diffère avec soi. Et ce que peut la pensée, c'est porter toute chose à cette intensité vitale qui la traverse, et la rendre ainsi à son essence.³⁸⁷

La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée la force affirmative de la vie. Toutes deux iraient dans le même sens, s'entraînant l'une l'autre et brisant des limites, un pas pour l'une, un pas pour l'autre, dans l'effort d'une création inouïe. Penser signifierait ceci : *découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie*.³⁸⁸

En bref, d'une part, la pédagogie de la méthode philosophique classique, indique Deleuze, déploie ses forces pour formuler des réponses sur la vérité.³⁸⁹ Dans le cadre d'une pédagogie au sein de l'histoire de la philosophie, la recherche de la vérité n'est rien d'autre qu'un processus émanant de la bonne volonté de l'ami de la sagesse.³⁹⁰ Par conséquent, c'est le philosophe qui devient la personnalité privilégiée de la pensée. D'autre part, l'apprentissage qui s'oriente vers la construction d'un certain problème, qui est analysé entre autres dans le travail deleuzien sur Proust, est un contre-point de l'éducation de la philosophie classique et, en même temps, la propre analyse de ce qu'est la nouvelle image de la pensée. Proust, selon Deleuze, dresse une image de la pensée qui s'oppose

³⁸⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 169.

³⁸⁵ I. Krtolica, *Gilles Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 18-19.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 115.

³⁸⁹ V. Milisavljevic et G. Sibertin-Blanc, *Deleuze et la violence*, *op. cit.*, p. 95 ; J. Canavera, « Dé(cons)truire le sujet pour engendrer la pensée. Ce que philosopher veut dire selon G. Deleuze », *Séries Filosóficas*, 2011, p. 231.

³⁹⁰ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 172.

à celle de la philosophie.³⁹¹ Selon l'anti-pédagogie proustienne, celui qui est en train d'apprendre ne travaille pas en imitant quelqu'un, mais il travaille *avec* quelqu'un. La philosophie rationaliste insiste à communiquer ce qui est représenté, répétitif, et familier, c'est-à-dire qu'elle insiste sur les conventions et sur le consensus. Un appel à l'apprentissage proustien, c'est-à-dire à la recherche de la nouvelle image de la pensée, équivaut à un déni de méthode. À la place de la méthode, on introduit le hasard et la violence, car la vérité cesse d'être le résultat de la méthode, elle devient la création vivante de la rencontre avec cette chose qui nous oblige à penser. Pour rappeler l'approche godardienne, nous dirions que si les figures projetées ont un principe, c'est celui de la complexité. Contre le modèle, elles brandissent une trahison. C'est exactement ce que nous pensons que Godard décrirait, tout comme Deleuze, en insistant sur l'apprentissage. Construire des figures projetées, c'est construire des compositions sur des compositions, c'est déformer à tel point qu'entre ma pensée et son dehors, il y a un écart mobilisé par une violence créative.

Cette interprétation de l'œuvre de Proust, à laquelle on a reproché de rester au cœur d'une approche philosophique plutôt que littéraire, rend compte, à notre avis, d'une problématique centrale du roman : le rapport entre recherche et création. Pour l'exprimer avec les mots de Proust :

C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.³⁹²

Chez Deleuze la nouvelle image de la pensée tente de retrouver les conditions dans lesquelles il devient possible d'inscrire la pensée dans l'espace lisse d'un certain problème pour lequel, toutefois, on ne vise pas un ensemble de réponses prédéterminées, mais une nouvelle interrogation ouverte. Là où la connaissance était autrefois un élément constitutif de la pensée, on lui donne désormais un sens et une valeur. C'est à cet apprentissage que nous invite l'œuvre de Proust dans la lecture deleuzienne car chez Proust, la pensée n'est pas le produit d'une bonne volonté, elle devient involontaire et produite sous la pression et la violence des signes, elle s'inscrit au problème de la création même. Deleuze insiste sur ce point jusqu'au bout. Il réaffirmera dans le dernier ouvrage qu'il coécrivra avec Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, que la pensée est une chose dangereuse, étrangère à la connaissance et à la reconnaissance, intime à l'acte de création.

L'image dogmatique de la pensée devient hostile à la vie dans la mesure où elle est séparée de sa vocation créatrice. L'exigence du nouveau dans la pensée – ce que Deleuze décrit comme une

³⁹¹ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 115-116.

³⁹² M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1946.

nouvelle image de la pensée ou même comme une pensée sans image – constitue un rapport différent à la vérité. Car la nouvelle image de la pensée n'est pas un simple détournement relativiste de l'histoire de la philosophie. Au contraire, elle propose une relation à la vérité qui est redéfinie par l'élimination de l'identité et de la similarité entre ce qui est réfléchi et la réflexion en tant que telle.

3.2.3. L'entre-deux de la création

Nous retournons à la première citation sur ce qui se trouve hors de la pensée, si précieux pour le poète :

Victor Hugo **fait de la philosophie dans ses premiers poèmes** [...] Mais le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser.³⁹³

On pourrait supposer que cette phrase, qui accompagne également le mouvement de renversement du platonisme, tel qu'il a été provoqué et intensifié par Deleuze entre *Différence et répétition*, *Nietzsche et la philosophie*, et *Logique du sens*, n'est rien d'autre qu'une problématisation de la relation de la philosophie avec le dehors. Cette relation acquiert toutefois, à notre avis, le caractère concret et tangible d'une rencontre « entre les deux ». Ce n'est à cet égard pas un hasard que dans la conclusion de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari écrivent :

Le plan de la philosophie est pré-philosophique tant qu'on le considère en lui-même des concepts qui viennent l'occuper, mais la non-philosophie se trouve là où le plan affronte le chaos. La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science.³⁹⁴

Ce qui fait violence à la pensée, c'est la condition pré-philosophique de la philosophie, autrement dit, la concrétisation d'une certaine image de la pensée différenciée de ce qui a été proposée par l'histoire de la philosophie. Mais cette violence est encore une invitation à travailler précisément sur ce « et », autrement dit, sur la problématique de la conjonction, sur les associations, les assemblages, et les rencontres de différentes pratiques de pensée. La philosophie et l'art, comme la science, sont des pratiques qui pensent, écrira Deleuze, chacune à sa manière. Mais malgré le fait que les trois soient distincts, pour se constituer en modes de pensée, ils ont besoin de ce qui se trouve en dehors d'eux, et c'est dans cet espace entre-deux qu'une œuvre, une pensée, un mode de vie en tant qu'actes de création se construisent.

³⁹³ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 117.

³⁹⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 205.

3.2.4. De la rencontre nécessaire avec la politique

L'histoire figurale chez Godard prend le style d'un moi-histoire, voire le style d'une figure qui pense concrètement, en relation avec le monde matériel. Car « la vraie condition de l'homme c'est de penser avec les mains » et, en conséquence, le cinéma construit une vérité concrète, transformant le monde, et élaborée de façon tangible sur la table de montage. Le rôle crucial de la tangibilité, du geste en soi comme moyen d'un espace « entre-deux » nous permet, non seulement de repenser le concept d'intermédialité au cinéma, mais la possibilité elle-même d'un acte de création. Nous venons de voir que quand il prend le caractère d'un apprentissage *avec* quelqu'un, quand il se transforme en un devenir sans finalité ni but, il constitue un acte violent au cœur de la poétique d'une œuvre. La manière dont Godard extrait les figures de leurs contextes, c'est-à-dire des histoires dans lesquelles nous avons pris l'habitude de les voir, constitue une manifestation importante de cet apprentissage.

De plus, l'opération de mémoire créative, dont l'importance est cruciale aux niveaux esthétique et politique à la fois, est rendue synonyme de résurrection en constituant le souvenir comme un processus poétique d'assemblage et de projection des fragments d'un passé, ou mieux, en constituant l'histoire comme œuvre de l'analyse figurale. La résurrection perd ses connotations religieuses, trouve sa place dans le monde sensible du travail humain, se transforme en une force corporelle provenant d'une machinerie complexe. Cette dernière concerne plutôt un devenir pluriel et un processus créatif qui n'est rien de moins qu'une expérimentation sans but, toujours inachevée. Vivante et multiple, la machinerie manifeste des affects, au sens de qualités intensives et de puissances, et, par ce geste, mobilise une philosophie mécanisée qui pense avec ses propres moyens.

La figure cinématographique propre à l'œuvre godardienne devient ainsi le geste d'une conjonction, qui n'est ni évidente ni manifeste. Dans cette conjonction, ni hiérarchique ni homogène, le sens ne concerne plus une synthèse close, mais un espace dans lequel l'histoire se transforme de manière violente en une pensée dangereuse d'un processus poétique. C'est cette pensée propre à la figure, cette pensée directement liée à la violence de la création, qui est la première raison pour laquelle nous passons à une deuxième partie intitulée « violence ».

La deuxième raison consiste en l'orientation politique de l'analyse figurale et de l'apprentissage auxquels l'œuvre de Godard nous invite. Ces derniers sont en effet déployés en relation avec le motif principal d'*Histoire(s) du cinéma* et de sa filmographie en général : la guerre. Par conséquent, l'analyse figurale ne signifie pas seulement une approche esthétique du problème de l'image, mais aussi une approche politique. Elle est doublement politique : d'une part, elle propose une critique politique de l'image et, en particulier, de la relation entre image et violence, et, d'autre part, elle

propose un repositionnement de la critique politique dans la perspective de l'analyse figurale. Déjà, nos références à Saint Paul et à la reprise polémique de l'interprétation figurative sont un premier indice de la seconde fonction politique de l'analyse figurale. Si donc, en conclusion de ce chapitre, nous avons vu le rapport entre création et violence dans la pensée comme condition de la construction poétique d'une œuvre, dans la suite de cette thèse nous nous intéresserons aux manifestations particulières de ce rapport, ainsi qu'aux dimensions politiques de l'analyse figurale, principalement, en référence à la violence et à son exemple indiciaire, à savoir la guerre.

VIOLENCE

Dans la deuxième partie de cette thèse intitulée « Violence », nous tenterons de présenter comment la violence devient le noyau de la construction du projet godardien, en retraçant les formes qu'elle prend au sein de l'œuvre et les significations qu'elle adopte. En reprenant la problématique de la philosophie de Walter Benjamin, nous nous demandons si une œuvre d'art peut nous enseigner quelque chose de nouveau sur ce concept tellement ambigu, ou mieux, si la violence peut être perçue sous le prisme des rapports de la politique et de l'esthétique, des tendances vers *la politisation de l'art* ou *l'esthétisation de la politique* ? Selon Benjamin l'esthétisation de la politique par le fascisme s'oppose à la politisation de l'art par le communisme ; cette dernière concerne une tâche dont la réalisation dépend d'une politisation du médium artistique en soi et de la destruction de l'aura.³⁹⁵ Par le terme « esthétisation de la politique », Benjamin analyse un processus plus profond que la propagande, à savoir un processus dans lequel les masses sont mobilisées politiquement, en ignorant les principes qui régissent le fonctionnement de cette politique et en n'étant captivées que par sa révélation « esthétique » et spectaculaire. Il en résulte une acceptation immédiate de la guerre à venir, puisque cette dernière devient partie constitutive de cette révélation. Au contraire, la « politisation de l'art » suppose une critique, un processus permanent d'interprétation collective de la manière dont l'œuvre d'art est construite, à l'ère du cinéma, c'est-à-dire à l'ère de sa diffusion de masse. En d'autres termes, la politisation de l'art équivaut à une prise de distance par rapport à la catégorie du spectacle et à l'approche de celle de la construction. Ainsi, l'art devient un fil conducteur pour l'interprétation et la compréhension collective de la vie politique.

Plus précisément, nous allons examiner les deux grandes traditions du montage en proposant de les associer à deux types distincts de relation entre esthétique et politique, dont parle Benjamin : d'une part, nous identifierons dans le montage narratif la tendance à l'esthétisation de la politique et, d'autre part, dans le montage figural celle à la politisation de l'art. De plus, en commentant de manière critique la bibliographie secondaire sur Benjamin, nous montrerons que ces deux types de rapports entre esthétique et politique dialoguent directement avec les deux types de violence décrits par le philosophe juif-allemand : d'une part, la violence mythique qui fonde et soutient le droit, c'est-à-dire la règle abstraite correspondant à l'esthétisation, et d'autre part, la violence divine qui détruit pour pouvoir proposer une création radicale correspondant à la politisation.

Comme nous allons le montrer, la violence hante l'œuvre godardienne non seulement au niveau de la construction des figures propres à la temporalité historique, mais aussi en tant que lieu de rencontre entre les thématiques principales du film. Nous visons ainsi à insister sur une critique de la violence, particulièrement, dans la perspective de l'analyse figurale ; pour cette raison, notre

³⁹⁵ G. Raullet, *Le caractère destructeur*, Paris, Aubier, 1997, p. 73.

interlocuteur central est Benjamin. D'une part, ce philosophe partage avec Auerbach certains motifs de l'analyse fondée sur l'*interprétation figurative*, motifs qui se transforment en une méthode capable de proposer une critique figurale de la violence. D'autre part, nous voulons insister sur la philosophie benjaminienne en tant qu'elle touche directement aux enjeux de la politisation au sein du cinéma et du rapport entre histoire et violence, puisqu'ils traversent de manière essentielle l'œuvre de Godard ; inversement, le cinéaste semble souvent, dans son œuvre de maturité, suivre le geste benjaminien en manifestant une forme vivante de cette pensée philosophique.

Dans les pages qui suivent, nous allons tenter de développer les aspects de cette correspondance, aspects qui constituent notre contribution originale à l'interprétation de la philosophie de Benjamin. En affirmant donc l'influence de Benjamin sur Godard, nous défendons l'opinion selon laquelle ce dernier accomplit la pensée philosophique du premier en la transformant en figures, et inscrit l'ensemble de son œuvre filmographique dans la critique de la violence du droit et de l'État moderne, dite mythique, et de l'esthétisation de l'art liée au fascisme au sens large du terme.

Dans le chapitre 5, nous examinons la problématique de la guerre au sein du projet godardien et enfin, dans le chapitre 6 celle de la résistance. Guerre et résistance concernent les deux concrétisations indispensables de la violence ; la première se réfère à la violence mythique et la seconde se réfère à la violence divine. Car même si nous assistons au déroulement de chaînes entrelacées d'événements violents dans *Histoire(s) du cinéma*, il convient toutefois de noter que ces événements ne sont pas homogènes. Pour cette raison, la taxinomie et la différenciation analytique des expressions de la violence à travers l'analyse figurale est importante. Chez Godard, l'action violente est examinée à la lumière de multiples questions et devient l'objet d'une valorisation dont le point d'intensité se trouve entre guerre et résistance.

Notre point de départ concernant l'argumentation de ce chapitre est ceci : chaque fois que le réalisateur se penche sur l'histoire violente du XX^{ème} siècle – les guerres mondiales, le colonialisme et l'Holocauste –, dans un geste parallèle, il se présente à l'intérieur de l'œuvre, au cours de sa création, dans un processus de lutte avec les matériaux de l'histoire qu'il est en train de construire. Plus précisément, chaque fois que Godard cite un fragment de son matériel directement lié aux motifs de guerre (à titre indicatif, la photographie d'un enfant dans les ruines de guerre, le son des coups de feu ou des bombardements, des cadavres), il propose simultanément une comparaison de celui-ci à la lumière du matériel cinématographique.³⁹⁶

³⁹⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 8'50, 3a 1'57, 3b 20'00.

En ce sens, les films cités apparaissent non seulement comme des éléments de la relation figurale – accomplissement décrit dans la partie précédente d'un point de vue historique ou métahistorique, compris ici comme des rapports dont le sens révèle ce qui constitue la violence pour l'œuvre godardienne, concrètement, une tension entre la conservation de ce qui existe déjà et la création du nouveau. Plus particulièrement, le processus de construction des rapports entre figure et accomplissement, comme nous le verrons plus loin, est aussi considéré à la fois en tant qu'indice principal de la formation d'*Histoire(s) du cinéma* et de politisation de l'art au sens où Benjamin l'entend dans son texte sur *L'œuvre d'art*. Bref, si le rapport entre figure et accomplissement concerne le noyau de l'analyse figurale, il peut aussi être conçu sous le prisme de ce que Benjamin perçoit comme politisation de l'art ; ainsi cette dernière correspond à une des manifestations possibles de la violence émancipatrice, dite divine.

Dans cette ligne de pensée, nous devons nous demander plus généralement : quel est le rapport entre la violence créatrice de la construction d'une œuvre et la violence politique thématifiée dans cette œuvre – à titre indicatif, entre la pensée tangible et les motifs caractéristiques dans *Histoire(s) du cinéma* comme la guerre et la révolution, les viols et le traumatisme ? Autrement dit, dans quelle mesure l'insistance godardienne exprimée déjà dans les années 1970 sur le rapport indissociable et immanent du contenu et de la forme artistique trouve-t-elle dans *Histoire(s) du cinéma* une réalisation concrète et une manifestation éloquente ?

« Une nouvelle forme pour un nouveau contenu », affirmait Godard à travers le monologue de son protagoniste jouant le rôle d'un cinéaste de la Nouvelle Vague qui ne filme plus que des publicités, dans le film *Tout va bien* en 1972, en suggérant que toute forme se signifie aussi comme contenu et vice versa.³⁹⁷ Dans la perspective qui nous intéresse ici, une figure violemment construite – mieux : une figure violente du point de vue d'une violence non fondamentale – est la seule qui peut se proposer comme moyen d'une critique de la violence étant donné qu'elle se révèle comme description concrète des rapports concrets, autrement dit, comme manifestation non plus imprimée mais *enargis* et vivante. Dans cette direction, la violence devient la véritable boussole de l'œuvre godardienne.

Le cinéaste – comme on l'a souvent souligné dans la bibliographie secondaire – introduit, dès le début de sa carrière, une critique de l'image, en manifestant les possibilités du médium cinématographique. En outre, à partir des années 1970, il se tourne vers la problématisation de l'histoire, et plus encore, de la production de formes historiques *à travers* et *par* le cinéma. Montage et projection constituent particulièrement le champ de rencontre entre les deux problématiques, un

³⁹⁷ J.-L. Godard, *Tout va bien*, 1972, 54'30-1'01'00.

terrain commun aussi bien pour la réflexion sur une image produite comme création constructive que pour une conception fragmentaire de l'histoire comme chaînes entrelacées de séquences violentes d'événements. Ces chaînes, bien qu'elles puissent sembler extrêmement détachées dans le continuum chronologique, sont capables de construire la vérité historique non plus arbitraire mais concrète ; c'est exactement la manière à partir de laquelle fonctionne la méthode de l'analyse figurale. Cependant, ce qui, à notre avis, a été oublié dans la discussion pertinente de la bibliographie secondaire, c'est la catégorie de la violence en guise de processus de ce mouvement simultané contre une image perçue comme imitation, mais aussi contre une conceptualisation de l'histoire comme étant linéaire et logocentrique.³⁹⁸ Concernant le montage à proprement parler, s'il concerne l'application pratique de l'analyse figurale, c'est-à-dire la pensée spécifiquement consacrée à une critique à la fois de l'image et de l'histoire, ainsi qu'il constitue un processus central pour la construction de l'œuvre, il introduit alors le geste violent lui-même d'*Histoire(s) du cinéma*, d'une œuvre qui, tout en étant construite par des actions violentes, thématise en outre la violence à de multiples niveaux.

Comme nous l'avons déjà signalé, la construction d'une figure présuppose sa transformation (la projection et le montage correspondent aux deux opérations de cette transformation) réalisée avec les mains du créateur en constituant ainsi un cas indiciaire du travail matériel. Cette figure devient le véhicule d'une critique qui, du point de vue de Godard, se rapporte directement à la pensée avec les mains, voire à une pensée concrète. Godard insiste sur ce type de pensée paradoxale. En transférant dans son œuvre de maturité et, en particulier dans *Histoire(s) du cinéma*, la focalisation de la production d'une œuvre cinématographique sur le montage et non plus sur le tournage, il suggère comme cruciale la création d'une pensée constituée comme construction de connexions et de relations.

En conséquence, l'introduction de la problématique de la violence comme espace intermédiaire du rapport entre cinéma et histoire ne pose pas de question de légitimité. *Histoire(s) du cinéma*, le titre même du film, en manifestant un geste inclusif et conjonctif entre cinéma et histoire, présuppose son troisième terme, cet espace intermédiaire. Même si l'on admet que Godard propose une étude expérimentale de l'histoire du cinéma, c'est difficile de ne pas prendre en compte qu'il n'épuise pas son projet dans les limites de l'histoire du cinéma. Nous avons déjà mentionné l'interconnexion de cette histoire du cinéma avec d'autres histoires de l'art : peinture, sculpture, musique, littérature ;

³⁹⁸ Nous nous référons à des études dont l'analyse esthétique ou filmique reste le principe méthodologique et qui n'entrent pas dans une interprétation politico-esthétique du rôle de la violence dans l'œuvre de Godard. A titre d'illustration, nous citons : J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit. ; S. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit. ; M. Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*, op. cit.

en particulier, ce sont leurs histoires modernes et contemporaines qui dialoguent avec la naissance et le développement du cinématographe. Cependant, même cette approche n'épuise pas l'œuvre sur un plan descriptif : car l'histoire multiple de l'art qui se déroule sous les yeux du spectateur devient un tremplin, un symptôme, une condition préalable critique par rapport à l'introduction et la problématisation des épiphanies politiques, spécifiquement celles du XX^{ème} siècle.

L'histoire(s) au pluriel s'intéresse avant tout à un rapport multiple avec la politique. Nous abordons la politique comme un problème de création en opposition au politique, qui revient au problème de fondation et de conservation. Dans ce cadre, nous découvrons la spécificité du projet godardien ; c'est pourquoi nous avons déjà signalé que la problématique d'une critique de la violence au sein de ce projet concerne d'abord la tension entre la conservation de ce qui existe déjà et la création du nouveau. La politique est donc problématisée au moment de la création de l'œuvre, de sa constitution, elle devient la manière et le style même de l'œuvre, elle ne se limite pas au contenu ou au récit qu'il déroule.

La relation qui se développe entre toutes les histoires de l'art et l'histoire du conflit, ou encore, de la politique et du politique ne constitue pas de réduction de l'un à l'autre. Les œuvres au sein de l'œuvre sont des fragments et des symptômes de l'histoire manifestée par son actualité politique, exactement comme le sont les actualités, les témoignages et les manifestes politiques. Car, pour Godard, dès son œuvre de jeunesse, tant l'histoire que l'art ou la politique n'existent pas s'ils sont distingués de la question de la vie elle-même : on se souvient du rapport entre l'art et la vie dans le dernier tableau de *Vivre sa vie*, tel qu'il est exposé à travers la nouvelle de Poe, ou tel que l'on voit dans *Passion* à travers la *résurrection* des œuvres de Vélasquez. On se souvient du sixième tableau de *Vivre sa vie* ou *Le petit soldat*, dans lesquels la politique devient un choix entre une vie digne d'être vécue et la mort. Par conséquent, l'histoire des brutalités n'est pas censée encadrer l'histoire du cinéma, et l'histoire du cinéma n'est pas censée illustrer l'histoire des brutalités : il s'agit d'un dialogue qui s'étend sur les continuités et les discontinuités entre elles, les frontières et les contradictions, les analogies, sans être limité par une classification déjà établie des disciplines, des champs, et des pratiques distincts.

L'originalité de Godard concerne de plus le fait que le cinéma n'est pas un terrain passif, mais peut constituer un lieu d'analyse critique du siècle précédent. Pour l'auteur, le cinéma en tant que symptôme est inclus dans une série d'intersections et de ruptures du siècle, faisant partie de ce qu'on a appelé le progrès technologique, puis le *progrès* en général. D'une part, du train au télégraphe, de la radio au cinéma et à la diffusion massive des journaux, le progrès en tant qu'idéologie, qui remonte à la période allant de la Révolution française à la Première Guerre mondiale, signifie un mouvement en apparence universel de l'humanité vers un avenir de plus en plus heureux.

D'autre part, le progrès ne propose rien de moins que la schématisation de l'anthropocentrisme (imposition et contrôle de la nature par l'homme), du colonialisme (discipline et exploitation violentes des ressources, des populations et des marchés du monde non-européen), du mode de production capitaliste (appropriation des moyens de production ainsi que du travail des ouvriers par les capitalistes), la phase historiquement concrète du patriarcat moderne (exploitation du travail domestique non rémunéré des femmes et son exclusion de l'horizon de ce qui était considéré comme du travail salarié sous le capitalisme, ainsi que le placement des femmes dans le spectre de ceux qui n'ont pas le droit de défendre leur dignité, parmi les esclaves, les enfants, les populations colonisées et les prolétaires). Nous reviendrons vers cette problématique plus loin.³⁹⁹

Encore plus : au-delà de la condition concrètement historique dans laquelle l'idiome cinématographique est produit, Godard identifie une tendance dans l'histoire du cinéma elle-même – de Griffith à Hollywood – qui donne au progrès la valeur d'exposition nécessaire à sa reproduction et à sa circulation vers des publics de masse. En d'autres termes, une certaine histoire du cinéma narratif, telle que présentée par le cinéaste, se distingue par la tentative du médium de construire l'histoire en tant qu'intrigue ou mythe et, par ce geste, de devenir le « virus par excellence » de la production massive dans le système capitaliste.⁴⁰⁰ Dans cette tendance, illustrée de manière caractéristique par Griffith au début de l'art cinématographique, avec son montage organique et la construction du récit national américain, le rôle du spectateur est annihilé, puisqu'il ne peut que consommer le film comme marchandise. Pour le dire avec les mots de Deleuze :

La composition des images-mouvement, Griffith l'a conçue comme une organisation, un organisme, une grande unité organique. Ce fut sa découverte. L'organisme est d'abord une unité dans le divers, c'est-à-dire un ensemble de parties différenciées [...] De certaines parties émanent des actions qui opposent le bon et le méchant, mais d'autres parties émanent des actions convergentes qui viennent secourir le bon : c'est la forme du duel qui se développe à travers toutes ces actions, et passe par différents stades. En effet, il appartient à l'ensemble organique d'être toujours menacé ; ce dont les Noirs sont accusés dans « Naissance d'une nation », c'est de vouloir briser l'unité récente des Etats-Unis en profitant de la défaite du Sud...⁴⁰¹

Dans cette perspective, nous dirions que chez Godard, la critique de l'idéologie du progrès rapproche le cinéaste de la pensée de Benjamin. Le cinéma, selon Godard, peut se distinguer par rapport à sa position face au progrès et par rapport à un mouvement bilatéral irréductible. Le

³⁹⁹ Voir à cet égard E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La découverte, 2017, p. 44-62 ; S. Federici, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La fabrique, 2019, p. 11-52 ; K. Marx, *Le Capital. Premier livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 257-337, 803-857 ; E. Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La fabrique, 2002, p. 44-93.

⁴⁰⁰ J-L. Godard, *Des années Mao aux années 80, op. cit.*, p. 39.

⁴⁰¹ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement, op. cit.*, p. 47-48.

cinéma renvoie ainsi soit vers une dynamique de la création et de la destruction (cinéma figural), soit vers un double geste de fondement et de conservation d'une certaine règle (cinéma narratif). Nous allons voir en détail ci-dessous comment la pratique fragmentaire de Godard, précisément, la manière dont il manipule son matériel en façonnant des fragments, autant qu'elle constitue le cœur de sa méthode, signifie également le *type* (τύπος) de violence que son œuvre promeut.

Nous comprenons donc l'insistance permanente du cinéaste à distinguer l'art de la culture : le premier correspond à l'exception expérimentale et la seconde à la fondation et à la conservation de règles ordonnées, homogènes et hiérarchisées, ainsi qu'à la circulation de la monnaie comme Godard le précise dans *Le mépris* en 1963.⁴⁰² Nous admettons aussi l'insistance du cinéaste sur la distinction entre le cinéma commercial ou le cinéma comme usine, pour utiliser une de ses expressions dans *Histoire(s) du cinéma*, et le cinéma comme production de nouvelles relations.⁴⁰³ D'ailleurs, depuis les années 1980, Godard affirmait :

Si j'ai une définition à donner du cinéma, c'est celle-là : le cinéma est devenu l'agit-prop du capitalisme. Le virus par excellence. Et la preuve que c'est la meilleure propagande du capitalisme, c'est que personne ne s'en rend compte. Il n'y a qu'à regarder la liste des films que se projettent les chefs d'État. Seul Lénine fait exception.⁴⁰⁴

En tant que multiplicité, la violence concerne le cinéma puisqu'elle est déjà liée au montage, parce qu'elle est – toujours selon l'apprentissage de Godard au sein de la théorie et de la pratique du montage – divisée en deux grandes traditions, la narrative et la figurale. D'une part, nous découvrons celle qui insiste sur le fondement d'une continuité narrative et le maintien d'un flux homogène malgré l'hétérogénéité immanente des matériaux. D'autre part, nous trouvons la pratique figurale qui rompt la continuité selon un *caractère destructeur* ainsi qu'en posant comme problème central le travail sur la matière ou l'émergence des détails qui bricolent l'hétérogénéité en tant que telle, en guise d'acte de création en soi. Avec les propres mots de Benjamin :

Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. [...] Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins.⁴⁰⁵

Au niveau de la construction de l'œuvre godardienne, la violence constitue une multiplicité de relations tendant soit à la création-destruction, soit à la fondation-conservation. Pour créer et détruire, nous disons que – comme on le comprend empiriquement dans la pratique du montage – on brise un flux, on coupe certains fragments de la continuité de ce flux afin de construire un flux

⁴⁰² J.-L. Godard, *Le mépris*, 1963, 10'00-20'00.

⁴⁰³ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 19'00.

⁴⁰⁴ J.-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰⁵ W. Benjamin, « Le caractère destructeur », *Revue française de psychanalyse*, 2014, p. 958-959.

de relations différent de l'original. Au contraire, on fonde et conserve, en introduisant aussi une règle tendant à marginaliser les exceptions, à les exclure de force ou à les pousser vers une homogénéisation reproductible à l'identique.

4. Pour une critique figurale de la violence

Pour aborder ces questions de manière systématique, nous divisons ce chapitre en trois sous-chapitres. Dans le premier d'entre eux, nous analysons la violence sous l'angle de la figure, en particulier, cinématographique. Dans le deuxième, nous analysons la violence par rapport à la distinction entre fondation-conservation d'une part, et création-destruction, de l'autre ; entre les deux, nous examinons le cas exemplaire de la violence policière ayant une valeur exceptionnelle pour les approches de Godard et Benjamin également. Enfin, dans le troisième, nous examinons la violence du point de vue de l'histoire et, en particulier, de ce que Benjamin et Godard appellent « histoire des vaincus et des opprimés ».

4.1. Politisation : le caractère destructeur des figures

Chez Godard la production d'une nouvelle figure cinématographique présuppose un processus de destruction de formes antérieures et de création de rapports entre des éléments concrets dont le sens revient vers l'enjeu de l'histoire ; nous avons décrit ce processus dans le premier chapitre de la thèse. Pour approfondir cet élément de destruction, nous devons insister sur la pratique godardienne des citations – pratique qui caractérise le projet d'*Histoire(s) du cinéma* – en soulignant son rôle politique. Autrement dit, c'est le *caractère destructeur des citations* qui non seulement manifeste la relation inhérente de la figure godardienne et de la violence au niveau de construction de l'œuvre, mais aussi la perspective d'une critique politique au sein de l'analyse figurale. Nous utilisons ici les concepts de *caractère destructeur* et de *citation* ensemble, puisque, comme nous le montrons plus loin, en nous référant à Benjamin, ils se distinguent par une relation intrinsèque entre eux.

4.1.1. Le montage littéraire contre le montage invisible

La méthode des citations concerne également l'orientation particulière de l'analyse figurale que Godard mobilise, la manifestation directe de ce qu'il appelle « penser avec les mains ». Le cinéaste évoque indirectement depuis les années 1980 la principale source d'inspiration de cette réflexion, nommément la philosophie de Benjamin, mais c'est dans le cadre de son dialogue avec Ishaghpour, récemment décédé (en octobre 2021), que la référence à la méthode de *montage littéraire* de Benjamin est explicitement révélée :

YI – il y a constamment des références à Benjamin... Il existait aussi, chez lui, dans *Paris, capitale du XIX siècle*, la volonté de concevoir et de constituer entièrement une œuvre à partir d'archives et de citations et par le montage ou, comme il disait, d'édifier de grandes constructions à partir de petits éléments sélectionnés et retravaillés avec précision et netteté

[...] Un historien ne peut pas se permettre de créer des « images », ce que vous pouvez faire avec le montage et le collage : rapprocher les choses éloignées, parce qu'un historien devrait pouvoir présenter, selon l'ordre de raison, toutes les médiations et les relations intermédiaires. Chaque fois qu'il y a une image qui apparaît, se créent autour d'elle des connexions, des interférences, des résonances.⁴⁰⁶

Lorsque Godard ne nie pas l'influence de Benjamin, Ishaghpour déploie certaines de ses caractéristiques. Les deux plus importantes sont les suivantes. D'une part, il souligne le geste godardien d'approcher les choses éloignées qui rappelle et ressemble aux relations figure-accomplissement dans l'interprétation figurative en se traduisant en une conception non linéaire de la construction de l'histoire au travers des figures cinématographiques. De l'autre, il affirme la relation entre le travail de l'historien et la manifestation des événements historiques, qui met en évidence la pertinence de la figure et de l'éloquence rhétorique. Dans ce cadre, Benjamin écrit sur le montage littéraire dont l'équivalent est la méthode des citations :

La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant [N 1a, 8].⁴⁰⁷

De ce passage, il découle que la méthode des citations, autrement dit, le montage littéraire, constitue pour Benjamin une rupture avec la dimension contemplative de l'histoire. Benjamin écrit : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer », aphorisme qui rapproche l'appel godardien par rapport à une pédagogie focalisée sur la construction créative des figures qui dépasse la linéarité d'un récit. Plus précisément, les citations fonctionnent comme des figures qui révèlent l'histoire. Pour cette raison, il reprend cette problématique dans les thèses *Sur le concept d'histoire* en liant directement cette dernière à l'action politique :

Plus on réfléchit aux phrases d'Engels, plus il devient clair que toute présentation dialectique de l'histoire se paie par le renoncement à une tranquillité caractéristique de l'historisme. Le matérialiste historique doit abandonner l'élément épique de l'histoire. Cette dernière est pour lui l'objet d'une construction dont le lien n'est pas constitué par le temps vide, mais par l'époque déterminée, la vie déterminée, l'œuvre déterminée. Il fait sauter l'époque hors de la « continuité historique » objectale, la vie hors de l'époque, l'œuvre isolée hors de l'œuvre d'une vie. Mais le fruit de cette construction est le fait que *dans* l'œuvre, l'œuvre d'une vie est préservée et abolie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'histoire le cours de l'histoire.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, op. cit., p. 19, 21.

⁴⁰⁷ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2000, p. 476.

⁴⁰⁸ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013, p. 51.

En lisant les *Passages* et les thèses *Sur le concept d'histoire* ensemble, nous nous rendons compte que les citations ne sont pas seulement de petites unités de discours. Il ne s'agit pas d'aphorismes au sens d'une analyse courte ou hasardeuse. Les citations se manifestent au lieu d'être racontées et le rôle de l'historien est de les mettre en évidence, de les mobiliser. Nous comprenons dès lors que les citations jouent le rôle de figures et à cet égard, elles sont comprises comme des fragments et ruines d'un passé qui n'apparaît pas, comme le dit Benjamin dans ses thèses : « tel qu'il a réellement été », mais qui « revient à s'emparer d'un souvenir tel qu'il apparaît en un éclair à l'instant d'un danger ». ⁴⁰⁹ Dans la mesure où les citations fonctionnent comme des figures dont l'assemblage fait l'objet d'une méthode de montage littéraire, c'est-à-dire d'une critique d'images et de figures, elles nous incitent à voir un rapport inhérent entre différents projets de la philosophie benjaminienne : chez Benjamin, la théorie de l'image correspond à la théorie de l'histoire car la première est le moyen par excellence de comprendre la matière et la méthode de composition de l'histoire.

Avant d'examiner la problématique de la citation, notamment son rapport avec le caractère destructeur qui lui permet d'inscrire l'histoire dans un processus de manifestation en figures ainsi qu'avec la justice comme réalisation concrète de la violence divine, nous devrions expliquer pourquoi, à notre avis, Godard intègre la perspective du montage littéraire. La première raison, la plus évidente, concerne la nécessité de construction d'une histoire non logocentrique. Dans ce contexte, nous avons déjà commenté l'affinité entre le montage littéraire et l'interprétation figurative d'Auerbach qui souligne le caractère implicitement historique de la figure. À un second niveau, Godard trace dans le montage littéraire son caractère violent se résumant à l'utilisation des fragments, des citations, et des guenilles.

Ainsi, lorsque Godard montre ses mains sur la machine de montage en ayant une paire de ciseaux détruisant un film, il oppose l'usage à l'échange, c'est-à-dire le travail concret sur la matière au travail abstrait de production de la valeur. Cette dernière arrive enfin à fonctionner en tant que monnaie, comme une équivalence générale qui homogénéise les différences au profit de la circulation sans entrave des marchandises. La position de Godard est au sens classique du terme marxienne dans la mesure où il récupère, en tant que producteur ou penseur avec les mains, le pouvoir sur l'œuvre de son travail, du fait précisément que ce pouvoir, dans la production capitaliste, a été supprimé par le caractère fétiche des marchandises. Marx écrivait :

A première vue, une marchandise semble une chose tout ordinaire qui se comprend d'elle-même. [...] Tant qu'elle est valeur d'usage, elle ne comporte rien de mystérieux [...] Mais dès qu'elle entre en scène comme marchandise, elle se transforme en une chose sensible suprasensible. Elle

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

ne tient plus seulement debout en ayant les pieds sur terre, mais elle se met sur la tête, face à toutes les autres marchandises, et sort de sa petite tête de bois toute une série de chimères qui nous surprennent plus encore que si, sans rien demander à personne, elle se mettait soudain à danser. Le caractère mystique de la marchandise ne naît donc pas de sa valeur d'usage. Il ne provient pas davantage du contenu des déterminations de valeur. [...] Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre des objets.⁴¹⁰

Le caractère fétiche des marchandises, bien qu'elles soient des produits du travail, les fait apparaître de manière autonome dans la circulation sans que leurs créateurs aient le contrôle de leur mouvement. Les marchandises en tant que fétiches dissimulent les relations qui les créent, deviennent indépendantes de leurs producteurs et, malgré qu'elles soient produites en masse, apparaissent comme si elles avaient un mode de vie unique. Récupérant le contrôle du mouvement et du rapport entre des figures, Godard relève la valeur d'usage de celles-ci, une valeur qui se mobilise par le montage. Ce dernier nécessite la destruction pour créer et ainsi promouvoir la différence et l'hétérogénéité dans l'histoire du cinéma. Ainsi le *montage invisible* du cinéma commercial, que Godard critique tout au long de sa carrière, fonctionne. Il semble que la discontinuité entre les images fragmentaires ait été remplacée par un récit continu, qui se déroule progressivement. En plaçant ses mains devant la caméra, Godard nous rappelle que malgré le fétichisme et ses « subtilités métaphysiques », la construction d'un film est toujours matérielle et concrète, elle fait corps et est produite par un corps, celui du créateur individuel ou collectif.

Une histoire du cinéma qui mobilise le montage littéraire est une histoire des multiplicités et en conséquence, cette dernière concerne une histoire de destruction et de création. Destruction et création présupposent la suppression du fétichisme, la manifestation des relations qui lient les figures entre elles, la révélation du processus invisible de montage et sa transformation en objet de vision et de pensée ; tous ces éléments, comme nous le voyons, se mettent à repolitiser l'art commercial du cinéma. Bref, les enjeux qui découlent de cette position godardienne sont, selon nous, les suivants : en première approche, Godard forme un espace triangulaire pour le développement de sa réflexion sur l'histoire du cinéma, portant à son sommet les polarités de la figure, de la violence et de l'histoire ; en seconde approche, il repositionne la distinction entre esthétisation et politisation de l'art comme cruciale pour comprendre l'histoire du médium cinématographique.

⁴¹⁰ K. Marx, *Le Capital. Premier livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 81-83.

4.1.2. Citations : le caractère destructeur par excellence

Nous passons à la question des citations. Cette problématique traverse l'œuvre de Benjamin depuis ses premiers écrits jusqu'aux derniers fragments de sa pensée, à savoir les thèses *Sur le concept d'histoire* et les *Passages*. Il ne serait donc pas exagéré de dire qu'elle constitue un fil conducteur dans sa pensée complexe, allusive et parfois occulte. Le fait que ce concept soit lié au montage et se distingue par son caractère violent nous incite à déployer notre réflexion sur la violence à partir de celui-ci. Ainsi, si nous avons jusqu'ici examiné l'élément fragmentaire de la figure cinématographique chez Godard à la lumière de sa valeur matérielle, rhétorique et métahistorique, nous nous tournons vers l'œuvre de Benjamin pour voir sa valeur politique telle qu'elle est directement liée à la violence qui détruit le droit et l'État.

Pour Benjamin, la citation possède la force de sauver et de détruire à la fois, car elle purifie les mots de leur contexte et en même temps se propose indirectement de survivre à des traits de l'époque à laquelle elle se réfère.⁴¹¹ Depuis son œuvre de jeunesse, Benjamin se focalise sur l'enjeu du langage qui se rapproche de concept de citation : cette dernière renoue avec l'origine du langage et retrouve le concept de langue adamique qui ne comprend rien d'autre que des mots-monades discontinus, un pur langage de noms.⁴¹² De ce point de vue, le langage du monde messianique qui revient à l'expression paradisiaque concerne une prose libérée des chaînes de l'écriture.⁴¹³

C'est ce langage que nous retrouvons dans le projet benjaminien des *Passages* dont la méthode revient à ce qu'il appelle « montage littéraire », voire une écriture de la modernité, qui n'est plus celle du livre. Bien au contraire, elle se rapporte à une écriture en images, *Bilderschrift*, qui se propose de déchiffrer les hiéroglyphes de la modernité, liée à la perte de l'*aura*, qui correspond à une valeur mystique d'œuvres d'art uniques avant l'époque de la reproductibilité technique⁴¹⁴ ; elle a une certaine dynamique destructrice, et aussi une contribution à la popularisation de l'art ou selon la réflexion godardienne, à la transformation de l'art en rapport avec « la foule ».⁴¹⁵ Ce sont précisément les raisons pour lesquelles Godard reprend le fameux montage littéraire qui lui permet

⁴¹¹ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, *op.cit.*, p. 17.

⁴¹² G. Raulet, *Le caractère destructeur*, *op. cit.*, p. 17 ; W. Benjamin, *Œuvres, tome I*, *op. cit.*, p. 142-164.

⁴¹³ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, *op. cit.*

⁴¹⁴ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013, p. 27.

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'une avec son intégration dans la tradition. Cette tradition elle-même est bien sûr quelque chose d'absolument vivant, quelque chose d'exceptionnellement changeant. Une statue antique de Vénus, par exemple, se situait pour les Grecs, qui faisaient d'elle l'objet d'un culte, dans un autre rapport à la tradition que pour les clercs du Moyen Âge, qui voyaient en elle une idole funeste. Mais ce qui s'imposait aux uns comme aux autres de la même façon, c'était son unicité ; pour le dire autrement : son aura.

⁴¹⁵ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 9'27 ; G. Raulet, *Le caractère destructeur*, *op. cit.*, p. 36.

de revenir à l'utilisation stratégique d'un langage messianique qui, au lieu d'être écrit, se manifeste en figures historiques. L'utilisation messianique du langage, comme le souligne explicitement Godard, est directement liée à la déconstruction de la personnalité de l'historien qui raconte tout seul l'histoire.



Figure 11 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule* (1989), « L'histoire, pas l'historien »

Cependant, une histoire qui se manifeste en figures historiques est par définition une histoire qui se constitue collectivement, façonnée des mains de ceux qui en bricolent les matériaux. Derrière toute citation se cache donc tout un collectif d'agents. En outre, une histoire qui apparaît à travers les figures historiques est une histoire qui s'approche le plus directement de la réalisation de l'action, qui est en relation constante avec le champ de la pratique collective, et qui nie donc la ligne de partage entre histoire et politique. Dans l'épisode *1b – Une histoire seule* d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard, en affirmant « L'histoire, pas celui qui la raconte », témoigne que le domaine de l'histoire se distingue du travail isolé de l'historien classique, ce qui implique qu'il s'agit d'un domaine de rencontre collective.⁴¹⁶

Mais là où Godard a besoin de faire appel à un problème historique pour développer le langage messianique des figures, c'est-à-dire le champ de l'histoire(s) du cinéma, Benjamin se tourne vers un renouvellement du matérialisme historique, une critique de l'historisme et du concept de progrès ; dans le cadre de cette critique, la citation est l'élément crucial. Plus spécifiquement, en ce qui concerne les citations, cette stratégie benjaminienne présente les caractéristiques suivantes : la citation est l'élément de construction de l'histoire en figures et de l'histoire des opprimés, ainsi qu'elle est le caractère destructeur par excellence. Pour cette raison, elle mobilise une opération

⁴¹⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 10'29.

violente propre aux figures mêmes en accomplissant dans un temps messianique les préfigurations du passé.

La raison pour laquelle la problématique de la construction d'une histoire en figures apparaît chez Benjamin n'est pas indépendante du fait que nous découvrons un refus radical de toute narration. Cette dernière concerne le signe d'une certaine tradition historiographique qualifiée par le philosophe comme historiciste dont la tâche se résume à une propagande pour l'idéologie du progrès.⁴¹⁷ Il faut alors préciser que Benjamin, en rejetant la narration, en l'associant à l'historisme du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, et en identifiant un lien entre la causalité de la narration (la relation entre les causes et les effets, lesquels déterminent la recherche de causes spécifiques) et l'idéologie du progrès, ne rejette pas l'historiographie en général, mais plutôt celle qui oublie l'importance du style et de son rôle particulièrement politique, c'est-à-dire de figure d'expression. Ainsi, Bensaïd dit du philosophe juif-allemand :

L'histoire rythmique du possible ne se laisse pas réduire en système. Pareils aux mosaïques médiévales, à leur fragmentation majestueuse, l'essai ou le traité assignent à l'intelligence un « travail micrologique » sur les éclats dispersés de la pensée. Le propre de l'époque, c'est que « tout se brise en morceaux et ces morceaux se brisent eux-mêmes en mille autres ». Voici venu le temps d'une pensée de résistance minuscule, de courage dans l'infime, de sauvetage par le détail, travaillant obscurément dans les intervalles de la totalité brisée.⁴¹⁸

Bensaïd résume la préoccupation politique du montage littéraire et des citations. Une histoire en tant que récit d'événements majeurs d'un passé lointain clos et intériorisé en lui-même, une histoire structurée sur la base de la justification et de la légitimation de certains effets, donc une histoire qui ne peut jamais formuler de questions ouvertes sur les causes, est une histoire en apparence homogène. Comme avec le fétichisme de Marx, comme avec la critique du montage invisible proposée par Godard, Benjamin mobilise des fragments pour révéler une discontinuité qui persiste dans l'histoire. Pour Benjamin, l'histoire est toujours discontinue, construite de manière secrète ou ouverte avec des fragments et des citations, parce qu'elle est une pratique du présent, donc elle n'est pas organisée en système, elle porte toujours en elle à la fois ce qui a été et ce qui est possible d'arriver. Dans la Thèse XVI, Benjamin intervient à la place de la narration la citation :

L'Histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas constitué par le temps homogène et vide, mais par le temps empli d'instantanéité. Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de temps du maintenant qu'il détachait par explosion du continuum de l'Histoire. La Révolution française se concevait comme une Rome revenante. Elle citait la Rome antique de la même manière que la mode cite une tenue

⁴¹⁷ G. Raulet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 216.

⁴¹⁸ D. Bensaïd, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990, p. 17.

folklorique passée. La mode a du flair pour débusquer l'actuel, où qu'il se meuve dans le maquis du temps jadis. Elle est le bond du tigre dans le passé. Si ce n'est qu'il se déroule dans une arène où c'est la classe dominante qui commande. Le même saut sous le ciel dégagé de l'Histoire est le bond dialectique sous la forme duquel Marx concevait la révolution.⁴¹⁹

Benjamin propose ainsi une conception de l'histoire basée consciemment sur les fragments. Les citations sont précisément ces fragments du passé qui sont détachés du continuum de l'histoire, de fait, ils le subvertissent en le détruisant complètement. Pour le dire explicitement : le philosophe s'intéresse à la fabrication d'une histoire figurale. Mais si les figures sont investies d'une valeur historique et métahistorique, le sens qu'elles produisent présuppose une violence qui détruit le temps linéaire.

Benjamin en vient à dire qu'une conception non linéaire de l'histoire, dans laquelle un Robespierre réalise, actualise, et accomplit la Rome qui redevient présente, c'est-à-dire une conception dans laquelle des événements ou des personnes particuliers acquièrent une action à distance en produisant conjointement un sens historique, présuppose pour être comprise la catégorie de destruction. Ce schème n'est pas éloigné de ce qu'Auerbach a décrit comme interprétation figurative, dont le mécanisme renvoie à la résurrection. Ce que Benjamin prévoit, cependant, c'est qu'une telle fonction des figures se base sur des relations violentes. Pour donner une explication provisoire, nous dirions que Benjamin donne à la violence destructrice le caractère d'une relation concrète entre des figures concrètes et matérielles. La violence, étant avant tout une relation matérielle, permet précisément la corrélation entre des fragments concrets du temps historique.

Le statut de ce temps historique manifesté par des fragments n'est autre que le *Jetztzeit*, cet « ici et maintenant ». Ce dernier remplace la temporalité linéaire en faisant de l'élément imagé l'axe principal de la conception benjaminienne de l'histoire.⁴²⁰ Au lieu d'un rapport purement chronologique entre le présent et le passé, le philosophe découvre un rapport « figural » au sens que nous avons donné au terme dans la partie précédente de cette thèse, c'est-à-dire que le fragment du passé s'actualise en un accomplissement, constituant ainsi une histoire dont la monade temporelle est l'instant, le *Jetztzeit*.

De là provient le caractère à la fois messianique et destructeur des citations benjaminienes qui se manifeste clairement dans un texte dense et court, écrit en 1921 selon Scholem, à la même période où Benjamin recherchait l'enjeu de la violence.⁴²¹ Et encore, c'est la même période selon Raulet où

⁴¹⁹ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 42.

⁴²⁰ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 53.

⁴²¹ Y-C. Zarka, « Benjamin ou le point d'interférence du théologique et du politique », *Cités*, 2018, p. 6.

Benjamin commence à travailler sur le concept d'histoire.⁴²² Langage et messianisme, critique(s) de l'image, de la violence et de l'histoire s'inscrivent donc dans une seule ligne de pensée. Nous nous référons au texte intitulé *Fragment théologico-politique* dont les points principaux concernent le sens messianique de l'histoire, la dimension du bonheur (motif qui est aussi repris par Benjamin dans les thèses *Sur le concept d'histoire*) et le caractère destructeur propre à ce schème.

La figure de ce texte – au sens du style – est violente en soi. La manière dont les différentes réflexions sont présentées suit un schéma entre affirmation et nihilisme. En outre, la conclusion procède à une synthèse entre les deux. Première affirmation : le messie est celui qui permet d'achever tout devenir historique.⁴²³ Le devenir historique se manifeste selon Benjamin comme rapport créé par l'élément messianique.⁴²⁴ Première négation : la théocratie n'est pas un sens politique et le royaume de Dieu étant historiquement un terme n'est ni *telos* ni but de la *dunamis* historique.⁴²⁵ Pour Benjamin, toute conception de *telos* au sein de l'histoire ne concerne qu'une fausse conscience.⁴²⁶ Si le messie met fin à l'histoire dans la mesure où il l'accomplit, cette fin n'est pas au sens d'un but.⁴²⁷ Pour cette raison, Benjamin utilise l'expression d'un devenir historique. L'historisme visant un certain but et une certaine fin concerne le contre-pied de la conception messianique de l'histoire, c'est-à-dire du devenir historique, auquel correspond un certain sens de la violence benjaminienne, le sens divin. La violence divine comme moyen pur est ce devenir historique qui s'oppose à un certain *telos* ou but du mouvement historique, sortant ce dernier de toute logique normative ou positiviste. Dans cette ligne de pensée, Benjamin croit que le messianisme permet l'émergence de quelque chose de radicalement nouveau.⁴²⁸

Deuxième affirmation : l'ordre du profane est lié à la fois à l'idée du bonheur et à l'élément messianique.⁴²⁹ Chez Benjamin, il y a une notion d'histoire linéaire et horizontale qui correspond à un but et, en même temps, une conception messianique dans le cadre de laquelle les rapports entre les fragments sont verticaux, ils manifestent des intensités.⁴³⁰

Affirmation nihiliste en guise de conclusion : le bonheur rapproche de l'anéantissement et la recherche de l'évanescence révèle la tâche de la politique dont la méthode est le nihilisme.⁴³¹ Pour Benjamin, la perte du but au sein de la temporalité messianique signifie la perte d'une destruction

⁴²² G. Raullet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 187.

⁴²³ W. Benjamin, *Œuvres, tome I, op. cit.*, p. 263.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ G. Raullet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 189.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Y-C. Zarka, « Benjamin ou le point d'interférence du théologique et du politique », *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁹ W. Benjamin, *Œuvres, tome I, op. cit.*, p. 264.

⁴³⁰ G. Raullet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 190-191.

⁴³¹ W. Benjamin, *Œuvres, tome I, op. cit.*, p. 265-166.

reconstructrice. De ce point de vue, le caractère destructeur dont parle Benjamin se refuse à toute attitude néo-téléologique.⁴³² Bien au contraire, ce caractère destructeur fait table rase, cesse de cultiver la nostalgie de la tradition, se place dans un véritable *état d'exception*, une sortie de la règle de la téléologie, et est propre à une avant-garde esthétique.⁴³³

Le caractère destructeur rejoint le front des traditionalistes. Certains transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ces derniers que l'on appelle les destructeurs.

Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.⁴³⁴

Le caractère destructeur est donc, selon Benjamin, lié à la matière tangible, aux matériaux concrets. Il ne s'agit pas d'une idée de dissolution ou de destruction, mais de la destruction de la matière elle-même. Le caractère destructeur n'a pas de durée. En fait, il est un anéantissement de la durée, un changement violent du statut temporel privilégié. Au lieu du continuum temporel, le caractère destructeur exploite l'instant, le *Jetztzeit*, tout comme le fragment, la citation et le concept d'histoire se basant sur les figures. Dans la mesure où le caractère destructeur est inscrit dans le même statut temporel que la citation et que cette dernière constitue un élan vers la destruction, nous pouvons dire que le caractère destructeur se situe par excellence dans la citation, dans ce fragment d'instantané qui est déraillé par le continuum du progrès.

L'œuvre de Godard s'inscrit dans cette temporalité. Pour cette raison, selon Didi-Huberman, *l'Histoire(s) du cinéma* a pour fonction de transformer une destruction en histoire, de faire convenir une mort en résurrection.⁴³⁵ Car Godard ne s'inscrit pas seulement dans cette pratique de pensée qui se fonde sur le montage dont s'inspire Benjamin par rapport à l'écriture de l'histoire. Encore plus, il manifeste le lien entre montage et citation en nous offrant une concrétisation éloquente de la philosophie benjaminienne qui selon Bensaïd correspond à :

[...] un puzzle. Livres inachevés, ce sont des labyrinthes réglés, des labyrinthes d'écriture, des relevés de citations sans commentaire. L'histoire n'obéit pas aux fausses évidences chronologiques. [...] Écrire

⁴³² G. Raullet, *Le caractère destructeur*, *op. cit.*, p. 194.

⁴³³ *Ibid.*, p. 215.

⁴³⁴ W. Benjamin, « Le caractère destructeur », *op. cit.*, p. 958-959.

⁴³⁵ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, *op. cit.*, p. 61.

l'histoire, c'est la « citer ». Le concept même de citation historique implique d'arracher le sens à son contexte pour le métamorphoser.⁴³⁶

4.1.3. Accomplir, c'est politiser l'art

Les fragments se rencontrent dans la temporalité du *Jetztzeit* ou de l'instantanéité, remplaçant la linéarité du logos par l'élément figural du caractère destructeur. La politique du caractère destructeur chez Benjamin, bien qu'elle se forme dans un espace entre différents textes, reste claire dans la mesure où elle s'oriente vers une stratégie antifasciste. Cette dernière apparaît comme le noyau de la politisation de l'art dont parle Benjamin, une politisation profondément ancrée dans les processus de violence révolutionnaire influant sur le renversement de tout fascisme.

Pour sa part, dans un épisode largement consacré à la guerre et à la violence, dans *3a – La monnaie de l'absolu*, Godard distingue de nouveau le cinéma de la télévision, en vérité, la figure créative de la communication. La télévision préfère raconter des histoires, elle préfère encore plus spécifiquement rappeler les batailles du passé. En évoquant par exemple la bataille de Bagdad, Godard profère la phrase « le triomphe de la télévision américaine et de ses groupies » et surimpose les abréviations « CBS, TF1, RTL, 2DF » qui se réfèrent aux chaînes télévisuelles dont le but précis concerne la reproduction et la consommation des images de catastrophes.⁴³⁷ La question posée par Godard est claire : *comment raconter des histoires de guerre ou même, quel est le rapport entre la guerre et l'histoire en tant que figures ?*

En ce qui concerne les médias et la télévision, sa position est précisée à nouveau par un aphorisme lorsque, à l'écran, il transcrit le RAI, l'acronyme de la télévision italienne, en REICH 3.⁴³⁸ La télévision pour Godard esthétise les images de destruction, elle est l'exemple typique de la consommation d'un spectacle, celui de la destruction de la civilisation par la civilisation elle-même. À cet égard, elle s'allie et devient une béquille pour les forces du totalitarisme et de la barbarie.

Une stratégie antifasciste doit donc trouver une méthode pour critiquer l'image construite par la télévision, une méthode pour critiquer le spectacle de la destruction. La spectacularisation ne serait pas possible si le montage ne restait pas invisible, si la communication ne représentait pas d'enregistrement neutre et objectif du monde. Contre cette prétention à la neutralité, où l'image de masse et de totale destruction apparaît comme donnée naturelle, l'exhortation de Godard à apprendre à voir et à construire des images, à apprendre à raconter nos histoires à travers des

⁴³⁶ D. Bensaid, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique, op. cit.*, p. 18-19.

⁴³⁷ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 06'12-06'36.

⁴³⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 06'24-06'36.

fragments et des citations réappropriées de manière créative, constitue la problématisation de l'antifascisme du point de vue de l'analyse figurale. Celle-ci vise à manifester les rapports de l'esthétique et de la politique contre cette tendance qui a été décrite par Benjamin comme esthétisation de la politique dont le nom précis est celui du fascisme.

La politisation met en évidence au niveau politique les forces productives, celles qui sont nécessaires pour la construction de toute œuvre, et au niveau artistique, l'esthétique tactile qui permet la réalisation d'une œuvre d'art capable d'introduire quelque chose de *radicalement nouveau* à l'époque de la reproductibilité technique. Dans cette section-là, en suivant la philosophie benjaminienne, nous devons insister sur la filiation entre trois textes : celui sur *Le surréalisme*, sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, et *Sur le concept d'histoire*. Car c'est d'abord dans ces textes que l'on trouve la concrétisation esthétique de ce qui constitue la temporalité de l'instantanéité ainsi que la problématique de la politisation de l'art. De plus, les textes mentionnés nous donnent la possibilité de constater qu'aux deux genres de cinéma, l'un tendant à l'esthétisation (ce que Godard trie implicitement comme cinéma narratif) et l'autre tendant à la politisation (le figural), correspondent deux types de violence complètement différents.

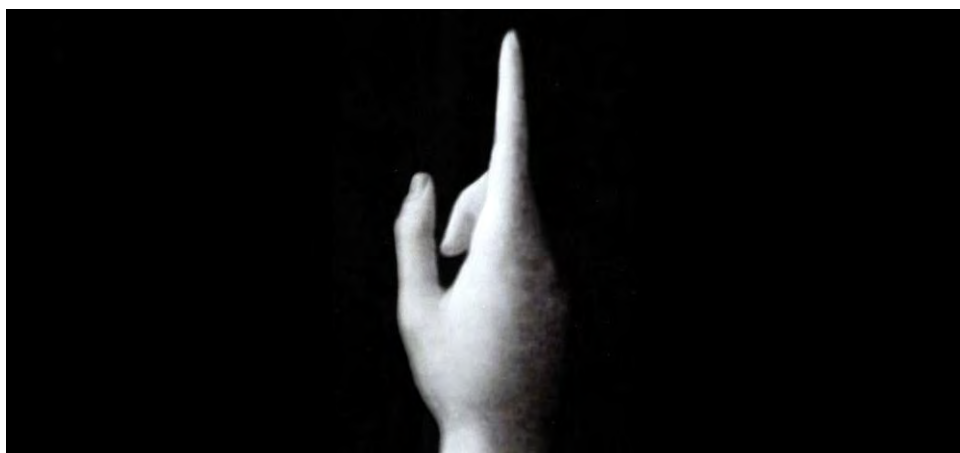


Figure 12 – JLG, *Le livre d'image* (2018), la main de Léonard, 00'22

Précisément, le rapport entre forces productives pour la construction d'une œuvre d'art et ses forces politiques se base sur le geste corporel et historique des figures. Ce dernier concerne l'enjeu concret de Godard. Nous nous permettons de le répéter : chez Godard, les forces productives et politiques développent un seul terrain, en conséquence, le monde du travail et le monde politique ne peuvent être compris indépendamment l'un de l'autre. Lorsque, dans la première séquence du film *Le livre d'image*, Godard déclare que « la condition de l'homme c'est de penser avec les mains », il ne se contente pas de définir une pédagogie de la construction des figures cinématographiques.⁴³⁹

⁴³⁹ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 00'56.

Plus encore, il montre que les forces productives d'une œuvre d'art, en l'occurrence, les mains et la poétique de son montage, est inextricablement liées à ses forces politiques. Cette force politique découle de la relation entre mémoire et résurrection, comme nous l'avons évoquée dans le premier chapitre de la première partie, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une force inhérente au caractère historique de la figure. La relation entre mémoire et résurrection, c'est-à-dire la relation entre le présent et le passé, l'actualisation du premier dans le second, est un problème concrètement politique, dont nous percevons, si nous suivons le geste de Godard, qu'il tend vers la manipulation ou l'émancipation.

Dans *Le livre d'image*, il le montre explicitement, puisque le cadre suivant revient vers la définition de l'image qui « viendra au temps de la résurrection ». ⁴⁴⁰ Le pouvoir politique se définit donc comme tactile, dès lors qu'il ne perd pas son caractère visuel et phénoménal. La main que Léonard peint en pointant vers le ciel, détail d'un tableau qui concerne la première citation de Godard dans ce film, est la main d'un « maître du monde ». Ce dernier peut faire des manipulations en contrôlant des relations tactiles et concrètes. ⁴⁴¹

Si la violence qui distingue le caractère destructeur est la force mobilisatrice pour la production d'une histoire en fragments et en figures, cette violence s'oppose au fascisme. Il convient ici de préciser qu'en lisant les thèses *Sur le concept d'histoire*, nous constatons que le fascisme n'est pas une catégorie essentialiste. Au contraire, il s'agit d'un rapport au droit, à l'État et à l'idéologie du progrès. Il s'agit d'une inquiétude commune à Godard et Benjamin, mais le réalisateur construit a posteriori une stratégie antifasciste à partir des ruines de la destruction causée pendant la Deuxième Guerre mondiale, tandis que le philosophe voit la catastrophe à venir comme conséquence de l'idéologie du progrès, c'est-à-dire comme une sorte de dialectique entre les Lumières et le totalitarisme. D'ailleurs, Benjamin écrivait dans la thèse VIII :

C'est la tradition des opprimés qui nous l'enseigne : « l'état d'exception » dans lequel nous vivons est en vérité la règle. Il nous faut aboutir à un concept d'Histoire qui reflète cette règle ; nous comprendrons alors que notre mission consiste à mettre en place ce véritable état d'exception ; et de ce fait, notre position dans la lutte contre le fascisme s'améliorera. La chance de cet état d'exception tient notamment au fait que les adversaires le considèrent, au nom du progrès, comme une norme historique. ⁴⁴²

En laissant de côté pour le moment la question de l'état d'exception, nous voyons que la stratégie antifasciste constitue aussi pour Benjamin la compréhension de la relation historique entre fascisme et progrès. Cette dialectique n'est pas étrangère à Godard. Nous voulons donner un exemple précis. Les Contre-Lumières et la contre-révolution sont, selon Godard, des processus parallèles à ceux

⁴⁴⁰ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 01'17.

⁴⁴¹ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 22'00.

⁴⁴² W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 35.

du libéralisme politique et économique. C'est d'ailleurs le cœur de la critique du concept de progrès qu'il révèle et partage avec Benjamin.



Figure 13 – JLG, *Le livre d'image* (2018), citation de l'œuvre de Joseph de Maistre, 11'00

L'assemblage et la comparaison d'images de destruction, leur imbrication et leur contamination par des images de civilisation et de démocratie bourgeoise dont le monde occidental s'enorgueillit sont révélateurs de cette position. Tout aussi révélateur est le fait qu'un des chapitres du film *Le livre d'image* s'intitule *Les soirées de Saint Petersburg* en référence à l'ouvrage homonyme de Joseph de Maistre. Ce dernier est l'un des cas les plus marquants du discours des Contre-Lumières de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} siècle, recourant à une critique de la raison et de l'universalité des droits. Mais le cas de De Maistre ne plaide pas en faveur d'une tendance au retour à un passé prémoderne. Au contraire : il mérite de ressortir comme un exemple indicatif d'une théorie totalitaire. De Maistre construit une polémique contre-révolutionnaire et théologique, qui vise à rétablir l'ordre politique en utilisant non plus la guillotine jacobine mais le bourreau.

Dans ce cadre, nous devons préciser que De Maistre est un moderniste et ce n'est pas un hasard si Carl Schmitt s'est approprié sa pensée. Il est « à certains égards ultra-moderne, né non pas après mais avant son temps » dans la mesure où il « tient précisément à son mélange de modernité et d'obscurantisme, à sa préfiguration visionnaire d'un univers de nihilisme – où il ne reste plus aucune place pour les notions d'humanité, de raison et de progrès arborées par les Lumières - enveloppée dans une apologie ténébreuse de l'ordre divin et de l'absolutisme ». ⁴⁴³ La célèbre citation sur le bourreau, ou la figure de la souveraineté réelle, est reprise par Godard :

⁴⁴³ I. Berlin, *The crooked timber of humanity: chapters in the history of ideas*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 113 ; E. Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, op. cit., p. 22.

Le bourreau est la pierre angulaire de la société, l'exécuteur de l'expiation divine, celui qui nous renvoie à notre juge naturel. Sa mission est sacrée. Le ciel ne peut être apaisé que par le sang. L'innocent peut payer pour le coupable. Les anciens croyaient que les dieux accouraient partout où le sang coulait sur les autels ; les premiers docteurs chrétiens crurent que les anges accouraient partout où coulait le sang de la véritable victime. L'effusion du sang est expiatrice. Ces vérités sont innées. La croix atteste le salut par le sang. La guerre est divine. Elle doit régner éternellement pour purger le monde. La terre, continuellement imbibée de sang, n'est qu'un autel immense, où tout ce qui est doit être immolé jusqu'à l'extinction du mal.⁴⁴⁴

« Les guerres sont là » dit Godard et ces guerres sont toujours au pluriel par analogie avec les coups du bourreau.⁴⁴⁵ Le cinéaste découvre chez De Maistre le fondement théologique de la guerre incessante. Il n'y a pas de guerres justes ou injustes sous le prisme d'une discrimination claire et positive entre innocents et coupables. Tout le monde est coupable selon le dogme de De Maistre et, pour cette raison paradoxale, la guerre continue jusqu'à la purification totale. Pour Godard, cette tendance relève « la grande loi de la destruction des êtres vivants ». ⁴⁴⁶ Aucune théorie du progrès n'est capable de cacher totalement cette tendance vers le totalitarisme. Ce qui reste ouvert de la part de l'analyse figurale n'est autre que la tâche d'une critique de cette tendance, de cette violence étatique.

Nous revenons à Benjamin. Le communisme anarchiste de Benjamin, dont témoignent explicitement le texte sur *l'œuvre d'art* et celui sur *le surréalisme* dans lesquels il tente une fois de plus de réconcilier l'anarchisme avec le marxisme en définissant le communisme comme *l'organisation du pessimisme*, est orienté vers la destruction non seulement du fascisme et de ses variantes, mais aussi du libéralisme ou de la social-démocratie, avec lesquels tout fascisme partage la croyance au progrès et au fondement théologico-politique de l'État et du droit.⁴⁴⁷ Nous lisons dans les thèses VI et XI :

À chaque époque, il faut tenter de refaire la conquête de la tradition, contre le conformisme qui est en train de la neutraliser. Le Messie ne vient pas seulement en tant que rédempteur ; il vient en tant qu'il est celui qui surmonte l'Antéchrist.

[...]

Le conformisme qui a, dès le début, été chez lui dans la social-démocratie, ne reste pas seulement attaché à sa tactique politique, mais aussi à ses conceptions économiques. C'est une cause de l'effondrement ultérieur. Rien n'a plus corrompu la classe ouvrière allemande que l'opinion selon

⁴⁴⁴ J. De Maistre, *Les soirées de Saint-Petersbourg* ; précédées d'une étude et d'une notice, par E. de Pompery, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1891, p. XVI-XVII.

⁴⁴⁵ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 12^o00.

⁴⁴⁶ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 16^o52.

⁴⁴⁷ M. Löwy, *La révolution est le frein d'urgence*, Paris, Éditions de l'éclat, 2019, p. 38.

laquelle elle nageait au gré du courant. L'évolution technique lui est apparue comme la pente du fleuve dans lequel elle croyait nager.⁴⁴⁸

Benjamin, malgré le caractère fragmentaire et incomplet des œuvres qu'il a léguées, parvient à constituer un système de pensée dans lequel un champ philosophique systématiquement sous-estimé, à savoir l'esthétique, formule des critères, des concepts et des catégories grâce auxquels tant une philosophie du temps ou de l'histoire qu'une théorie politique ou une théorie du langage deviennent possibles. L'émergence et la critique du champ de l'esthétique par Benjamin visent à trouver une réponse politique au conformisme susmentionné, c'est-à-dire qu'elles constituent une partie de la stratégie antifasciste. Pour comprendre le programme d'histoire chez Benjamin, d'une histoire profondément ancrée à une politique radicale, il n'est pas seulement nécessaire de se plonger dans sa critique de l'image. Plus encore, il faudrait réaliser que la théorie de l'image constitue le noyau d'une critique matérialiste de la violence et de sa relation au mouvement historique.

Parmi les différents spécialistes de l'œuvre benjaminienne, Mosès est l'un de ceux qui soulignent la nécessité d'une approche systématique de cette philosophie. Selon lui, le fil directeur de la pensée de Benjamin depuis sa jeunesse concerne la réflexion sur l'histoire dont les paradigmes principaux sont ceux de la théologie, de l'esthétique, et du langage.⁴⁴⁹ Mosès pense que parmi eux, l'esthétique est le paradigme le plus central car elle joue le rôle d'instance médiatrice entre théologie et politique.⁴⁵⁰ Pour nous, les champs du langage et de l'esthétique constituent un seul espace. Benjamin, en approchant l'exemple du surréalisme comme indiciaire à la fois d'une réponse communiste à la question de la révolution et à la création d'un espace complètement tenu d'images, écrit en 1929 :

La préséance est donnée à l'image et au langage [...] où se trouvent les présupposés de la révolution ? [...] le surréalisme s'est rapproché toujours davantage de la réponse communiste à cette question. Et cela signifie : pessimisme sur toute la ligne. Oui, certes et totalement [...] Car organiser le pessimisme ne signifie rien d'autre qu'exclure de la politique la métaphore morale, et découvrir dans l'action politique un espace à cent pour cent tenu par l'image. Mais cet espace d'images ne peut plus être exploré sur le mode de la contemplation [...] cet espace sera encore espace d'images, plus concrètement : espace corporel.⁴⁵¹

La révolution selon Benjamin présuppose un espace constitué d'images matérielles et concrètes, c'est-à-dire d'images inaccessibles à la contemplation abstraite ; à titre indicatif, les citations. Deux conséquences majeures se manifestent : d'une part, l'intelligentsia bourgeoise de gauche se

⁴⁴⁸ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 32, 38.

⁴⁴⁹ S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 135-144.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵¹ W. Benjamin, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 2000, p. 115, 132-134.

distingue de l'intelligentsia révolutionnaire par le critère de la contemplation.⁴⁵² Pour Benjamin, une position contemplative devant n'importe quelle œuvre d'art moderne signifie l'anéantissement de son statut matériel et, par conséquent, correspond à une interprétation conservatrice. Deux des exemples donnés par Benjamin portent sur la photographie et le dadaïsme :

Les clichés photographiques, chez Atget, deviennent des pièces à conviction du processus historique. C'est cela qui fait leur signification politique cachée. Ils ne tardent pas à exiger une réception bien déterminée. La contemplation détachée ne leur convient pas beaucoup. Ils inquiètent le regardeur, qui ressent ceci : pour aller vers eux, s'impose un itinéraire bien précis.

Pour les dadaïstes, la possibilité que leurs œuvres fussent récupérées par le système mercantile était bien moins préoccupante qu'un autre enjeu : il s'agissait surtout pour eux de faire en sorte que leurs œuvres ne puissent jamais devenir des objets de méditation contemplative.⁴⁵³

D'autre part, en lisant parallèlement ce texte avec celui sur l'œuvre d'art, nous dirions que Benjamin ne situe pas seulement sa réflexion en rapport avec les forces politiques en lutte dans la période de l'entre-deux-guerres, à savoir le communisme et le fascisme. Plus encore, il place l'œuvre d'art dans l'espace entre les forces politiques et productives.⁴⁵⁴ À cet égard, Benjamin comble un vide dans la pensée marxienne : il met explicitement en évidence l'empreinte politique de la critique de l'économie politique dont le noyau est, pour nous, la critique du caractère fétiche des marchandises. Pour ainsi dire, en interprétant le surréalisme comme exemple de la construction d'un tel espace « entre-deux » sortes de forces, il résume cette exigence révolutionnaire. Il faudrait rappeler que le surréalisme est l'un des premiers mouvements d'avant-garde à utiliser la méthode du montage et cette dernière correspond directement à la force productive dont Benjamin cherche précisément à relever la force aussi politique. La deuxième caractéristique du surréalisme est le pessimisme ; plutôt, *l'organisation du pessimisme*. Le pessimisme organisé se réfère à la matière de l'histoire et en même temps à une approche matérialiste de l'histoire. L'histoire des multitudes opprimées ou chassées par le fascisme ne peut être transférée idéologiquement aux masses. C'est pourquoi Benjamin est critique à l'égard de l'intelligentsia bourgeoise de gauche. Si, selon l'une des principales thèses du marxisme, les ouvriers sont le corps principal des opprimés et en même temps le corps désarticulé qui produit de manière tactile et concrète la richesse des sociétés capitalistes, la politisation de l'art doit se poser en critique, c'est-à-dire intervenir en problématisant l'esthétique tactile qui se rapporte à une pensée produite par des mains. Ceci est gagné par le montage figural au niveau politique, qui au lieu de tendre à minimiser le caractère fragmentaire dans ses mêmes

⁴⁵² G. Raulet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 29.

⁴⁵³ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op. cit.*, p. 31, 50.

⁴⁵⁴ G. Raulet, *Le caractère destructeur, op. cit.*, p. 14-15.

processus de manière fantomatique, le traite comme caractère destructeur, c'est-à-dire sous la figure de citations.

Par ce geste, le philosophe nous donne un autre nom de la violence révolutionnaire. Si le caractère destructeur au sein de l'opération des citations passe par le montage et a pour stratégie l'antifascisme, il constitue en outre une violence du pessimisme organisé. Bref, la violence révolutionnaire est une rencontre de figures en termes de pessimisme organisé. Ce choix ne reflète pas seulement notre intention de comparer la pensée de Benjamin à celle d'Auerbach, mais il se fonde sur le fait que le langage et l'image, à condition de se libérer de la fonction communicative ou imitative, constituent chez Benjamin un champ de matérialité, comme nous le trouvons dans la généalogie des figures déjà présentée.

Avec ces précisions, nous pensons que notre choix de démarrer l'examen de la violence à partir de la perspective de la relation entre l'esthétique et la violence et de la problématique de la politisation de l'art devient claire. C'est d'ailleurs à ce moment que nous considérons qu'il faut éclairer une autre affinité élective entre Godard et Benjamin : tous deux partagent une figure – au sens du style – de la violence révolutionnaire comme pessimisme organisé. L'œuvre de maturité de Godard a souvent été qualifiée d'œuvre pessimiste ou mélancolique. Mais il est important de distinguer la mélancolie du pessimisme. La première est une attitude intérieure comme si le regard était absorbé par un espace fermé et inaccessible d'événements passés. Le pessimisme, au contraire, est une affirmation du présent, concrétisant le passé en référence à un présent qui l'actualise. En plaçant cette question au cœur du problème de la figure cinématographique d'une part, et en confrontant chaque fragment de passé à une question urgente d'actualité de l'autre, Godard prend ses distances par rapport à la mélancolie, retrouve les surréalistes ainsi qu'un Benjamin du pessimisme organisé et de l'image associée de l'*Angelus novus*.

Ce n'est pas un hasard si un des exemples que donne Mosès par rapport à la primauté du champ esthétique chez Benjamin est celui de l'ange de l'histoire dans la thèse IX, précisément, en soutenant qu'il s'agit d'une cristallisation de l'articulation entre la théologie et la politique, articulation dans laquelle l'histoire apparaît comme une sorte de télescope qui forme une nouvelle vue.⁴⁵⁵ Dans cette analyse, nous ne pouvons ignorer le fait que l'ange de l'histoire est une citation de grande valeur, un fragment, une figure explicitement destructrice.

Un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus* représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le

⁴⁵⁵ S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 144.

passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds.⁴⁵⁶

L'ange de l'histoire est littéralement ou matériellement une figure, une œuvre de Klee, que Benjamin s'approprie pour créer une condensation de sa conception messianique de l'histoire. Cette appropriation benjaminienne reprend son idée concernant les citations en voyant dans l'œuvre d'art une dialectique de l'arrêt et une temporalité a-historique au sens d'une sortie de la causalité.⁴⁵⁷ Ce que le philosophe nomme donc a-historique c'est le fait que les œuvres d'art apparaissent comme quelque chose de *radicalement nouveau* qui se manifeste dans leur appropriation interprétative.⁴⁵⁸ Cette dernière vise à constituer une conception messianique de l'histoire. Dans cette conception messianique, le passé est une accumulation de ruines, distincte de toute succession chronologique, se référant toujours au présent. Ainsi, le regard fixe de l'ange porte précisément sur la destruction, c'est-à-dire sur le caractère destructeur qui distingue cette histoire manifestée. Il reste fixe car la vue de la destruction chez Benjamin constitue une pause dans le continuum de l'histoire, un coup dans les horloges du temps divisé du travail. Ce regard fixe se réfère à une *dialectique de l'arrêt* ainsi qu'à un sens. C'est en ces termes qu'Auerbach comprend aussi la production de l'histoire comme rapports de fragments, comme rapports des préfigurations et de leurs accomplissements.

Entre Auerbach et Benjamin reste ouverte la possibilité d'un mouvement messianique qui s'oppose à la tempête du progrès. Ainsi « [l'ange] aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé ».⁴⁵⁹ Chez Godard aussi : dans l'épisode *1b – Une histoire seule*, le cinéaste mobilise plusieurs fois la figure de l'ange en utilisant le titre du film fameux du Buñuel – « L'ange exterminateur » – et l'affirmation suivant laquelle « l'histoire avance vers nous ».⁴⁶⁰ L'ange en tant que figure revient vers l'acte de résurrection. Son regard fixe n'est autre que le regard qui crée une pédagogie de l'*enargeia*. Benjamin invente une valeur relativement autonome du regard telle qu'elle marque le sens de l'histoire, mais aussi de la violence, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Cette valeur n'est étrangère ni à l'Auerbach des recherches rhétoriques, ni au Godard de l'aphorisme suivant lequel « l'image viendra au temps de la résurrection » et d'une approche de l'art cinématographique comme processus de résurrections plurielles de ce qui est absent.

En outre, l'ange comme figure actualise le passé et l'accomplit en rassemblant ce qui a été brisé, c'est-à-dire « la tradition des opprimés ». C'est là où se trouve le noyau de la conception

⁴⁵⁶ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 36.

⁴⁵⁷ S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, op. cit., p. 172.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 36.

⁴⁶⁰ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 2'00, 10'00, 15'00, 41'00.

benjaminienne de « politisation de l'art ». ⁴⁶¹ L'ange de l'histoire en devenant une force d'actualisation des fragments du passé, promeut son accomplissement. C'est donc l'accomplissement de la tradition des opprimés qui constitue la moelle de la politisation de l'art. Encore plus, l'ange de l'histoire dont les pieds touchent la vraie surface de la catastrophe est aussi une dense abréviation de la théorie benjaminienne de nouveaux médias, principalement, du cinéma. Car pour permettre à l'ange de l'histoire de réaliser le passé en le mobilisant, il doit manier les ruines selon la méthode du montage littéraire. La résurrection est possible grâce au montage et ce dernier est introduit comme terme radicalement nouveau pour l'art dans le cas de nouveaux médias. En considérant l'image de *l'angelus novus* sous cet angle, nous constatons que la réflexion sur l'histoire constitue également une théorie critique de l'image.

Benjamin engage sa lutte contre le fascisme sur le terrain de la maîtrise politique de la technique. ⁴⁶² À l'esthétisation de la politique par le fascisme, Benjamin oppose la politisation de l'art par le communisme. ⁴⁶³ Dans ce cadre, la signification révolutionnaire du cinéma tient au fait qu'il concrétise ou accomplit la tâche d'une sortie de la contemplation dont parle Benjamin par rapport au surréalisme et à l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, car c'est le cinéma qui met en relief de manière technique, c'est-à-dire vu du dehors, les caractéristiques de masse du comportement humain. ⁴⁶⁴ Pour Benjamin, le cinéma détruit les formes traditionnelles de l'expression, en poussant la perte de l'aura qui caractérisait les œuvres d'art traditionnelles. L'aura offre une certaine unicité à l'œuvre ainsi qu'elle rend l'œuvre artistique distante et irremplaçable. ⁴⁶⁵ Cependant, le montage au lieu de l'aura place la reproductibilité qui abolit toute distance, et de ce point de vue, se base sur une esthétique du toucher. ⁴⁶⁶

⁴⁶¹ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 45.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶³ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 73.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 32. Dans *L'Œuvre d'art*, Benjamin affirme :

La réception tactile se déroule non pas tant par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. Pour ce qui est de l'architecture, cette habitude, par contre, régit même jusqu'à sa réception optique. Cette réception, par sa nature même, consiste également bien moins en une attention soutenue qu'en une perception passagère. Mais cette réception formée au contact de l'architecture revêt dans certaines circonstances une valeur canonique. Car : *des tâches qui, dans les tournants historiques, sont assignées à l'appareil perceptif humain, il n'est en rien possible de s'acquitter au moyen de l'optique pure, c'est-à-dire de la contemplation. Elles seront progressivement menées à bien sous la direction de la réception tactile, par accoutumance.*

Voir à cet égard : W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 54.

⁴⁶⁵ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 39-40.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

Benjamin distingue la politisation de l'art de l'art militant ou prolétarien dont la relation à la politique est extérieure et idéologique, liée à la narration, au contenu et au logocentrisme. Ainsi, le philosophe a choisi de commencer cet essai par un rappel explicite de Marx :

Au moment où Marx entamait l'analyse du mode de production capitaliste, ce mode de production était à ses débuts. Marx articula ses visions de sorte qu'on leur conférât valeur de pronostic. Il remonta aux rapports de base de la production capitaliste, et les formalisa de manière à ce que son lecteur sache ce qu'il était permis d'attendre, à l'avenir, du capitalisme. Il s'avéra qu'il était permis d'en attendre non seulement une exploitation sans cesse aggravée des prolétaires, mais en définitive aussi l'instauration de conditions rendant possible sa propre suppression.⁴⁶⁷

En se référant à Marx, Benjamin souligne deux points. D'une part, il relève que l'évolution des moyens de production artistique transforme l'auteur en un « producteur » parmi d'autres.⁴⁶⁸ D'autre part, il reprend une idée fondamentalement marxienne selon laquelle le renversement révolutionnaire est préparé par le progrès de ses forces productives elles-mêmes.⁴⁶⁹ Benjamin est proche de Marx, mais pas du marxisme orthodoxe à son époque. Si pour les marxistes, le progrès conduit à un passage harmonieux vers le socialisme, pour Benjamin le progrès est synonyme de destruction de la même manière que pour Marx le développement des forces productives conduit à des crises de surproduction et de destruction des forces productives. Pour comprendre cette relation cruciale pour la compréhension des enjeux de la théorie de la violence chez Benjamin, nous devons ouvrir une parenthèse.

Dans l'économie capitaliste, lorsque l'on parle de crise, on se réfère à l'impossibilité de vendre une grande partie des produits fabriqués, car malgré le fait qu'il existe un besoin pour ces produits, le prolétariat n'est pas capable de les payer, c'est-à-dire qu'il n'a pas de pouvoir d'achat. Les crises capitalistes, selon Marx, sont donc des crises de suraccumulation, car la tendance à la surproduction de marchandises et à la suraccumulation de capital (capital accumulé qui est peu ou pas du tout utilisé) est ce qui conduit finalement à la crise, qui n'est rien d'autre qu'une explosion momentanée et violente qui rétablit l'équilibre dans un second temps.⁴⁷⁰ En ce sens, les crises sont destructrices mais conduisent à une refonte de la règle de production capitaliste (de la même manière dont fonctionne la violence mythique selon Benjamin), car elles rétablissent l'unité entre des sphères telles que la production et la consommation.

Cette distinction est d'une importance particulière car elle correspond à celle que Benjamin introduit entre politisation et esthétisation. L'esthétisation qui conduit au fascisme tend à masquer

⁴⁶⁷ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 18.

⁴⁶⁸ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 25.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷⁰ K. Marx, *Le Capital. Troisième livre*, Paris, Editions Sociales, 1976, p. 243-256, 292.

les contradictions productives inhérentes à la création d'une œuvre d'art. L'esthétisation est la préservation de l'aura, c'est-à-dire de l'unicité, sous toutes ses formes, c'est-à-dire la protection du caractère fétiche de l'œuvre d'art qui, dans l'horizon de la production capitaliste, constitue une marchandise. D'autre part, la politisation constitue un désenchevêtrement de l'aura et du fétichisme, c'est-à-dire une récupération du caractère concret et matériel qui imprègne l'œuvre d'art.

La prolétarianisation endémique des hommes d'aujourd'hui et l'éducation toujours améliorée des masses sont les deux aspects d'un seul et même phénomène. Le fascisme tente d'organiser les masses prolétariées nouvellement apparues sans porter atteinte pour autant aux rapports de propriété dont elles travaillent à la liquidation. Il voit son avenir dans le fait de laisser les masses s'exprimer (mais surtout pas dans celui d'accéder à leur droit). Les masses ont le droit de transformer les rapports de propriété : le fascisme cherche à leur donner une expression permettant la perpétuation de ces rapports. *Le fascisme équivaut en toute logique à une esthétisation de la vie politique.* Au viol des masses, qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond le viol d'un appareillage, qu'il ravale à la production de valeurs culturelles. *Tous les efforts tendant à l'esthétisation de la politique culminent en un point. Ce point unique est la guerre.* [...] L'humanité qui, jadis, chez Homère, était pour les dieux de l'Olympe un objet de spectacle, l'est désormais devenue pour elle-même. Le détachement qu'elle éprouve à l'égard d'elle-même a atteint un point tel qu'elle peut vivre sa propre destruction comme un plaisir esthétique de premier ordre. Voilà ce qu'il en est de l'esthétisation du politique à laquelle travaille le fascisme. *Le communisme lui répond par la politisation de l'art.*⁴⁷¹

Cependant, c'est pourtant l'élément de la catastrophe qui permet potentiellement à l'examen des crises de rencontrer le projet émancipateur du raisonnement marxiste tel qu'il s'inscrit dans l'histoire de la lutte de classe. Pour le dire explicitement, Marx lui-même souligne que les crises capitalistes peuvent, d'une part, constituer potentiellement une opportunité pour la révolution ou, d'autre part, être utilisées comme une arme pour la contre-révolution. Comme nous le voyons dans les pages suivantes, la pensée de Marx concernant les crises et cette double possibilité devant la révolution ou la contre-révolution est symétrique à la distinction de Benjamin entre violence mythique et divine, mais aussi entre état d'exception comme règle juridique et exception réelle.

La politisation de l'art est un acte de résurrection des morts, donc, en principe, un acte d'accomplissement du passé. La relation entre l'actualisation des fragments du passé, à travers les citations, et la politique en tant qu'accomplissement constitue l'émergence d'une histoire comme manifestation révolutionnaire et violente. Benjamin définit comme *manifestation* la violence révolutionnaire, dite divine, qui détruit le droit et l'État en subvertissant le cycle vicieux des crises récurrentes comme état continu d'exception au profit d'une exception *réelle*. Cette dernière est précisément ce qui est radicalement nouveau, la création radicale à laquelle il se réfère. Nous

⁴⁷¹ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 56-57.

passons donc au sous-chapitre suivant afin de nous concentrer sur la violence divine en opposition avec la violence mythique, en tant que manifestation et en rapport avec une histoire construite par des figures.

4.2. Violence conservatrice ou violence destructrice

« La critique de la violence est la philosophie de son histoire », écrit Benjamin, en laissant ouverte la problématique d'une critique à la fois de la violence et d'une certaine philosophie de l'histoire fondée sur l'idéologie du progrès.⁴⁷² Dans ce sous-chapitre, nous voulons nous focaliser sur une approche comparative du texte *Sur le concept d'histoire* (1940) et du seul texte benjaminien orienté clairement vers la *Critique de la violence* (1921). Afin de relier la problématique benjaminienne de l'histoire, la critique du progrès historique, et la violence, nous analysons d'abord la distinction entre violence mythique et violence divine par rapport au dipôle des moyens et des fins et nous interrogeons les possibilités concrètes de ce qui signifie l'histoire en figures, c'est-à-dire manifestée, comme variante de la violence divine. Entre les deux sections consacrées à la violence mythique et divine, nous examinons la violence policière comme cas exemplaire du pouvoir étatique et juridique.

4.2.1. La violence mythique : conservation et fondation cachée

Le terme allemand *Gewalt* se traduit par une grande variété de termes, notamment « pouvoir », « force », « contrôle », et « autorité ».⁴⁷³ Le mot est généralement dissocié de deux perspectives largement définies : d'une part, *Gewalt* peut être compris soit comme « violence » soit comme « force » dans la perspective sociopolitique (force, lorsqu'elle joue un rôle significatif dans un processus historique ; violence, lorsqu'elle reste en dehors d'un tel processus) d'autre part, d'un point de vue du raisonnement juridique, *Gewalt* est dissocié selon une distinction entre le pouvoir légitime, souvent lié au terme latin *potestas*, et l'action non sanctionnée, non consensuelle et imputable qui affecte l'état physique ou psychique des personnes.⁴⁷⁴

Dans le cadre de la comparaison de deux langages, l'allemand et le français, nous devons préciser que *Gewalt*, contrairement au terme francophone « violence » (dont le premier sens concerne la violence physique mais il n'est pas le seul), n'est pas pris principalement comme violence physique ou corporelle.⁴⁷⁵ En allemand, la séparation des pouvoirs, *Gewaltenteilung*, ou encore, l'autorité de

⁴⁷² W. Benjamin, *Critique de la violence*, Paris, Payot, 2018, p. 28.

⁴⁷³ W. Benjamin, *Toward the Critique of Violence. A Critical Edition*, Stanford, California, Stanford University Press, 2021, p. 24.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ T-N. Klauss, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l'idée de 'destitution du droit' », *AUC INTERPRETATIONES*, Vol 9 No 2, 2019, p. 26.

l'état, *Staatsgewalt* et la force publique, *öffentliche Gewalt*, se réfèrent également au terme *Gewalt* au sein duquel on associe des phénomènes qui sont en français rendus comme force, pouvoir ou même puissance ; c'est-à-dire des formes plutôt structurelles et abstraites de violence, qui ne sont pas nécessairement physiques ou corporelles ; par excellence, le droit.⁴⁷⁶

Benjamin ne désambiguïse *Gewalt* ni par rapport à la distinction déjà établie entre force et violence ni en rapport avec leurs fonctions socialement formatrices respectives ou de l'absence de celles-ci. Il adopte encore moins une perspective juridique classique qui oppose la *potestas*, enracinée dans l'autorité, et la *violentia*, qui n'en a pas. Plutôt que de s'engager dans l'une ou l'autre de ces directions, Benjamin va à la source même de l'ambiguïté de *Gewalt* en spécifiant la catégorie dont découlent tous les concepts qui lui sont associés. Cette catégorie est la *causalité*, qui correspond à une certaine détermination de cette relation, spécifiquement, celle des moyens et des fins.⁴⁷⁷

Dès la première phrase de son texte sur la violence – et en cohérence avec les significations du terme en allemand –, Benjamin déclare que la violence doit être envisagée de manière critique en rapport avec le droit et la justice.⁴⁷⁸ Cette relation entre le droit et la justice est disjonctive.⁴⁷⁹ Dans le domaine du droit où le rapport entre les moyens et les fins constitue une relation fondamentale, la violence apparaît avant tout comme un moyen. En se contentant des conditions posées par la relation entre moyens et fins, Benjamin expose que la valorisation de la violence est plus ou moins donnée et préjugée, autrement dit, elle dépend du fait qu'elle vise des fins justes ou injustes.⁴⁸⁰

Cependant, ce type de définition de la violence, selon Benjamin, nous mène à une impasse, car elle ne considère pas la violence comme un principe [Prinzip].⁴⁸¹ Dans ce cadre, Benjamin examine les positions du droit naturel et du droit positif vis-à-vis de la violence. Argumentant que, d'une part, le droit naturel valorise la violence comme « produit de la nature » ou « matière première » par rapport à la question de savoir si elle sert des fins justes ou injustes, et que, d'autre part, selon le droit positif, elle « est née d'un devenir historique » et elle se valorise par rapport à un critère de légitimité des moyens, Benjamin, en tant que critique de ces deux positions, se détache du schème moyens-fins, et propose un projet dans lequel la critique de la violence est la philosophie de son histoire.⁴⁸²

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷⁷ W. Benjamin, *Toward the Critique of Violence. A Critical Edition*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷⁸ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷⁹ W. Benjamin, *Toward the Critique of Violence. A Critical Edition*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁰ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 26-28.

Benjamin identifie qu'entre la position du droit naturel et celle du droit positif, il existe une symétrie incompatible avec la relation ambivalente que constitue la violence. Le droit naturel justifie la violence du point de vue des fins et le droit positif du point de vue des moyens. Le droit naturel constitue la situation pré-politique sur laquelle sera fondée la souveraineté moderne, et le droit positif le contrat sur lequel cette souveraineté est finalement fondée. D'une part, le droit naturel tente de jouer le rôle que la justice a assumé pour la philosophie politique antique. Le positif, quant à lui, est également fondé en dehors de l'histoire au moment d'une constitution mythique sur le contrat social. Tous deux, selon Benjamin, sont des moments d'un pouvoir mythique dont la critique exige un retour au problème de l'histoire, car « l'origine de chaque contrat renvoie à la violence ». ⁴⁸³

La critique benjaminienne de la position du droit naturel et du droit positif peut aussi être vue comme évaluation éthico-politique du droit tout court, car elle remet en cause la moralité de la violence adoptée par le droit pour la réalisation de fins justes ou l'appropriation de la part du droit des moyens violents. Chez Benjamin, la critique du droit concerne donc la violence structurelle du droit même qui reçoit paradoxalement sa légitimité de l'affirmation de mettre fin à toute violence. ⁴⁸⁴

Nous disons « paradoxalement » car, par opposition à la théorie bourgeoise du droit dans le cadre de laquelle il est le garant de la paix, Benjamin s'efforce de libérer l'enjeu de la violence des limitations d'une analyse instrumentale. Pour cette raison, il adopte la critique de l'idéologie proposée par Marx et Engels. Selon eux, l'aliénation immanente de la société capitaliste ne permet pas de bien percevoir les rapports sur lesquels elle se fonde, dit productifs ; ainsi, le droit comme terrain par excellence de cette aliénation ne peut pas proposer son « auto-critique », ne voit pas l'inversion de la paix en violence dans la mesure où il présuppose cette sorte de rapports aliénés et leur infrastructure institutionnel. ⁴⁸⁵

En développant la position benjaminienne, nous voyons que l'évaluation éthico-politique du droit, qui, même dans son aspect politique, supprime l'opposition entre théorie et pratique et qui, de plus, est impossible dans un espace extérieur à la philosophie de l'histoire, vise précisément l'émergence de différents antagonismes, dans la cristallisation desquels, sous forme de rapports de force, la règle juridique est produite. En nous réappropriant une phrase de Bensaïd, nous dirions que « [l]a politique prime désormais l'histoire [...] La politique n'est pas affaire de l'État. Elle est la pensée stratégique du présent ». ⁴⁸⁶ La distinction de la politique et du politique dont nous avons parlé dans

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸⁴ T-N. Klauss, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l'idée de 'destitution du droit' », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸⁵ Voir aussi à cet égard K. Marx et F. Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Editions Sociales, 1968, p. 601.

⁴⁸⁶ D. Bensaïd, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, *op. cit.*, p. 22.

l'introduction de ce chapitre devient maintenant plus claire. Selon Benjamin, la violence révèle la possibilité – une possibilité qui n'apparaîtrait pas si la violence n'était qu'un simple moyen – de transformer ou d'établir des conditions juridiques.⁴⁸⁷

Ainsi, le noyau de la critique benjaminienne concerne le droit, étant donné que ce dernier n'est pas capable de voir la violence de ses moyens, de bien examiner les moyens en tant que tels, hors de chaque détermination par les fins.⁴⁸⁸ En suivant le geste de Bensaïd dans un texte non publié, consacré à l'article benjaminien sur la violence, nous devons encore préciser que tout État est, à sa manière, un État de droit, en conséquence, chaque fois que le philosophe juif-allemand se réfère au droit il propose, en même temps, une critique de l'Etat.

Toute violence en tant que moyen fonde le droit ou le conserve. Si elle ne revendique aucun de ces deux prédicats, elle renonce d'elle-même à toute validité. Mais il s'ensuit que toute violence en tant que moyen, même dans les cas les plus favorables, participe à la problématique du droit en général.⁴⁸⁹

Du point de vue de la critique de Benjamin, le malentendu fondamental que l'on détecte dans l'analyse du droit par les différents partisans du progrès (sociaux-démocrates, libéraux et fascistes) est qu'ils distinguent le droit, en tant que règle générale et abstraite, de la violence, qui est extérieure au droit, et si cette dernière est utilisée par le droit, c'est seulement dans des moments exceptionnels, dans des moments d'exception. Pour Benjamin, l'acte même de réaliser un contrat social requiert une violence fondamentale ; par conséquent, dans le contrat, la violence est intrinsèque et non extérieure. Ainsi, tout appel au contrat pour légitimer un acte quelconque constitue un appel ou une résurrection de cette violence. Lorsque la violence doit être utilisée pour protéger la violence fondamentale inhérente au contrat, cette violence revêt en principe un caractère conservateur. Se présentent ainsi les deux composantes de la violence mythique, fondamentale et conservatrice, dans un premier temps, vues analytiquement, donc distinctes, et dans un second temps, comme nous le verrons plus loin, dans leur interaction l'une avec l'autre.

Du point de vue de la critique de Godard, nous traçons aussi une rencontre entre la loi et la violence, rendue possible par le retour à l'analyse benjaminienne. Précisément, dans *Le livre d'image*, utilisant des figures remontées pour les besoins d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard se consacre pendant toute une partie du film à la problématique du rapport entre loi et violence.⁴⁹⁰ Comme nous l'avons déjà examiné, le réalisateur ne perd jamais de vue le cinéma. Passant de nouveau à une autre critique

⁴⁸⁷ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 32-34.

⁴⁸⁸ T.-N. Klauss, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l'idée de 'destitution du droit' », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸⁹ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹⁰ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 38'42-44'50.

du logocentrisme et faisant référence à l'œuvre de Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1748), il indique de manière aphoristique que « [les] livres, c'est la loi ». ⁴⁹¹ Dans la même séquence une femme chante « Vive la loi, vive la roi », puis à l'écran s'inscrit la phrase en majuscules « LE SECRET ET LA LOI », et nous voyons Ingrid Bergman qui s'enflamme en tant que *Jeanne d'Arc* dans le film éponyme de Victor Fleming (1948), quelques plans du film *I Confess* (1953) d'Hitchcock, dans lequel nous regardons un homme innocent accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, et quelques autres cadres de l'adaptation cinématographique du *Procès de Kafka* (1962) par Orson Welles.

L'élément qui rassemble toutes les citations entre elles n'est pas seulement la relation entre l'injustice et la loi, mais aussi la violence intrinsèque qui fait de la loi ce qu'elle est en soi, à savoir son pouvoir de détruire les personnes contre lesquelles elle est dirigée, de démanteler leur corps. Le corps de Jeanne d'Arc en train de brûler est peut-être l'exemple le plus connu et le plus caractéristique de ce rapport intense, mais encore dans le film d'Hitchcock, nous retrouvons le même motif lorsque le protagoniste se tient devant un miroir brisé, et c'est encore ce motif que nous découvrons lorsque le K. de Kafka erre en vain dans l'espace homogène des couloirs de la cour, ainsi que dans les labyrinthes du pouvoir juridique. Dans toutes les références précédentes, la loi concerne une construction abstraite, une image abstraite, qui se concrétise toujours a posteriori dans les corps sur lesquels elle s'impose, alors que ces derniers constituent des figures tangibles et concrètes. Ainsi, pour Godard, non seulement la loi est une violence qui s'exerce indépendamment des changements constitutionnels (la loi peut refléter la volonté du roi, comme Godard le souligne, ou un texte écrit d'une autorité bureaucratisée, comme nous le relève Kafka), mais elle se tourne aussi fondamentalement contre la matérialité des corps.



Figure 14 – *Jeanne d'Arc* de Fleming (1948) dans *Le livre d'image* (2018) de JLG, 40'00

⁴⁹¹ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 38'55.

Bref, Godard construit une asymétrie : d'un côté, la violence impersonnelle de la loi et de l'autre, les corps nus de ceux qu'elle menace d'éliminer. C'est pourquoi, après la citation tirée du film de Welles, suivent des cadavres, nus, abandonnés. Ce corps particulier, matériel, est nu contre le pouvoir de la loi, contre sa violence. Godard reste consciemment ou non dans la lignée de Benjamin dans la mesure où ce dernier associe la violence mythique à *la vie nue et simple*, c'est-à-dire à une vie qui, tant qu'elle reste sous le domaine et l'autorité de la loi, est menacée par sa violence fondamentale et conservatrice.⁴⁹²

La violence mythique est une violence sanglante exercée au nom d'elle-même contre la vie simple.⁴⁹³

Ainsi, comme pour Benjamin, pour Godard, quelle que soit la mesure dans laquelle l'idéologie tend à obscurcir la fonction du droit, la violence de ce dernier reste sanglante, faisant de la règle abstraite du droit une attaque concrète contre des corps concrets qui doivent être anéantis. Le droit intériorise l'exercice de la violence comme préalablement légitimé, si bien que Godard conclut cette section du *Livre d'image* en disant « la société est fondée sur un crime en commun ». ⁴⁹⁴ Ce crime en commun constitue le contrat social et l'ordre juridique qui en découle.

Nous revenons à Benjamin. Dans le cadre du droit, chaque violence comme moyen est toujours justifiée à l'avance par les fins et, en plus, chaque droit prétend être violent juste en cas d'urgence, c'est-à-dire dans le cas où le droit est menacé *de l'extérieur dans son existence*, le droit se justifiant ainsi comme s'il se défendait contre l'agression extérieure pour protéger l'effet pacifiant du droit en général.⁴⁹⁵ Cette fonction peut être décrite comme « conservation du droit » dans la mesure où elle vise à reproduire la règle juridique. Mais comme Benjamin le souligne, toute violence du droit est encore un geste de fondation, et ne se limite pas tout simplement à conserver ou à reproduire des règles a priori connues et mythiquement posées dans un passé nébuleux.

Chaque violence de droit ne sert pas simplement à la conservation du droit, mais elle est toujours et en même temps fondatrice de droit (*rechtssetzend*), autrement dit, elle ne défend pas l'espace clos du droit dont la transgression menace de détruire, mais elle fonde en même temps du droit, elle est *rechts-setzend* (*setzen* veut dire non seulement « fonder », mais aussi « mettre en place », « fixer » et également « déterminer »), ainsi elle constitue elle-même du droit, elle est celle qui le fonde.⁴⁹⁶ Pour résumer, nous dirions donc que le bouleversement essentiel opéré par Benjamin concerne la reconsidération du droit, non plus en termes de garant de la paix sociale, de l'ordre, de la prospérité

⁴⁹² J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 40'53.

⁴⁹³ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹⁴ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 41'17.

⁴⁹⁵ T.-N. Klaus, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l'idée de 'destitution du droit' », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

et de la sécurité, mais en termes d'une violence *per se* qui prétend juste le maintenir et le protéger des dangers extérieurs.

Ainsi, la violence est la racine du droit.⁴⁹⁷ Sinon, le droit n'aurait aucune force sans violence : autrement dit, cette dernière est la condition préalable à la fondation et au maintien du droit.⁴⁹⁸ Cette violence qui peut alors être décrite en fonction de sa capacité à fonder ou à conserver le droit, correspond à ce que Benjamin nomme comme *violence mythique*. Comme nous le verrons dans la section suivante, Benjamin mobilise l'exemple indiciaire de la violence exercée par la police pour bien illustrer la double violence du droit.

Finalement, il reste à répondre à la question du lien entre la violence du droit et la problématique de l'histoire. Nous avons vu que la loi justifie les moyens qu'elle utilise par rapport aux fins. Mais effectivement, le droit a légitimé les moyens qu'il doit utiliser indépendamment des fins, quelles qu'elles soient. Ainsi, la violence du droit est légitimée a priori et sa justification idéologique est construite par rapport aux fins a posteriori. Benjamin identifiera exactement le même schéma dans l'historisme et l'apologie du progrès historique. L'historisme sera évoqué dans les seizième et dix-septième sections ainsi que dans l'annexe A des *Thèses sur le concept de l'histoire*. Dans le « il était une fois » de l'historisme, les vainqueurs sont toujours légitimés et, à cet égard, nous pouvons dire qu'à la violence mythique du droit ne correspond rien d'autre que l'idéologie du progrès et l'histoire des vainqueurs et des oppresseurs.

L'historisme se contente d'établir un réseau de causalité entre différents moments de l'Histoire. Mais pour cette raison même, aucun état de fait n'est historique du seul fait qu'il est une cause. Il l'est devenu, à titre posthume, à la suite de faits qui peuvent avoir été séparés de lui par des millénaires. L'historien qui part de cette idée cesse de filer la suite des données entre les doigts comme les perles d'un rosaire. Il appréhende la constellation que sa propre époque a formée avec une époque antérieure bien précise. Il fonde ainsi un concept du temps présent comme « temps du maintenant », dans lequel sont incrustés des éclats du temps messianique.⁴⁹⁹

Dans la critique benjaminienne de l'historisme, nous pouvons trouver des moments de ce que nous avons décrit comme évaluation éthico-politique de la violence, puisque l'historisme, en se chargeant d'une histoire des vainqueurs et donc d'une histoire de la légitimité, ne s'interroge pas sur les conditions de légitimation de cette légitimité. Plus encore, si l'historisme dissimule consciemment ces conditions en les inscrivant dans un schème causal de l'histoire, c'est pour cette raison qu'il ne cherche pas la condition fondamentale de la légitimité, la racine du droit, qui est la violence.

⁴⁹⁷ W. Benjamin, *Critique de la violence*, op. cit., p. 32.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 29-31.

⁴⁹⁹ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 47.

Par conséquent, la critique de l'historisme, en tant que contre-pied d'un concept benjaminien de l'histoire, qui s'inscrit explicitement dans un projet de critique de la violence, peut également être comprise à la lumière de l'incapacité de cette tradition souveraine de la compréhension du mouvement historique ou de concevoir les moyens de son autocritique. Mais, plus important encore, l'historisme est également critiqué en raison du concept de progrès, qu'il enferme plus ou moins explicitement, progrès qui est plutôt vide de contenu, de sorte que la défense de la légitimité transforme ce progrès en une sortie de l'espace de l'histoire, c'est-à-dire en une sortie de son mouvement même. Le progrès dans l'historisme ne constitue rien d'autre que la cristallisation perpétuelle des relations de pouvoir existantes.

4.2.2. La violence policière : fondation et conservation

Selon Benjamin, il y a des cas au sein desquels les deux aspects de la violence, à savoir le fondateur et le conservateur, apparaissent manifestement ensemble ; ce sont ceux de la peine de mort et de la police.⁵⁰⁰ En ce qui concerne le rôle particulier de la police, il est intéressant qu'il affirme de nouveau un lieu de rencontre entre Benjamin et Godard. De manière caractéristique, Godard manifeste son intérêt sur le rôle actuel de la police dans les républiques contemporaines en incorporant dans son film *Le livre d'image* des figures des manifestations de la dernière décennie en France, en Grèce, ou ailleurs. Pour être plus précise, la police est une abréviation, un abrégé du double rôle de la violence mythique, de cette violence sanglante qui dissimule le droit.



Figure 15 – Manifestation à Athènes, photographie citée dans *Le livre d'image* (2018)

Filmant une photographie publiée dans la presse à l'époque où la Grèce mettait en œuvre la politique d'austérité, nous l'entendons dire « les pauvres sauveront le monde » tout en nous

⁵⁰⁰ W. Benjamin, *Critique de la violence*, op. cit., p. 33.

montrant le couple de *La prison* – du film d’Ingmar Bergman – à côté du projecteur.⁵⁰¹ Le projecteur devient clairement l’opérateur d’une histoire de ces pauvres, de ces opprimés par la violence mythique dont l’expression la plus diffuse et massive n’est autre que celle de la police. Pour comprendre les raisons pour lesquelles le pouvoir de la police résume l’opération de la violence mythique nous revenons à Benjamin. Dans son texte sur la violence nous lisons :

Dans une liaison bien plus contre nature que dans la peine de mort, dans un mélange quasi fantomatique, ces deux formes de violence habitent une autre institution de l’État moderne, la police. C’est certes une violence employée à des fins légales (avec droit de disposition), mais en même temps munie du pouvoir d’étendre cette violence dans de larges limites (avec droit d’ordonnance). Le caractère ignominieux d’une telle autorité est senti de peu de gens parce que ses pouvoirs suffisent rarement pour autoriser les plus grossiers abus, mais ils permettent d’intervenir d’autant plus aveuglément dans les domaines les plus sensibles et contre des êtres intelligents devant lesquels les lois ne protègent pas l’État – ce caractère ignominieux réside dans le fait qu’il n’y a en elle aucune séparation entre la violence qui fonde le droit et celle qui le conserve. Si l’on exige de la première qu’elle fasse ses preuves dans la victoire, la seconde est soumise à une restriction : ne pas se donner de nouvelles fins. La violence policière est exemptée de ces deux conditions. Elle est fondatrice de droit – car sa fonction caractéristique n’est pas la promulgation de lois, mais d’émettre des décrets qui prétendent au droit légitime – et elle conserve le droit parce qu’elle se met à la disposition de ces fins.⁵⁰²

Bien que la violence de la police serve d’abord à défendre le droit et ses frontières, le moment où les manifestants abusent de ce droit à manifester pour des fins qui mettent en question le droit en tant que tel, il est alors permis à la police de s’attaquer aux manifestants ; cette attaque présuppose une décision de la part de la police – *décision* au sens schmittien du terme qui ne se laisse pas déduire du droit, cherchant à savoir si une manifestation est encore une manifestation conforme au droit ou si elle a déjà transgressé les frontières de la légalité – qui non seulement vise à conserver le droit, mais aussi à le mettre comme le fondement, le noyau de la souveraineté moderne.⁵⁰³ Ce moment décisionniste signifie que chaque application du droit n’est jamais seulement un acte de conservation, mais aussi de fondation et d’institution du droit.⁵⁰⁴ Pour cette raison, Benjamin insiste sur le pouvoir spectral de la police, précisément, ce pouvoir et cette violence à la fois. En cela, il bouleverse la compréhension du droit étant donné qu’il découvre le moment de la légitimation du droit non plus dans un passé mort mais plutôt dans sa réactualisation dans le présent.

⁵⁰¹ J-L. Godard, *Le livre d’image*, 2018, 44’31-44’50.

⁵⁰² W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 33-34.

⁵⁰³ T-N. Klaus, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l’idée de ‘destitution du droit’ », *op. cit.*, p. 27-28.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

« Les affaires spéciales de police marchant de front avec les mesures les plus générales de la politique » profère Godard dans *Le livre d'image*.⁵⁰⁵ C'est une phrase qui suit le cadre d'un champignon nucléaire, rappelant la menace constante d'une catastrophe totale. Le fait que Godard se réfère ensuite à la police et non aux armées souligne que son approche de la violence légitime de l'État ne fait pas de distinction entre les ennemis intérieurs et extérieurs, la sécurité intérieure et extérieure, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une conception juridique, mais d'une conception politico-historique.



Figure 16 – JLG, *Le livre d'image* (2018), Champignon nucléaire, 02'45

Godard, en montrant la figure d'un atome, fait comprendre qu'il s'agit du rapport politique nucléaire potentiellement en explosion : la tension de la politique est d'abord le rapport entre la violence et la loi. Mais la référence à la police est imprégnée d'un autre élément. On ne saurait mieux exprimer la contamination et l'imbrication spectrale de la violence qui fonde et de celle qui soutient le droit, dont Benjamin parle en se référant à l'exemple de la fonction policière. Car Godard, en évoquant les mesures plus générales de la politique puis, quelques secondes plus tard, en évoquant les crimes d'État, rétablit une ligne de compréhension continue de la fonction de l'État et de la science de la police.

Godard parle des crimes d'État, de la relation entre le droit et la violence, de la police, il se réfère à *Salò* de Pasolini, il compare les corps entraînés à n'importe quel entraînement militaire des armées nationales et impériales, ainsi il ouvre la question de la stratégie antifasciste dans le présent.⁵⁰⁶ Tout corps devient un champ d'opérations et de formation et, à cet égard, il réintroduit la problématique de la critique du fascisme dans la perspective de l'organisation de la vie elle-même en tant que temps

⁵⁰⁵ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 02'48-02'53.

⁵⁰⁶ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 05'40.

incarné vécu. Une figure qui, par conséquent, au lieu de rendre le montage invisible, faisant partie d'une imitation d'un monde fermé et donné pour le spectateur, participe en acte à la critique du geste corporel lui-même, façonnant potentiellement le champ de la critique de la naturalisation de la vie nue des corps, c'est-à-dire des corps soumis à la violence mythique de l'État et du droit.

Ni Godard ni Benjamin ne voient dans la critique du fascisme une simple critique des moyens injustes et/ou des fins injustes. Au contraire, ils voient la condensation du pouvoir de la règle et de la soumission incessante à celle-ci. C'est l'exception qui devient une règle, pour reprendre l'expression de Benjamin, la violence mythique elle-même. Pour le dire plus explicitement, Benjamin avait parfaitement saisi la modernité du fascisme, sa relation intime avec la société industrielle/capitaliste contemporaine.⁵⁰⁷ D'où sa critique, dans la thèse VIII, envers ces aveuglés qui s'étonnent que le fascisme soit « encore » possible, aveuglés par l'illusion que le progrès est incompatible avec la barbarie sociale et politique.⁵⁰⁸



Figure 17 – JLG dans *Le livre d'image* (2018) cite le film *Salò* de Pasolini (1975)

La critique du concept de progrès par Benjamin est liée à sa critique de la violence mythique de la loi et de l'État. Dans la thèse VIII, nous avons plus spécifiquement une convergence condensée du problème de la souveraineté avec l'émergence d'une philosophie de l'histoire qui, en critiquant le concept de progrès, tente de comprendre l'émergence du fascisme. En disant qu'une problématique de la souveraineté émerge, nous avons à l'esprit la phrase d'ouverture de la *Théologie politique* de Schmitt selon laquelle le souverain est celui qui décide de l'état d'urgence.⁵⁰⁹ Benjamin en s'appuyant sur la conceptualisation schmittienne, place, selon Löwy, l'histoire de la souveraineté

⁵⁰⁷ M. Löwy, *La révolution est le frein d'urgence*, op. cit., p. 121.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ C. Schmitt, *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 15.

à côté de l'histoire des vainqueurs dont le fascisme est le visage suprême de la brutalité rétrograde des puissants.⁵¹⁰ Face à l'histoire des vainqueurs, Benjamin va tenter de mettre en place les conditions d'une transformation du concept philosophique de l'histoire, en se plaçant du côté de l'histoire des opprimés.

En résumé, nous dirions que la conception benjaminienne de l'histoire dessine l'opposition d'une histoire des vainqueurs contre une histoire des vaincus, de l'historisme contre le matérialisme historique, du temps vide du progrès contre le temps plein messianique. Le matérialisme historique, tel qu'il a été reconstruit à travers l'œuvre de Benjamin, est réintroduit comme une possibilité de briser les frontières entre la philosophie et la politique. Le montage constitue le véhicule de réaction au progrès, brisant les distances entre les structures de profondeur et de surface. Cette possibilité émerge simultanément avec une nouvelle conception de l'histoire (au sens plein et condensé du temps messianique) que le montage peut offrir.

4.2.3. La violence divine : destruction sans reconstitution

Sans montage et projection, pour Godard, il n'y a pas de critique de la loi, car celle-ci fait nécessairement partie des livres. Le cinéma, quand Godard dit qu'il est le seul médium approprié pour faire de l'histoire, ne se charge pas de construire l'histoire en général. Le montage invisible est subordonné à la narration, à la façon de penser des livres, et à cet égard, il ne met pas en valeur le potentiel du médium cinématographique. Mais le montage figural et la remémoration par projection parviennent à construire en figures l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire écrite, de ceux que la violence mythique de la loi tend à effacer. Ainsi, la violence révolutionnaire divine dont parle Benjamin ne peut être subordonnée au logos, mais elle en est une manifestation ; le terme en allemand et en français est le même pour signifier à la fois protestation par la révolte, d'une part, et présentation vivante ou *enargis*, de l'autre.

Se souvenir du passé, le cœur de la problématique de Godard, n'est possible qu'à partir de la perspective du présent, de l'ici et maintenant. Lorsque Godard intègre des images de manifestations récentes dans *Le livre d'image*, il déclenche deux éléments : d'une part, la police, en fondant et en conservant la loi à la fois, révèle que la politique ne cesse de constituer un champ de compétition violente, une bataille entre des camps opposés ; d'autre part, ceux qui s'opposent à la violence policière sur le terrain sont ceux qui s'opposent à une violence mythique. La manifestation des insurgés rencontre la remémoration comme manifestation *enargis* de leur histoire dans le champ d'ici et maintenant. Les deux significations du concept de manifestation englobent donc la violence

⁵¹⁰ M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014, p. 107-109.

révolutionnaire divine et l'histoire figurale des opprimés libérée de l'historisme et de l'idéologie du progrès. Didi-Huberman, en considérant le même motif dans l'horizon de la philosophie benjaminienne, le résumerait comme suit :

Que nous dit ce fragment, ce cristal ? Que la connaissance historique n'est en rien – comme l'éprouve quelquefois, spontanément, l'historien au travail – l'acte de se déplacer vers le passé pour le décrire et le cueillir « tel qu'en lui-même ». La connaissance historique n'advient qu'à partir du « maintenant », c'est-à-dire d'un état de notre expérience présente d'où émerge, parmi l'immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît – énoncé capital dans la conception de Benjamin – comme un point critique, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusqu'alors, offrait au passé son tableau plus ou moins reconnaissable. Or, ce point critique est nommé par Benjamin une image : non pas une fantaisie gratuite, bien évidemment, mais une « image dialectique » décrite comme la façon dont « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». Dans cette formule, l'éclair nous dit la fulgurance et la fragilité de cette apparition qu'il faut saisir au vol, tant il est facile de la laisser passer sans la voir ; la constellation nous dit la profonde complexité, l'épaisseur pour ainsi dire, la surdétermination de ce phénomène, comme il en serait d'un fossile en mouvement, d'un fossile fait d'un peu de lumière qui passe, comme le photogramme d'un film démesuré. Elle nous dit aussi la nécessité du montage, afin que l'éclair – cette monade – ne reste pas isolé du ciel multiple d'où il se détache passagèrement. En 1940, peu avant de se donner la mort, fuyant le nazisme, Benjamin développera ces idées en dix-huit thèses « sur le concept d'histoire », où l'on découvre en outre – supplément capital – que la question de la « connaissabilité » se présente en histoire, dans son mouvement même, comme une question éthique et politique.⁵¹¹

Selon Didi-Huberman, l'histoire constitue donc la cristallisation d'un montage dans l'ici et maintenant. De ce point de vue, l'histoire devient synonyme de politique du présent, d'une politique *enargis*, qui cesse de constituer une « fantaisie gratuite ». Au contraire, elle s'inscrit dans une action à la fois théorique et pratique. Le montage et, ajouterions-nous, son type et sa philosophie mobilisés dans chaque cas, jouent un très grand rôle de catalyseur, en particulier, au sein de l'antifascisme.

Nous avons déjà vu que le droit est lié à la violence de façon essentielle. En conséquence, la tâche de la critique benjaminienne toujours ancrée dans un projet de renouvellement du concept d'histoire n'est pas tout simplement de penser un droit qui se passerait de la violence, mais de penser une violence qui soit libérée du droit, en brisant le cercle de la violence mythique. Cette violence, qui ne fonde aucun droit, est nommée par le philosophe « divine ». Tout d'abord, la violence divine est définie négativement par Benjamin : elle s'oppose à la violence mythique, car elle n'est pas fondatrice de droit, mais destructrice, ne pose pas de frontières, mais les anéantit, sans

⁵¹¹ G. Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006, p. 1015.

être sanglante.⁵¹² La violence divine est pour le vivant car ce dernier englobe la possibilité de la *justice*. Ainsi au lieu d'un droit abstrait, la justice est pour le vivant, donc concrète. Godard retrouve Benjamin sur ce point aussi :

L'image est très liée à la justice. Parce que l'image c'est une preuve. Le cinéma donne à chaque fois la preuve matérielle de ce qui se passe.⁵¹³

Comme pour Benjamin, la justice concrète est l'affaire d'une violence divine qui détruit le droit, de même, pour Godard, elle devient l'affaire d'un cinéma de la matérialité, c'est-à-dire d'un montage littéraire et d'une critique figurale opposés à un montage invisible. Le fait que Godard parle d'une image liée à la justice de manière matérielle et concrète suggère qu'il se distancie du cadre normatif d'une justice fondée sur des règles générales et abstraites, c'est-à-dire sur le droit. Selon Benjamin, il y a seulement une justice sans droit, leur rapport reste disjonctif, plus précisément, il y a une justice dans la destruction même du droit. En opposition avec le droit, la justice est révolutionnaire, ainsi elle est complètement liée à la violence divine. Cette dernière concerne la seule qui permet de rompre le cercle magique des formes mythiques du droit et donc, de se créer sur la destitution du droit et de l'État. Détruire la violence mythique, c'est réinventer la politique en la séparant du juridique et de l'étatique. Dans ce cadre, ce que toute révolution doit détruire, c'est le fondement mythique du pouvoir.

Cette violence divine n'est pas attestée par la seule tradition religieuse, elle se trouve aussi dans la vie actuelle, au moins dans une manifestation sacralisée. Ce qui, en tant que violence éducatrice dans sa forme aboutie, se situe en dehors du droit, est l'une de ses manifestations. Ce qui définit donc cette violence, ce n'est pas le fait que Dieu lui-même l'exerce immédiatement par des miracles, mais plutôt ces moments d'un processus non sanglant qui frappe et fait expier. Enfin l'absence de toute fondation de droit.⁵¹⁴

La violence divine est le contraire de la violence mythique, car elle est pure, tandis que la seconde prend encore la forme d'un mélange spectral de ses deux usages dans le cas de la police. En d'autres termes, la pureté de la violence divine apparaît aux antipodes de la spectralité du mythique. Si la spectralité, comme l'affirme Benjamin, donne à la violence un caractère diffus, il faut aussi penser cette diffusion dans sa dimension temporelle, c'est-à-dire dans la norme de l'état d'urgence, qui prive les opprimés de rédemption. L'abolition de la violence spectrale est précisément cette rédemption des générations passées, c'est-à-dire la véritable exception à la règle d'exception.

⁵¹² L. Veinstein, *Troisième partie : de la violence mythique à la violence divine : le langage en question* In : *Violence et langage : Une lecture de la « Critique de la violence » de Walter Benjamin* [en ligne], Toulouse, EuroPhilosophie Éditions, 2017.

⁵¹³ J-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 180.

⁵¹⁴ W. Benjamin, *Critique de la violence*, *op. cit.*, p. 42-43.

Autrement dit, le concept d'histoire, dont parle Benjamin en mobilisant la théorie et la critique de l'image, est étroitement lié à une certaine violence entendue comme manifestation. La rédemption, qui exige la remémoration, constitue la condition du bonheur des générations du présent. La violence pure, qui supprime la violence spectrale, diffuse et dégénérée du pouvoir, est une violence tendant au bonheur dans la temporalité de l'instantanéité, le temps messianique du mouvement réel (que Marx dans *L'idéologie allemande* appelle communisme), qui, en rétablissant par la mémoire les fils historiques qui ont été perdus, peut sortir de la dichotomie moyens-fins, en atteignant la racine de la force du droit et en la détruisant. Si la violence mythique, en fondant le droit, est liée à une notion de construction, et donc d'abord à une dimension spatiale, à une dimension du possesseur, la violence divine, en détruisant le droit et parce qu'elle est définie comme fantasmagorie, est au contraire liée à la dimension temporelle de l'« ici et maintenant ».

Pour penser l'anéantissement de la violence spectrale, il faut s'appuyer sur la problématique de la mémoire et du temps messianique. En clôturant la partie précédente du texte, nous avons abordé le montage littéraire, que Benjamin lui-même désigne comme sa méthode de travail. Nous avons indiqué que cette méthode est pour nous la réponse à la question que le philosophe juif-allemand pose à l'historiographie matérialiste. Pour le dire explicitement, si le temps messianique constitue une abréviation de l'histoire réelle du monde, c'est-à-dire s'il constitue une pure violence divine elle-même déterminée dans sa dimension temporelle, la méthode doit débloquent le passé en montrant comment il est en sommeil dans les structures cachées du présent.

C'est à ce stade que nous pensons que dans le cadre de la pensée benjaminienne le montage doit être pris en compte littéralement, car il est capable de produire les abréviations souhaitées par sa capacité non pas simplement à interconnecter les images qui se révèlent (soit dans le déroulement d'un discours, soit dans une image dans le temps), et qui par extension cessent d'être à la fois cachées et structurées, mais à les signifier par leurs relations. C'est-à-dire créer la durée par la fragilité. Le concept d'histoire proposé par Benjamin, dont la méthode d'approche est constituée par rapport au montage, apporte la possibilité d'un arrêt du continuum de l'histoire des vainqueurs, comme possibilité à la fois politique et historique, et dans la mesure où elle se constitue en référence au montage, elle présuppose l'analyse esthétique dont nous sommes partis.

La violence façonne notre rapport au monde et à cet égard, elle fait toujours partie intégrante de notre compréhension politique de ce dernier. Elle forme soit des lignes de continuité (dans le sens où elle établit et maintient la loi), soit des lignes de fuite et d'interruption du continuum. De ce deuxième point de vue, la violence a un caractère historique. Pour Benjamin, il existe une violence, mythique, qui correspond à l'histoire des vainqueurs : ces derniers, en gagnant des luttes du passé,

ont constitué des États-nations et/ou des empires ; pour donner deux exemples de formations politiques modernes de la souveraineté.

Mais il y a aussi une violence, la violence divine, qui correspond à l'histoire des vaincus, des opprimés. Cette dernière histoire n'est pas construite sur des préjugés car ces derniers sont façonnés par l'histoire de la souveraineté. À la question « comment se construit une histoire pour et par ceux qui n'ont pas d'histoire ? », Benjamin répond par le montage littéraire ; à la question « comment la violence parvient-elle à ne pas reproduire son rôle justificatif du droit ? », Benjamin répond par la catégorie de « manifestation ». Cette dernière crée sans fonder de nouveaux rapports juridiques, elle crée aussi sans remplacer les anciens schèmes d'un « a priori » par des nouveaux. Lorsque Benjamin fait remarquer que la violence mythique sert la vie nue et est sanglante, tandis que la violence divine empêche le sang de couler et défend le vivant, il cerne effectivement la problématique de la violence, du droit et de la justice avec la question de la peur de la mort. La violence comme fonction de la loi et la violence comme fonction de la justice constituent deux réponses et attitudes distinctes face à cette peur. Dans la violence mythique, la vie nue est fondée et maintenue ; dans la violence divine, nous répondons à la figure d'une vie digne d'être vécue. Pour être plus précise, la manifestation de la violence divine signifierait l'accomplissement de la figure/prophétie. Par conséquent, lorsque Benjamin associe la violence révolutionnaire divine à une notion messianique de l'histoire qui fera *tabula rasa* afin de provoquer l'émergence du radicalement nouveau, il ne fait que remplacer les catégories de progrès et d'évolution qui dominent l'historisme par la *révolution*. Le révolutionnaire dans la violence divine est déterminé par l'unitif entre les deux synthétiques, le révolutionnaire se situe dans un entre-deux : c'est l'image dialectique comme dirait Benjamin, c'est le frein à main du train du progrès, c'est une dialectique, non plus entre opposés, mais dans un entre-deux, *asymétrique* et *déformatrice*, une dialectique de l'arrêt, du silence et des figures.

4.3. Manifester la violence et l'histoire(s) des opprimés

4.3.1. Le calendrier révolutionnaire contre l'horloge de toutes les guerres

Aux deux conceptions benjaminienne de la violence correspondent donc deux conceptions de l'histoire. En suivant l'analyse remarquable de Löwy sur les thèses benjaminienne, nous dirions que l'on découvre :

la confortable doctrine « progressiste », pour laquelle le progrès historique, l'évolution des sociétés vers plus de démocratie, liberté ou paix, est la norme ; et celle, qu'il appelle de ses vœux, située du point de vue de la tradition des opprimés, pour laquelle la norme, la règle de

l'histoire, c'est, au contraire, l'oppression, la barbarie, la violence des vainqueurs.⁵¹⁵

Le temps du progrès, chez Benjamin, est remplacé par le temps messianique, le *Jetztzeit*, qui englobe l'histoire de toute l'humanité dans une abréviation dense. C'est le temps de l'histoire des vaincus et des opprimés. Et encore : le temps présent conserve une certaine notion de bonheur, qui se rapproche celles de rédemption et de souvenir et, si l'on veut les comprendre, il faut au moins prendre au sérieux trois images benjaminienne : celle de la tempête dans la célèbre neuvième des thèses, celle de l'ange de l'histoire, et celle du coup d'horloge dans la quinzième.

La grande Révolution a introduit un nouveau calendrier. La journée par laquelle débute un calendrier fonctionne comme un accéléré historique. Et au fond, c'est la même journée qui ne cesse de revenir sous la forme des jours fériés, des jours de commémoration. Les calendriers ne décomptent donc pas le temps à la manière des horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique dont on ne semble plus trouver la moindre trace en Europe depuis cent ans. Pendant la révolution de Juillet survint un événement au cours duquel cette conscience retrouva son droit. Lorsque fut venu le soir de la première journée de combat, il se trouva qu'en plusieurs endroits de Paris, simultanément mais de manière indépendante, on tira sur les horloges des clochers.⁵¹⁶

Si, selon Löwy, nous devons invoquer une seule analogie pour décrire le temps historique tel que Benjamin la repositionne dans ses thèses, ce serait l'analogie du coup d'horloge. Si le temps de l'horloge correspond à la violence faite aux opprimés, au continuum du progrès au sens conventionnel du terme, le temps historique réel, le temps des vaincus, correspond aux fragments et citations qui doivent ou peuvent être tissés, en suivant les fils de la tradition des opprimés qui perdaient au cours des siècles. A la place de l'heure de l'horloge, Benjamin mettrait celle du calendrier, car les calendriers ne fractionnent pas le rythme historique.

Les horloges calculent le temps de travail qui produit la valeur des marchandises en enlevant ces dernières à leurs producteurs ; les horloges divisent les durées en intervalles égaux et vides, homogénéisés entre eux ; les horloges enroulent sur leur rythme ceux qui les suivent. Les calendriers forment une constellation discontinue de moments. Pour Benjamin, les calendriers persistent dans la constellation des moments de défaite qui s'accumulent comme des ruines aux pieds de l'ange de l'histoire. C'est ainsi que Godard voit la guerre totalitaire du siècle dernier. C'est pourquoi, dans l'épisode *1a – Toutes les histoires*, il imprime les années de cette guerre sur l'écran, construisant un calendrier de l'histoire des vaincus et des opprimés.⁵¹⁷

⁵¹⁵ M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 76.

⁵¹⁶ W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 43.

⁵¹⁷ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 39'34.

La conception benjaminienne de l'histoire, basée sur les fragments, les citations et le montage littéraire, dessine le contrepoint d'une histoire des vainqueurs contre une histoire des vaincus, de l'historisme contre le matérialisme historique, du temps vide du progrès contre le temps plein messianique. Il ne s'agit cependant pas d'un simple contrepoint, puisque, comme nous l'avons vu, Benjamin oppose au moins deux conceptions du progrès, qui ne sont pas tout à fait identiques l'une à l'autre ; c'est le progrès comme maintien de la légitimité, comme on pourrait le déduire de l'historisme, et le progrès comme continuum vers une improbabilité abstraite, comme on pourrait le déduire de la conception progressiste de l'histoire. D'autre part, nous avons tenté de montrer qu'une notion de bonheur reconstruite et déplacée, celle de la *révolution*, est préservée dans le temps messianique, dont le contexte, pour être compris, a jugé nécessaires les citations ainsi que les images de ruines et de destruction.

4.3.2. Les vaincus selon Godard et Benjamin

« Les pauvres gens je les préfère mais uniquement parce qu'ils sont les vaincus » profère Godard en nous montrant un projecteur dans son dernier film *Le livre d'image* en 2018.⁵¹⁸ Bien que Godard se place dès le début de sa carrière du côté du militantisme de gauche, il ne mobilise pas souvent les catégories traditionnelles, comme les pauvres ou les ouvriers. Comme nous le voyons plus loin, la manière dont Godard construit son regard sur les opprimés est complexe et médiatisée par une critique de la représentation, ou plutôt de l'esthétisation elle-même. Profondément benjaminien, même sans le savoir, Godard formule une critique politique qui à la fois mobilise une catégorie fondamentale de ses thèses *Sur le concept de l'histoire* et garde à l'esprit les confluences entre représentation et esthétisation.

Pour Godard, l'histoire des pauvres prend la signification de l'histoire des vaincus. Au-delà de ce qui est évident, à savoir la prise de distance du réalisateur par rapport au vocabulaire traditionnel de la gauche communiste du XX^{ème} siècle, il faut remarquer sa filiation avec les catégories d'analyse de Benjamin. Les vaincus sont au centre des thèses *Sur le concept de l'histoire*, non pas en termes descriptifs, mais dans une perspective politique active qui tente de concilier le travail de l'historien et de l'homme historique. Benjamin recherche les conditions qui permettent à l'histoire des vaincus d'être réalisée et mémorisée par les vaincus eux-mêmes. Déjà le mot *manifestation* plutôt que narration est révélateur de l'identification entre histoire et action politique.

Godard fait appel de manière créative à cette exhortation benjaminienne. L'histoire des vaincus à laquelle il s'intéresse constitue une image qui vient du temps de la résurrection. Ce n'est pas un

⁵¹⁸ J.-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 42'47.

hasard s'il place ce terme au cœur de sa réflexion. En français, après tout, résurrection et insurrection partagent la même racine, ayant le deuxième composé en commun. Cela ne fait que compléter ce que nous avons déjà décrit sur la résurrection en ce qui concerne l'interprétation figurative et son utilisation polémique par Saint Paul.

L'histoire des vaincus de Godard est précisément une résurrection/insurrection contre les vainqueurs qui, d'une part, par la narration et l'homogénéisation logocentrique de l'histoire, tendent à imposer l'oubli de leurs adversaires et, d'autre part, constituent une histoire de la domination et de la contre-révolution qui rend l'exigence de rébellion et de désobéissance constamment actuelle. En construisant une histoire des vaincus, comme le soutient Godard, une méthode apparaît pour remémorer l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire et dont la construction même constitue un processus insurrectionnel, car si d'un côté la politique et l'histoire des vaincus se rencontrent dans l'appel à la révolte, le politique de l'État et du droit ainsi que l'histoire des vainqueurs se rencontrent dans l'anéantissement des ennemis politiques, dans la mobilisation constante de la violence mythique, dans sa diffusion par la répression policière, dans la consolidation de l'état d'exception.

Godard se réfère à l'histoire des vaincus parce qu'il reconnaît dans cette histoire des sujets qui, d'une manière ou d'une autre, ont été mis *hors-la-loi*, donc hors-la-loi par la violence mythique de l'État et du droit dans l'espace absolu de la souveraineté, précisément dans le domaine de la vie nue et d'un état d'exception éternel. Lorsque le réalisateur sépare les pauvres des vaincus, c'est parce que les pauvres ne sont qu'un des cas de ces derniers, qu'une des manifestations possibles des hors-la-loi, en l'occurrence, hors-la-loi qui protègent ceux qui possèdent des propriétés et sont compris dans la notion de la police, c'est-à-dire de la sûreté dans la société bourgeoise. Marx a analysé cette relation entre les droits et la propriété dans son essai de 1844 sur *La question juive*.

La sûreté est la notion sociale la plus haute de la société bourgeoise, la notion de la police : toute la société n'existe que pour garantir à chacun de ses membres la conservation de sa personne, de ses droits et de ses propriétés. C'est dans ce sens que Hegel appelle la société bourgeoise « l'État de la détresse et de l'entendement ». La notion de sûreté ne suffit pas encore pour que la société bourgeoise s'élève au-dessus de son égoïsme. La sûreté est plutôt l'assurance (*Versicherung*) de l'égoïsme. Aucun des prétendus droits de l'homme ne dépasse donc l'homme égoïste, l'homme en tant que membre de la société bourgeoise, c'est-à-dire un individu séparé de la communauté, replié sur lui-même, uniquement préoccupé de son intérêt personnel et obéissant à son arbitraire privé.⁵¹⁹

⁵¹⁹ K. Marx, *Sur la question juive* et Bruno Bauer *La question juive*, introduction par Robert Mandrou, Paris, Editions 10-18, 1968, p. 23.

L'État de sureté ou de sécurité qui garantit les droits est le même État qui garantit la propriété privée des vainqueurs, étant donné que cette dernière, selon Marx, est un vol légitimé qui a pris le caractère d'une accumulation primitive violente⁵²⁰ dans la longue durée d'une histoire pas encore achevée. C'est le droit et son histoire, l'histoire des vainqueurs sur les vaincus. La police n'est donc rien d'autre que la garantie de la conservation de ces droits au sein d'une société civile pour laquelle les hors-la-loi constituent un corps étranger, évidemment subordonné au régime sécuritaire et aux impératifs de sa reproduction. À cet égard, la police est le condensé de la raison pour laquelle le dilemme réforme ou révolution a toujours été un pseudo-dilemme.

Dans *Histoire(s) du cinéma* ou dans *Le livre d'image*, hors-la-loi, c'est aussi le regard et le corps féminin ; car le patriarcat les objective et les vide de toute valeur. Ce sont aussi les Arabes colonisés dans le champ d'intérêt de la France. Ce sont les Palestiniens, les nomades placés hors de la loi de l'État d'Israël. Ce sont les Juifs envoyés dans les camps de concentration et les crématoires – après tout, la catégorie des hors-la-loi appartient à Primo Levi et se retrouve, entre autres, dans son témoignage intitulé *Si c'est un homme*. Ce sont les dissidents du stalinisme envoyés au Goulag. C'est la Luxemburg assassinée et la défaite des Spartakistes que Godard mentionne et qui fut l'occasion pour Benjamin d'écrire la *Critique de la violence* et d'identifier dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* les pratiques de la social-démocratie par rapport à la prévalence du national-socialisme dans l'entre-deux-guerres. C'est la Commune dont la défaite est commémorée par Manet dans une œuvre citée par Godard dans *Le livre d'image*. Ce sont ceux qui réagissent aux crimes d'État, car c'est ainsi que Godard définit l'appareil d'État, depuis le moment où Hugo écrit *Pour la Serbie*, le texte qui ouvre l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu*, jusqu'au massacre de Sarajevo et de l'Irak, c'est-à-dire que ce sont les réfugiés et ceux qui deviennent des réfugiés potentiellement, traqués par les États, les formations impériales et un droit international qui brille par son silence et son absence. En bref, ils sont les victimes d'une violence qui construit et maintient le droit comme la règle de l'exception.

Godard montre quelques moments de cette règle d'exception : par exemple, la règle d'exclusion des femmes du droit à l'auto-défense (en référence aux films : *Hélène et les hommes* de Renoir et *Europa 51* de Rossellini entre autres et par opposition au célèbre travail de Gentileschi sur le meurtre d'Holopherne par Judith), les Juifs à exterminer lors de manifestations dans le ghetto de Varsovie, les Palestiniens, les civils de toute sorte de garantie légale de leur survie en temps de guerre, des cadavres de Sarajevo aux chemins de fer de la Deuxième Guerre mondiale.⁵²¹ Godard mobilise une grande série d'exemples pour présenter les concrétisations plurielles de la violence mythique et de

⁵²⁰ À cet égard, voir K. Marx, *Le Capital. Premier livre, op. cit.*, p. 633 sq.

⁵²¹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 16'00-17'00, 34'00-36'00, 2a 8'00-9'00, 3a 0'10-1'45, 4b 24'00.

sa règle d'exception. Les vaincus sont les corps sur lesquels le récit du progrès a été évalué, alimenté et érigé par le fétiche suprême de ce récit, par les symboles du progrès et de la révolution industrielle, les chemins de fer. L'histoire des vaincus met en lumière le fait que le progrès est synonyme de totalitarisme.

Godard n'est pas mélancolique, comme le souligne souvent la bibliographie. Il ne regarde pas le dernier siècle avec tristesse. Il réalise une version ouverte de l'histoire des vaincus, ouverte parce que le montage reste collectif, il réalise constamment la politisation de l'art dont parlait Benjamin comme le souci d'un communisme débureaucratisé, un communisme comme le véritable mouvement de l'histoire non pas vers le progrès mais vers le bonheur. Marx et Engels écrivaient sur le mouvement réel dans l'idéologie allemande, Benjamin décrivait dans les thèses *Sur le concept de l'histoire* le bonheur en rapport avec la remémoration, qui se déplie en résurrection/insurrection. L'histoire des vaincus se tourne donc vers la réalisation du bonheur par le souvenir et est violente, non mélancolique. Il mobilise le pessimisme organisé de ceux qui ont été vaincus encore et encore. Cela donne un sens supplémentaire à la référence de Godard à Luxemburg, puisque cette dernière n'hésitait pas à dire : de défaite en défaite, jusqu'à la victoire finale. Avec les propres mots de Luxemburg :

Les combats révolutionnaires sont à l'opposé des luttes parlementaires. En Allemagne, pendant quatre décennies, nous n'avons connu sur le plan parlementaire que des « victoires »; nous volions littéralement de victoire en victoire. Et quel a été le résultat lors de la grande épreuve historique du 4 août 1914 : une défaite morale et politique écrasante, un effondrement inouï, une banqueroute sans exemple. Les révolutions par contre ne nous ont jusqu'ici apporté que défaites, mais ces échecs inévitables sont précisément la caution réitérée de la victoire finale.⁵²²

Mais attention : la victoire des vaincus est asymétrique par rapport aux victoires des vainqueurs, c'est pourquoi Godard parle de bonheur, et non de gouvernements justes ; il parle de bonheur et non d'états honnêtes. Le bonheur est une réalisation de la manifestation, c'est-à-dire de la violence divine, mais cette dernière chez Benjamin est destructrice avant d'être créatrice. Dans la destruction de l'État et de la loi, on ne place pas des versions améliorées de ceux-ci ou une autre abstraction. Dans leur destruction, le grand crime dont parle Godard est restauré, la vie et la mort nues des corps gisant sur le chemin de fer sont remplacées par le bonheur des corps. On se souvient de l'histoire des vaincus parce que c'est précisément ce bonheur des corps qui est encore à venir, à

⁵²² R. Luxemburg, « L'ordre règne à Berlin », disponible en ligne.
URL : <https://www.marxists.org/francais/luxembur/spartakus/rl19190114.htm>

l'heure où la violence mythique entretient leur répression et leur mise à mort, parce que le matérialisme historique est encore à venir, c'est-à-dire la politique des corps et non du logos.



Figure 18 – JLG, *Le livre d'image* (2018), la tombe de Luxemburg

En résumé, nous pourrions dire que chez Godard, la violence devient le moteur de l'analyse figurale précisément parce qu'elle vise à élaborer une tension intrinsèque à l'histoire du cinéma et directement imbriquée dans le montage, c'est-à-dire le principe de la construction des relations en tant que telles. Le montage narratif ou figural fait de la politique – en général, les images et les figures font de la politique. La pédagogie de Godard, l'apprentissage figural, s'y attache donc aussi : la production et le mode de construction d'une image ou d'une figure sont liés à son engagement et à sa dynamique politiques ; autrement dit, travail et politique ne sont pas distinguables. Entre les images et les figures, nous traçons de fait une guerre civile ou, comme la caractérise Agamben, une *guerre épidémique* qui rapproche l'idée d'un cinéma comme virus du capitalisme et également dans le capitalisme et qui balaie notre perception du monde dans son ensemble :

L'épidémie, comme le montre l'étymologie du terme provenant du grec *demos*, qui désigne le peuple en tant que corps politique, est avant tout un concept politique. *Polemos epidemios* désigne chez Homère la guerre civile. Ce que nous voyons clairement aujourd'hui, c'est que l'épidémie devient le nouveau terrain de la politique, le champ de bataille d'une guerre civile mondiale – car il est évident que la guerre civile est une guerre contre un ennemi intérieur, qui habite en nous.⁵²³

⁵²³ G. Agamben, *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, Rome, Quodlibet, 2020, p. 43, 79-80. Ma traduction. Au prototype en italien :

Epidemia, come mostra l'etimologia del termine dal greco *demos*, che designa il popolo come corpo politico, è un concetto innanzitutto politico. *Polemos epidemios* è in Omero la guerra civile. Quello che oggi vediamo con chiarezza è che l'epidemia sta diventando il nuovo terreno della politica, il campo di battaglia di una guerra civile mondiale – poiché è

Après tout, lorsque Benjamin oppose la préoccupation du fascisme à celle du communisme, c'est-à-dire l'esthétisation de la politique à la politisation de l'art, lorsqu'il oppose une violence qui conserve et fonde le droit à une violence qui le détruit, lorsqu'il oppose l'histoire des vainqueurs à celle des vaincus, ne parle-t-il pas aussi d'une *guerre civile* ? Indépendamment de la manière dont nous définissons le territoire et la portée d'une telle guerre (un sujet qui nous occupera en détail dans le prochain chapitre), retenons pour l'instant que sous la notion de guerre épidémique, la guerre civile balaie tout ; l'art ou le cinéma ne sauraient faire exception.

Pour ces raisons, dans les deux chapitres qui suivent, l'un sur la guerre, l'autre sur la résistance, nous nous en tiendrons aux deux histoires que Godard déroule et à leurs porteurs. Le chapitre sur la guerre se concentre sur l'histoire des vainqueurs de cette longue guerre civile, c'est-à-dire l'histoire de la concrétisation de la violence mythique, mais il se concentre aussi sur la possibilité de sa déconstruction du point de vue du regard des opprimés. L'autre chapitre sur la résistance se concentre sur l'histoire des vaincus et la possibilité de la réalisation/manifestation de la violence révolutionnaire divine des opprimés.

evidente che la guerra civile è una guerra contro un nemico interno, che abita dentro di noi.

5. De la guerre

Toutes les sortes de guerre moderne intéressent Godard comme nous le remarquons en nous tournant vers le film *Histoire(s) du cinéma* mais aussi vers sa filmographie tout entière. Godard ne découvre pas la question de la guerre en soi au sein d'*Histoire(s) du cinéma*, étant donné que son intérêt pour la guerre persiste à travers toute son œuvre. D'une part, son ombre plâne sur sa filmographie en général dans la mesure où la guerre est présente dans un grand nombre de ses films, tels que *Le petit soldat* en 1963, mais aussi le sixième tableau du film *Vivre sa vie*, en référence à celle d'Algérie, *Les carabinières* en 1963 sans référence précise à une certaine guerre, ou *Notre musique* en 2004 et *Le livre d'image* en 2018, en référence à Sarajevo. D'autre part, dans *Histoire(s) du cinéma* la question de la guerre concerne son rapport au cinéma en général et à la remémoration d'un passé extrêmement violent, remémoration qui se construit à partir du point de vue des vaincus.

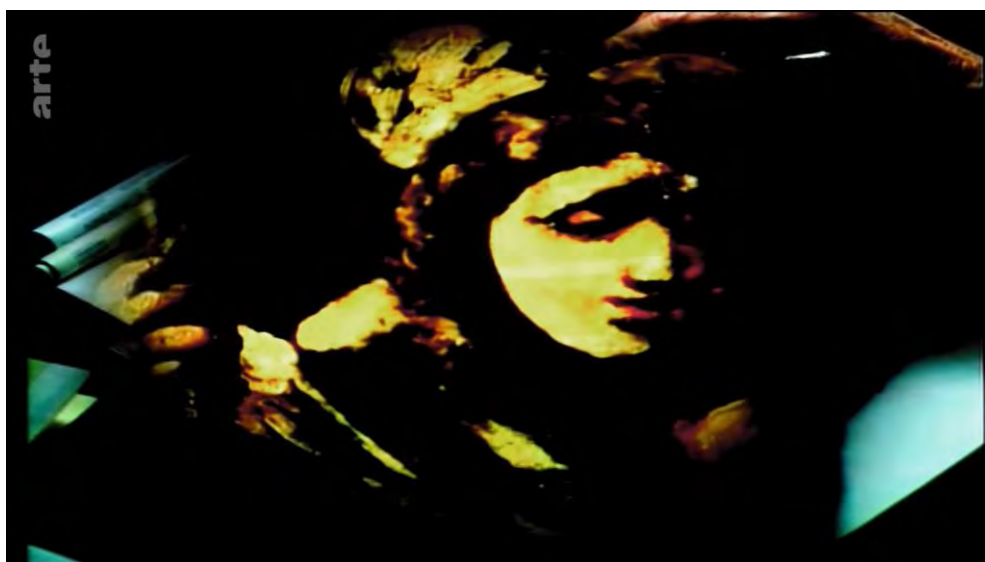


Figure 19 – JLG, *Le livre d'image* (2018), lorsque nous entendons une femme se demandant « Pourquoi Sarajevo ? »

Lorsqu'une femme dans *Le livre d'image* se demande « Pourquoi Sarajevo ? », l'ange de l'histoire revient sur l'écran. L'ange ne répond pas. La question « pourquoi Sarajevo » hante le film comme révélatrice d'une histoire sanglante enfouie sous les ruines. Pour Godard, cet « ange exterminateur » peut à la fois manifester le spectre de la guerre et libérer le passé opprimé ; par ce geste gagner une importance politique significative. Dans cette ligne de pensée, cet ange chez Godard se rapproche de celui de Benjamin étant à pied dans les décombres de l'histoire. Pour ainsi dire, Godard, empruntant cette figure, place l'ange dans un lieu où la chaîne des guerres semble non seulement sans fin et terrifiante, mais fermement orientée vers un certain sens d'un totalitarisme absolu ; tel est le pessimisme du cinéaste mobilisé par la figure d'ange de l'histoire. Ce dernier, se trouvant consacré à la tâche d'une manifestation de la chaîne des guerres de la part des opprimés, revient

toujours et nous introduit à la problématique du *revenant* à laquelle nous allons consacrer un sous-chapitre tout entier, celui sur l'Orphée, vu que cette problématique est cruciale pour les rapports de la violence et de l'histoire dans le projet godardien de trois dernières décennies.

En guise d'introduction, nous devrions clarifier certains éléments de l'approche de la guerre chez Godard ainsi que de notre approche particulière. Tout d'abord, il faut s'attarder sur le fait que, dans le cadre de l'histoire figurale de Godard, l'analyse de la guerre se produit du point de vue de l'histoire des vaincus. En conséquence, la guerre ne s'épuise pas dans des tensions chaudes ou froides, interétatiques ou directement civiles, mais peut aussi, être immédiatement sociale. En d'autres termes, la guerre peut porter sur les distinctions de classe et de pauvreté, ainsi que sur les inégalités sociales par rapport au genre et à la race. Bref, comme la pensée godardienne est fabriquée des conjonctions constitue une perspective plurielle de la guerre.

Une telle description élargie de la guerre – dont des exemples concrets vont être analysés dans les pages suivantes – se trouve, non seulement aux antipodes de sa distinction traditionnelle avec la paix, mais encore enrichit notre compréhension de ce qui constitue la violence du politique et de ses institutions, principalement la forme étatique et le droit. Pour le dire autrement, nous allons tenter de montrer de manière aussi convaincante que possible que la problématique de la guerre chez Godard constitue une concrétisation de la violence mythique et de la règle de l'exception. En résumé, la guerre constitue toujours, d'une manière ou d'une autre, une manifestation plurielle de la *guerre civile*. Nous allons revenir vers les enjeux de la conceptualisation de guerre civile par rapport aux figures godardiennes dans la dernière section de ce chapitre en guise de conclusion synthétique.

Dans le premier sous-chapitre, nous insistons sur la relation entre la guerre et la représentation. En opposition avec la méconnaissance du rôle de la guerre dans la construction de l'histoire du cinéma ainsi qu'avec la représentation des scènes de guerre de manière fidèle et vraisemblable, Godard propose la création d'une figure comme *palimpseste* se chargeant de remémorer les morts et visant à reconstruire intimement le noyau caché de la guerre civile et de ses expositions hétéroclites.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous analysons la relation entre histoire, poésie et violence à travers l'examen et l'analyse exemplaires du mythe d'Orphée refabriqué par Godard. Orphée est le revenant par excellence d'*Histoire(s) du cinéma*, mais aussi de la filmographie godardienne de maturité généralement. Plus être plus précise, nous nous intéressons à cette figure du *revenant*, figure historique directement liée à la problématique du souvenir et de la résurrection, car elle souligne la lutte incessante entre ceux qui se consacrent à manifester l'histoire des vaincus toujours en danger de l'oubli total.

Dans le troisième sous-chapitre, nous examinons, d'une part, la manière à partir de laquelle Godard élabore la catégorie du rêve, pour le placer dans un espace « entre-deux » entre l'utopie et l'horreur. Notamment, nous voyons que le réalisateur montre comment le rêve émancipateur de la Révolution de 1917 s'est transformé en terreur totale et en frustration du projet socialiste, mais aussi comment, à l'autre pôle du monde de la Guerre froide, l'Amérique a transformé ce rêve en un produit commercial. D'autre part, nous nous intéressons à la façon dont il implique *Les oiseaux* (1963) d'Hitchcock comme métaphore de ces bombardements. Finalement, nous examinons pourquoi l'approche godardienne de la guerre, comme elle se définit en rapport avec plusieurs motifs hétéroclites, vise à un basculement du concept de guerre en soi.

5.1. « La guerre est là », bien qu'elle vienne de l'Autrefois

5.1.1. Toutes les histoires de toutes les guerres

La raison pour laquelle nous adoptons l'expression « toutes les guerres », inspirée par le titre même du premier épisode *1a – Toutes les histoires* concerne d'abord la manifestation simultanée et la comparaison intrinsèque des guerres mondiales, des guerres civiles et des révolutions dans le cadre d'*Histoire(s) du cinéma*. En outre, elle concerne le fait que, selon Godard, toutes les histoires sont à la fois des histoires de guerre et des histoires de cinéma, en créant ainsi l'impression d'une relation plus profonde entre les conflits de guerre meurtriers et les conditions au sein desquelles le cinéma représente ou non ces conflits.

Les modes de manifestation mobilisés par Godard pour rendre cette relation aussi tangible et concrète que possible dans la perception du spectateur sont multiples. En premier lieu, il y a le montage, directement lié à sa capacité de signifier les cohérences, les correspondances et les comparaisons entre les différents champs des combats ; nous avons déjà vu des moments de cette fonction dans le chapitre 4. en référence avec notre premier chapitre méthodologique. Dans la prochaine section de ce sous-chapitre, nous revenons sur cette problématique d'un point de vue purement cinématographique, plus précisément, dans une perspective de comparaison et de mise en relation des projets de Chris Marker et de Godard. De plus, dans la *section 5.1.3.* en introduisant la catégorie de la *figure-palimpseste*, nous suivons le débat autour de la responsabilité du cinéma par rapport à la représentation de la guerre que Godard examine.

En d'autres termes, ce qui intéresse principalement Godard, c'est une *éthique* de la figure inhérente non pas à la banalisation de l'expérience de guerre, mais à une position anti-guerre en faveur des opprimés qui la subissent. Car comme le répète Godard de manière caractéristique dans les épisodes *1a* et *3a* d'*Histoire(s) du cinéma*, mais aussi dans *Le livre d'image*, les gouvernements sont

responsables du sang qui tombe. « Jamais je n'oublierai le sang », profère Godard, montrant ainsi que la mémoire et la remémoration du côté des vivants – remémoration qui se trouve prioritairement en référence au mythe d'Orphée, à la politisation provoquée par son geste de se retourner toujours au passé et à la défaite de la violence mythique – ne souligne pas seulement la propre possibilité cinématographique de faire l'histoire à travers les opérations du montage et de la projection, mais charge en outre cette possibilité d'une certaine stratégie politique liée à l'émancipation des vaincus.



Figure 20 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), « Jamais je n'oublierai le sang », 41'50

La conception élargie de la guerre qui imprègne l'œuvre de Godard a été déjà évoquée ; c'est le sang qu'il ne faut pas oublier, et cette dernière tâche est la raison pour laquelle Godard opte pour la reconstitution potentielle d'une série où toutes les histoires de toutes les guerres se manifestent. Pour donner encore un exemple particulier, nous nous tournons vers l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* insistant aussi sur le motif de la guerre. Dans ce dernier, et malgré le fait que le signe de la Deuxième Guerre mondiale reste souverain, une multiplicité de figures – au sens esthétique et politique du terme – de ce qui est une guerre est mobilisée, à titre indicatif des figures de peinture. Selon nous, ce n'est pas un hasard si cet épisode est l'un des moments de l'utilisation systématique et massive des œuvres de peinture. La différence même entre les images traditionnelles et techniques, c'est-à-dire entre les peintures et les œuvres cinématographiques, se rapproche de problème du rythme. Les pauses et les accélérations créées par l'alternance d'images statiques et non statiques, qui au niveau du contenu élaborent la question de la violence de la guerre, constituent un exemple qui révèle le point de vue du cinéaste pouvant être résumé comme suit : la guerre ne s'arrête jamais, mais progresse à travers ses rythmes et ses phases distinctes, ses formes et ses concrétisations différenciées.

Nous voyons, dans les premières secondes, les œuvres de Goya et de Gentileschi, œuvres qui constituent un traitement explicite de ce qu'est la violence. D'une part, chez Gentileschi, elle prend la forme d'une critique de la masculinité et de sa domination sur le corps féminin, précisément, une forme exprimée par la célèbre interprétation du mythe de *Judith et Holopherne* (1612-13). Cette œuvre, placée dans un épisode largement consacré à la question de la guerre, devient un paradigme de la conception élargie adoptée par Godard, qui inclut des moments de violence sociale, dans ce cas, en référence au *genre*. Ce célèbre tableau de Gentileschi se démarque par sa facture très sanglante et réaliste.⁵²⁴ Gentileschi s'est elle-même représentée en Judith, ainsi le personnage du tableau est un autoportrait au sens figural.⁵²⁵ Holopherne porte quant à lui le visage d'Agostino Tassi, homme qui a été reconnu coupable du viol de l'artiste comme nous le savons par des transcriptions du procès qui font état d'une tellement rare victoire à l'époque de la victime sur son violeur.⁵²⁶

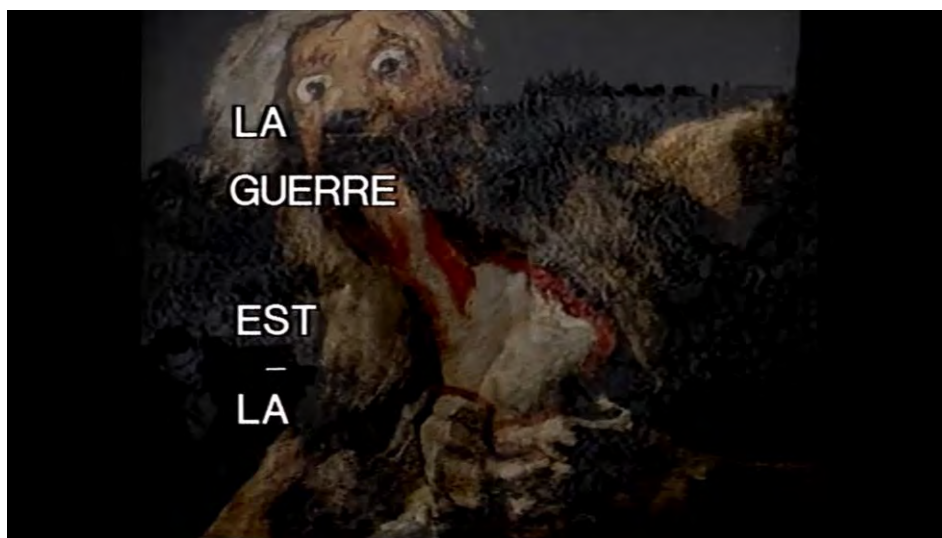


Figure 21 – Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (1819-1823) dans *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), 38'28. D'autre part, Godard cite une deuxième fois, après le premier épisode *1a – Toutes les histoires*, l'œuvre de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (1819-1823) faisant référence à la mythologie grecque. Dans ce cadre, Cronos (qui signifie aussi « Temps » en grec) pour éviter que ne s'accomplisse la prédiction selon laquelle il serait détrôné par l'un de ses fils, dévore chacun d'eux à leur naissance. Goya, artiste engagé et revendicateur, a traité le cannibalisme dans ses peintures comme métaphore du pouvoir et de sa violence inhumaine.⁵²⁷

Pour Goya, la violence et la guerre se trouvent dans un espace qui n'est ni fermé par des contextes logiques ni émergeant comme vague motif d'une éternité amorphe. La matérialité et la brutalité

⁵²⁴ M-S. Levasseur, « Le montage d'archive comme outil de réparation. Image(s) et parole(s) », *Hors champ*, 2021.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

expressive avec lesquelles il montre l'agonie et la peur d'une mort violente, le danger et l'insécurité forment une conception autonome de la temporalité. Cette conception perçoit le temps (Cronos) comme possibilité d'accomplissement de ce qui est à venir ou comme frustration de cette possibilité. Cronos mange ses enfants afin de maintenir son pouvoir, qu'il a acquis par une fondation tout aussi violente, permettant l'établissement de la domination des Titans, jusqu'à la prochaine reprise en main violente et le rétablissement par Jupiter.

Aucune analyse qui se contenterait de situer de manière simpliste Goya dans son époque, ou de voir dans son œuvre une allégorie de l'invasion napoléonienne en Espagne, ne suffirait à expliquer le caractère anachronique de son style artistique. Anachronique dans le sens où il apparaît comme excessivement moderne avant la consolidation du modernisme. Goya est l'équivalent de l'exemple de De Maistre, que nous avons rencontré dans le chapitre précédent, un exemple typique des Contre-Lumières, mais avec un regard vers l'avenir plutôt que le maintien d'un monde féodal et dépassé. Selon nous, deux citations rendent vivement compte de cette capacité du peintre, ce qui nous permet de réfléchir aux raisons pour lesquelles Godard choisit de le placer au point de départ d'un voyage par le montage jusqu'au bord de la violence totale. L'une d'elles appartient à Maurice Blanchot :

La solitude de Goya est grande, mais elle n'est pas sans limites, car il est peintre, et si « la peinture est pour lui un moyen d'atteindre le mystère..., le mystère est aussi un moyen d'atteindre la peinture » et ainsi de se faire jour, de devenir la liberté et la clarté du jour [...]. C'est pourquoi l'art est lié à tout ce qui met l'homme en danger, à tout ce qui le place violemment hors du monde, hors de la sécurité et de l'intelligence du monde auquel seul l'avenir appartient. De là que le sang, l'angoisse, la mort soient en Goya le travail de l'art. De là aussi que l'enfant qui ignore presque le monde et le fou qui l'a presque perdu soient « naturellement » des artistes. Tous, par l'angoisse, par l'insouciance, appartiennent déjà à l'absence, – qu'on peut appeler néant, mais néant qui est encore l'être, l'être dont on ne peut rien saisir ni rien faire, où jamais rien ne commence ni ne s'achève, où tout se répète à l'infini parce que rien n'y a jamais lieu vraiment, l'éternel, peut-être, mais alors le ressassement éternel.⁵²⁸

La seconde appartient à Didi-Huberman et concerne la problématique de la fonction anachronique de l'art et de son histoire bricolée par ses propres moyens :

Goya, Manet et Picasso ont interprété les *Ménines* de Vélasquez avant tout historien de l'art. Or, en quoi consistaient leurs interprétations ? Chacun transformait le tableau du XVII^{ème} siècle en jouant de ses paramètres fondamentaux ; moyennant quoi, ces paramètres, chacun les montrait, voire les démontrait. Tel est l'intérêt, authentiquement historique, de regarder comment la peinture elle-même a pu interpréter - au sens fort du terme, et bien au-delà des problématiques d'influences -

⁵²⁸ M. Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28-31.

son propre passé ; car son jeu de transformations, pour être " subjectif ", n'en est pas moins rigoureux.⁵²⁹

La peinture elle-même, selon Didi-Huberman, construit sa propre histoire, l'interprétant par ses propres moyens avant l'historiographie. Godard ne soutient-il pas quelque chose de similaire ? Nous devons répondre négativement ; Godard va un peu plus loin que Didi-Huberman, en détectant dans le cinéma la possibilité non seulement de reconstruire et de raconter son histoire à travers des figures – comme le lui a d'ailleurs enseigné le fondateur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, une problématique que nous allons examiner au chapitre 8. – mais en outre, grâce au montage, il parvient à reconstruire l'histoire en général, en révélant ses aspects cachés, ceux qui sont manqués et réduits au silence par l'historisme, ceux qui sont liés à une violence inhérente à son mouvement et qui peuvent potentiellement agir de manière émancipatrice pour les opprimés.

Saturne dévorant un de ses fils de Goya et *Judith et Holopherne* de Gentileschi parlent de trauma et du renversement du pouvoir.⁵³⁰ Simultanément aux œuvres, nous entendons un extrait du texte de Hugo, *Pour la Serbie*, écrit dans le sillage de la contre-révolution qui a suivi la Révolution française, mais aussi comme analogie ou métaphore des guerres du XX^{ème} siècle. Car le dernier siècle commence par la Première guerre mondiale, qui met en avant la déclaration de guerre de l'Autriche à la Serbie, et se termine avec la guerre civile en ex-Yougoslavie et l'intervention de l'OTAN. Dans ce cadre, la citation de Hugo devient le lieu où se rencontrent trois moments de l'histoire européenne sous forme de courte abréviation d'une lutte incessante. Deux siècles de guerres et de violence apparaissent ainsi dans les deux premières minutes de l'épisode, en l'occurrence, et de la série des épisodes d'*Histoire(s) du cinéma* en général, en se focalisant sur les liens cachés ou invisibles entre des histoires différentes de guerres distinctes ou de luttes, révolutions ou contre-révolutions dans le monde.

5.1.2. La politique du montage : l'influence de Marker sur Godard

A ce stade, nous devons ouvrir une parenthèse dont l'importance est cruciale. Godard n'est clairement pas le seul réalisateur à suivre un tel choix de montage afin de mettre en évidence les parallèles et les relations entre différentes guerres ou conflits politiques en général. Plus encore, il faut dire que ce choix le rapproche ou, plus encore, témoigne de l'influence d'un autre cinéaste de sa génération, Chris Marker. Le cas du film *Le Fond de l'air est rouge* en 1977 est indiciaire.

Dans *Le fond de l'air est rouge* nous assistons à un des grands actes de montage dans l'histoire du cinéma. Après une séquence d'images d'archives présentant les chars soviétiques libérant Prague

⁵²⁹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 42.

⁵³⁰ M-S. Levasseur, « Le montage d'archive comme outil de réparation. Image(s) et parole(s) », *op. cit.*

de l'occupation nazie en 1945, la scène bascule 24 ans plus tard dans la même ville, où les mêmes chars sont de retour, cette fois non pas pour la libérer, mais pour écraser le Printemps de Prague.⁵³¹ Soudainement, Marker opère une coupe qui transcende les nations, les époques ainsi que les genres cinématographiques. Il transporte le spectateur des rues de Prague à un gros plan sur le héros du film d'Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, engagé dans une harangue passionnée, dont le contenu est révélé par une autre coupe qui fait apparaître l'un des plus célèbres cartons du cinéma muet en cyrillique sur l'écran : le mot « Bratie ! » (« Frères ! »). Puis, Marker va couper de nouveau.



Figure 22 – Chris Marker, *Le Fond de l'air est rouge* (1977)

La séquence précédente est un exemple remarquable des différentes façons dont Marker, dans ses films et travaux multimédias, crée des « constellations » (ou « passages »), au sens benjaminien, entre le passé et le présent. Les résonances ne se produisent en effet pas seulement entre son film et celui d'Eisenstein – entre les années 1920 révolutionnaires et les échos de la décennie 1960-1970 – mais aussi entre les différentes parties de son propre travail.⁵³² Marker juxtapose des événements entre les décennies différentes pour suggérer les rapports entre les images contemporaines de manifestations tournées à travers le monde en 16mm en 1968 avec un certain nombre de passages-clés du *Cuirassé Potemkine*.⁵³³

Marker provoque des coupures dans la chronologie historique et, en même temps, des coupures dans la forme : découpages en « parties » ou en « lettres », coupures des interviews ou des extraits de films. Là où s'opère une coupe, le montage nécessite le raccord, mais la fragmentation souligne,

⁵³¹ D. Fairfax, « Le montage comme résonance : Chris Marker et l'image dialectique », traduit de l'anglais par Marie Suveran et Frédéric Monferrand, *Revue période*, 2014.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

derrière le raccord, l'intervalle.⁵³⁴ Ce qu'il y a parfois de perturbant dans la démarche de Marker et totalement inhérent à l'esthétique de la fragmentation, c'est qu'elle interroge plus qu'elle ne répond. En ce sens, Marker fait signe, précisément, dans l'intervalle où s'engouffre l'ellipse de la totalité fragmentée.⁵³⁵ C'est aussi ce qui explique que *Le Fond de l'air est rouge* existe en plusieurs versions, que sa fin a été remontée, ajoutée, différée. C'est sans doute aussi le point de départ du goût plus récent de Marker pour les supports audiovisuels dont la construction est variable et finalement laissée au spectateur, les DVDrom mais aussi les installations vidéographiques.

Marker crée une œuvre polymorphe étant à la fois écrivain, photographe, cinéaste, programmeur informatique, vidéaste, bricoleur numérique, monteur, et musicien.⁵³⁶ De plus, il est l'un des premiers à intégrer des images électroniques, synthétisées, puis numériques dans son œuvre.⁵³⁷ En dévoilant la machinerie propre à l'image cinématographique, il examine les possibilités du montage et la mémoire visuelle du numérique qui deviennent consubstantielles à son œuvre.⁵³⁸ Le « cinéma élargi » de Marker construit une réflexion, aussi bien artistique que philosophique, sur le statut des images, sur leur valeur de vérité, sur leur nature médiale et médiatique, ainsi que sur leur portée économique, éthique et politique. Son cinéma est une interrogation de la mémoire qui ne fait qu'un avec une interrogation des images, que ce soit dans leur nature médiale ou médiatique.⁵³⁹

Pour cette raison, Marker est d'abord un penseur qui dédie principalement son intérêt à l'histoire, la mémoire et le temps. Il réfléchit sur la mise en scène cinématographique de l'histoire et comment celle-ci et la médiatisation ont affecté l'histoire réelle en montrant ses envers et revers.⁵⁴⁰ C'est là où nous trouvons la proximité durable avec le travail godardien. Tous les deux seront amateurs de citations et d'une esthétique du collage ; tous les deux cinéastes seront adeptes d'un montage réflexif, parfois radical et profondément moderniste ; tous les deux feront de la nostalgie puissante pour le cinéma des origines la matière même de leur réflexion sur l'histoire et ses faux-semblants.⁵⁴¹ À travers ses montages, films, textes, vidéos, Marker révèle la mise en scène de l'histoire en rencontrant l'œuvre de Godard.⁵⁴²

⁵³⁴ B. Laborde, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker » *Image et narrative*, 2009, p. 51-52.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ V. Jacques, *Chris Marker, les médias et le XX^e siècle – Le revers de l'histoire contemporaine*, Versailles, Créaphis éditions, 2018, p. 5-6.

⁵³⁷ A-C. Dalmasso, « La mémoire numérique de Chris Marker. Reflets et désirs des images sans soleil », *Revue écrans*, 2015, p. 260.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ V. Jacques, *Chris Marker, les médias et le XX^e siècle – Le revers de l'histoire contemporaine*, op. cit., p. 6-7.

⁵⁴¹ V. Lowy, « Rive droite, rive gauche : Chris Marker face à la Nouvelle Vague », *Ciném-Action*, 2017.

⁵⁴² V. Jacques, *Chris Marker, les médias et le XX^e siècle – Le revers de l'histoire contemporaine*, op. cit., p. 167.

5.1.3. Le présentisme de la figure-palimpseste

Pour Godard, la revalorisation, à la fois esthétique et historique, du cinéma se lie à la représentation de l'extermination des Juifs d'Europe.⁵⁴³ L'expérience de la Deuxième Guerre mondiale change irrévérablement l'histoire du cinéma, l'historiographie aussi, mais encore elle change l'interrogation autour de la reconstitution de l'histoire à travers ou en images. Deleuze souligne aussi sur cette problématique, en s'adressant à Serge Daney à propos de son livre *La rampe* (1983), et en se référant à Benjamin, précisément, au texte sur *L'œuvre d'art* et l'enjeu de l'esthétisation de la politique :

La politique comme « art » suivant l'expression de Benjamin [était devenu] l'horreur pure [...] Et si le cinéma devait ressusciter après la guerre, ce serait nécessairement sur de nouvelles bases, sur une nouvelle fonction de l'image, sur une nouvelle « politique », sur une nouvelle finalité de l'art.⁵⁴⁴

Pour sa part, Godard vise à proposer une critique de toute reconstitution prétendant imiter la vérité historique. Ainsi il vise à constituer un nouveau regard historique, en prenant en compte qu'aujourd'hui, dans le monde entier, la narration historique est en crise. Dans ce cadre, la figure cinématographique nous manifeste un appel si diffusé à nos jours, si actuel, et profondément politique, de dépasser le cercle fermé d'un cinéma en tant qu'industrie aux mains « des vainqueurs de l'histoire » pour découvrir la multiplicité d'une politique fondée sur l'hétérogénéité.

Par conséquent, la question qui se pose est la suivante : *quelle est la responsabilité du cinéma par rapport à la monstration de la mort de masse ?* Contre toute esthétisation de la mort, Godard se tourne vers la schématisation d'une éthique de la figure. En première approche, il le propose en référence au travail d'Alain Resnais dans *Nuit et Brouillard*, puis dans *Hiroshima mon amour*.⁵⁴⁵ Resnais s'interroge sur le statut de l'image dans ce cadre, en voyant pour la première fois en mai 1945 les documents photographiques des camps d'extermination :

J'ai vu ces images en mai 1945. Comment les oublier... On avait étendu des rumeurs sur l'existence de ces camps, mais ce n'est pas du tout la même chose que d'être placé devant les images. Face à l'image, on ne détourne pas la tête, on ne peut plus ignorer.⁵⁴⁶

Malgré le fait que le chemin entre la vie et la mort n'est pas représentable, la fabrication et la diffusion des images par rapport à l'extermination ont été considérées indispensables pour la remémoration de la Shoah après-guerre. Pour utiliser une thèse défendue par Rivette, le cinéma ne

⁵⁴³ A. De Baecque, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, Paris, Gallimard, 2021, p. 173.

⁵⁴⁴ G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, op. cit., p. 98-99.

⁵⁴⁵ A. De Baecque, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, op. cit., p. 174.

⁵⁴⁶ A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 64.

peut pas rester comme avant, il a basculé irréversiblement.⁵⁴⁷ La vraie question est ainsi : *comment donner forme cinématographique à un processus de déshumanisation de l'homme dans les camps de la mort ?*

Ce que cherche Resnais, mais aussi Godard, c'est une conception de l'image véritablement antagonique avec toute esthétisation et reconstitution de la mort de masse ; ils cherchent à fabriquer une image qui concernera plutôt un *palimpseste* dans lequel l'extermination sera le sous-texte.⁵⁴⁸ Il ne s'agit pas de filmer le plus vraisemblablement possible la mort de masse, mais de trouver *juste* une image, fabriquée par le montage qui permet de représenter l'extermination *à l'écart*.⁵⁴⁹ Pour le dire plus explicitement, ce qu'ils cherchent, c'est la configuration, et non plus un geste imitatif des documents écrits.

Les éléments principaux de ce palimpseste peuvent se résumer dans les aphorismes suivants proposés par de Baecque en rapport aux œuvres de Resnais et Godard entre autres : la morale est affaire de l'image et de sa technique de fabrication, le récit doit être brisé, le nouveau cinéma revient vers le concret, il est intrinsèquement politique, puisqu'il concerne d'abord un cinéma des corps, des affects et des désirs. La mémoire traumatique, fragile, fuyante, et douloureuse devient l'objet d'un *style elliptique*, d'une forme cinématographique fragmentaire.⁵⁵⁰

Depuis les années de la Nouvelle Vague, Godard défend ce nouveau réalisme en affirmant :

J'ai voulu rejoindre le réalisme que j'avais manqué dans *A bout de souffle*, le concret. Le film doit témoigner sur l'époque [...]. Nous ne pouvons pas vous pardonner de n'avoir jamais filmé des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu'elles sont.⁵⁵¹

Montrer les choses telles qu'elles sont n'est pas une imitation, c'est comme le souligne Louis Aragon à propos du film godardien *Pierrot le Fou* en 1965 « refaire le monde à sa façon ». ⁵⁵² Pour Godard, le film peut rendre visible l'histoire, précisément, l'histoire incarnée, en revalorisant le montage, la vraie invention du cinéma et la vraie figure cinématographique de l'histoire, qui, en rapprochant deux objets, deux personnes, deux temps ou idées, fabrique une image historique.⁵⁵³

⁵⁴⁷ A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 72 ; J. Rivette, « Sur Monsieur Verdoux », *Cahiers du cinéma*, 1963.

⁵⁴⁸ A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 102-103.

⁵⁴⁹ A. De Baecque, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁵⁰ A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 143, 153-158, 178, 189, 194.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 158, 178.

⁵⁵² A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 275 ; L. Aragon, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les lettres françaises*, 1965.

⁵⁵³ A. De Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 263-265.

Pour Godard, l'histoire est un rapprochement et le cinéma manifeste l'histoire des affects, une histoire incarnée, silencieuse, oubliée, peut-être pas encore inventée et pour cette raison invisible comme les couches géologiques. C'est peut-être la raison pour laquelle Godard définit son projet d'*Histoire(s) du cinéma* en tant qu'archéologique, biologique au sens de la taxonomie, expressif, analogue à une peinture qui peut rendre visible l'histoire, exprimée et imprimée par fragments, gestes, corps, phrases, mouvements, par glissements de terrains ; c'est là la propre vocation du cinéma.⁵⁵⁴

Dans *Le livre d'image*, un film qui constitue un « abrégé » d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard va clairement situer le problème de la représentation en référence à la violence, en disant :

L'acte de représenter / implique presque toujours la violence envers le sujet de la représentation [...] il y a un réel contraste / entre la violence de l'acte de représenter / et le calme intérieur / de la représentation elle-même ».⁵⁵⁵

La représentation d'un sujet exerce une violence sur lui, elle opère telle ou telle classification de celui-ci aux yeux du monde par rapport à son image, une image qui, tout en prétendant l'imiter fidèlement et complètement, l'homogénéise, semble aplanir toute contradiction inhérente, le traite comme un système déjà connu de relations et de capacités qui le composent. Évidemment, pour Godard un sujet ne se limite pas à cette représentation harmonieuse. Ainsi, dans le même film, il complète :

En réalité, seul le fragment porte la marque de l'authenticité [...] parce qu'il est le plus proche de la fonction la plus intérieure de la production [...] pour faire miroiter devant nos yeux une transformation de la réalité ».⁵⁵⁶

Ne discernant aucune harmonie dans la constitution du sujet et de la réalité, mais une construction discontinue et fragmentaire, Godard saisit la pensée à travers des figures fragmentaires, c'est-à-dire à travers des matériaux qui s'approchent implicitement d'une vérité qui n'est pas présumée comme donnée, mais qui est produite en référence au concret. Lorsque l'on représente les victimes de la violence, en l'occurrence, les victimes de la violence nazie, et que l'on rétablit un récit linéaire de leur histoire, on obtient certes un « calme intérieur », mais on annule la possibilité d'une critique figurale de la violence infligée à ces victimes. Pour la critique de cette violence, de la violence mythique, seul le fragment peut restituer non pas le seul récit possible, mais une histoire multiple

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 294 ; J-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 21-22.

⁵⁵⁵ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 53'35-53'43.

⁵⁵⁶ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 01'20'35.

de voix discrètes. Cette histoire multiple, qui n'est pas une fin en soi mais une *auto-défense*⁵⁵⁷ contre la violence mythique, constitue la raison fondamentale de la construction d'une figure comme palimpseste.

En outre, l'enjeu de la figure-palimpseste se trouve au centre d'intérêt d'un des livres des plus importants de Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003). Didi-Huberman écrit cet ouvrage à propos de la découverte de quatre photographies à Auschwitz « prises en août 1944 par les membres du *Sonderkommando* »,⁵⁵⁸ c'est-à-dire par un photographe inconnu sans regard, en s'adressant « à l'inimaginable dont la Shoah est si souvent créditée aujourd'hui ». ⁵⁵⁹ C'est là où Didi-Huberman argumente pour les tentatives orientées vers la compréhension de ce qui était Auschwitz à travers l'imagination et malgré notre incapacité à savoir regarder :

Images malgré tout, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. *Images malgré tout* : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.⁵⁶⁰

Le problème se posant peut être résumé comme ceci : d'une part, dans Auschwitz il y avait quelque chose d'inimaginable, conséquence étroite d'une terreur totale, d'une isolation et d'un silence absolu, de la domination sans limite et de la pleine invisibilité. D'autre part, cette invisibilité crée l'obligation de rendre les victimes visibles de même que leur destruction.

Imaginer malgré tout, ce qui exige de nous une difficile éthique de l'image : ni l'invisible par excellence (paresse de l'esthète), ni l'icône de l'horreur (paresse du croyant), ni le simple document (paresse du savant). Une simple image : inadéquate mais nécessaire, inexacte mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. Je dirai que l'image est ici l'œil de l'histoire : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est dans l'œil de l'histoire : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone (rappelons que cette zone centrale de la tempête, capable de calme plat, « n'en comporte pas moins des nuages qui rendent difficile son interprétation ». ⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Nous utilisons ce terme en rapport avec le travail d'Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence* dans lequel l'auteur retrace sa généalogie en le considérant comme « l'expression même de la vie corporelle » dans la mesure où « cette capacité d'autodéfense est aussi devenue un critère servant à discriminer entre ceux qui sont pleinement des sujets et les autres ; celles et ceux dont il s'agira d'amoindrir et d'anéantir, de dévoyer et de délégitimer la capacité d'autodéfense – celles et ceux qui, à leur corps défendant, seront exposés.e.s au risque de mort, comme pour mieux leur inculquer leur incapacité à se défendre, leur impuissance radicale ». E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, *op.cit.*, p. 10-11.

⁵⁵⁸ Selon Levi, ils étaient « le Kommando Spécial préposé aux chambres à gaz et aux fours crématoires, qui est lui-même périodiquement exterminé et tenu rigoureusement isolé du reste du camp ». À cet égard, voir P. Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Juillard, 2010, p. 159 ; P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 28 sq.

⁵⁵⁹ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 23, 38.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

La domination totale sur les corps des victimes se distingue des éléments irreprésentables. C'est pourquoi cette image n'est pas exacte mais peut rester vraie. Le cas le plus caractéristique n'est autre que la solution dite finale, la destruction totale de ces corps, leur anéantissement irréversible. En conséquence, l'enjeu de la représentation de la violence nazie se lie à cet anéantissement de ce qui véritablement existait, mais aussi à l'esthétisation et la banalisation de cette violence. L'éthique de l'image doit donc éviter trois voies : l'oubli, la mémoire neutralisée qui conviendrait à l'historisme, et l'esthétisation. Les Sonderkommandos prennent des photos qu'ils ne verront jamais, c'est pourquoi Didi-Huberman écrit qu'ils sont des photographes sans regard. Les photographes d'Auschwitz sont des producteurs d'une image fabriquée avec les mains, ainsi d'une *figure*, qui, dans un second temps, peut devenir l'œil d'une histoire impossible à raconter en s'inscrivant dans un continuum vide et dans celui du progrès incessant.

Ce qui reste difficile dans le cas d'Holocauste et des camps comme *zone grise*, pour utiliser le terme de Primo Levi,⁵⁶² ce qui souligne l'importance de la capacité relative d'imaginer, c'est le mélange d'une violence complètement singulière et de ses racines profondes dans la culture européenne, car comme le signale Traverso :

Il est frappant de constater que l'installation d'Auschwitz au cœur de la mémoire occidentale coïncide avec un refoulement, aussi inquiétant que dangereux, des racines européennes du national-socialisme.⁵⁶³

La figure-palimpseste de Godard, cette expression inhérente et non plus imitative ou esthétisante de la violence totale, en l'occurrence, de la violence nazie, présente exactement cet écueil et propose un travail ancré sur une mémoire créative qui n'évite pas seulement la banalisation de la violence mais aussi l'emplacement de celle-ci dans un lieu isolé de l'histoire, dans le cadre d'une seule exception. Dans cette optique, Godard mobilise un mécanisme d'analogie, se rapprochant une fois de plus de l'idée de Benjamin selon laquelle la violence et la domination mythiques ne dépassent pas les limites compréhensibles de la violence exceptionnelle, mais établissent au contraire la règle de l'exception. Le cas le plus typique d'analogie dans l'exemple de Godard et en référence à l'Holocauste est celui entre les Juifs et les musulmans palestiniens. Le cinéaste insiste ainsi pour lire l'histoire du point de vue des défis du présent, du point de vue d'un présentisme qui voit dans le passé des figures potentielles pour comprendre le présent, jamais de façon normative, mais dans une relation à distance, différentielle, à l'écart.

⁵⁶² Selon Levi, la *zone grise* est une bande « aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves », c'est « la classe hybride des prisonniers-fonctionnaires en constitue l'ossature, et, en même temps, l'élément le plus inquiétant ». P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, op. cit., p. 22-23 ; P. Levi, *La zone grise*, Paris, Payot, 2014, 82.

⁵⁶³ E. Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, op. cit., p. 9.

Pour être plus précise, nous nous référons d'abord à la période où Godard, au sein du groupe Dziga Vertov, prépare le film *Jusqu'à la victoire* concernant la lutte palestinienne. Il obtient un rendez-vous avec le leader palestinien, Yasser Arafat. Le cinéaste pose à Yasser Arafat deux questions, la première sur les camps de concentration :

Je lui ai demandé si les origines des difficultés des Palestiniens avaient quelque chose à voir avec les camps de concentration. Il m'a dit : 'Non, c'est leur histoire, les Allemands et les juifs.' Et j'ai dit : "Pas tout à fait, vous savez que dans les camps, quand un prisonnier juif était très faible, proche de la mort, ils l'appelaient musulman." Et il m'a répondu : "Et alors ?" J'ai dit : "Vous savez, ils auraient pu l'appeler noir ou d'un tout autre nom, mais non, ils disaient musulman, et cela montre qu'il y a une relation directe entre les difficultés des Palestiniens et les camps de concentration". La seconde question est très courte : "Quel est l'avenir de la révolution palestinienne ?" Et la réponse d'Arafat plus courte encore : "Je dois y réfléchir, revenez demain." Godard achève l'histoire : "Il n'est jamais revenu. Au moins, il était honnête".⁵⁶⁴

La collaboration avec Gorin et l'aventure du groupe Dziga Vertov se terminent après le film *Tout va bien* (1972). Après avoir travaillé avec Gorin, Godard poursuit une collaboration à deux, avec sa compagne Anne-Marie Miéville. Ils passent de longues heures à regarder la matière de *Jusqu'à la victoire*, ramenés de Palestine au printemps et à l'été 1970. L'idée consiste à faire aboutir ce film, mais autrement. Ainsi se produit leur film, *Ici et ailleurs*, dans lequel chacun parlant avec ses propres mots et sa propre voix, utilise les images ramenées des camps palestiniens en 1970 mais regardées de nouveau avec un certain scepticisme.⁵⁶⁵

Cette manière de travailler à deux détermine la forme et l'objet d'*Ici et ailleurs* : d'un côté des images et des sons rapportés de Palestine par des gauchistes en mission, de l'autre la « réalité de la vie quotidienne en France », que Miéville reproche à Godard et au groupe Dziga Vertov d'avoir « ignorée et subsumée sous le discours révolutionnaire ». ⁵⁶⁶ C'est le « ici » qu'introduit Miéville, la famille française regardant la télévision, c'est l'« ailleurs » qui diffuse aussi bien les films vidéo de Godard que les informations et les reportages, toujours les mêmes, sur les camps palestiniens. Entre « ici » et « ailleurs » il y a ce rapport conjonctif dont nous avons parlé dans le premier chapitre de la première partie de la thèse.

Ainsi, le « et » compte pour beaucoup dans le nouveau titre : ce qui est entre la France et la Palestine, entre la famille et les fédératifs, entre Golda Meir et Adolf Hitler, voire entre Godard et Miéville. La thèse du film est que l'État d'Israël fait subir aux Palestiniens ce que les juifs ont souffert de la part

⁵⁶⁴ A. De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 471.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 526.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

des Nazis pendant la Deuxième Guerre mondiale, thèse classique – certes radicale – de l'extrême gauche française pro-palestinienne et antisioniste, que Godard formule très clairement :

Les juifs font aux arabes ce que les Nazis ont fait aux juifs.⁵⁶⁷

Il ne s'agit pas d'association, mais plutôt de choisir une autre image, un autre son, une autre idée, et de les rapprocher : une opération de « différenciation », comme disent les mathématiciens et les physiciens, afin que s'établisse une différence de potentiel entre les deux, ce qui produit du sens. Comme l'écrit Deleuze à propos d'*Ici et ailleurs* et la méthode de Godard :

Il ne s'agit pas de suivre une chaîne d'images, mais d'en sortir : le film cesse d'être des images à la chaîne dont nous sommes esclaves, mais ouvre un autre, 'entre deux images', l'entre-deux constitutif d'une pensée critique des images [...] L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel [...] Le but de Godard : « voir les frontières », c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. [...] Toute une micro-politique des frontières, contre la macro-politique des grands ensembles.⁵⁶⁸

En une heure, *Ici et ailleurs* démonte par cette méthode de différenciation le discours militant : il n'appartient plus aux révolutionnaires d'ici de dire la vérité politique sur les luttes d'ailleurs. Si cette formulation semble, à première vue, contradictoire avec l'aphorisme qui dit que les Juifs ont fait aux Arabes ce que les nazis ont fait aux Juifs, cela est dû au fait que ce dernier aphorisme est souvent compris dans les termes d'une exactitude fortement problématique qui, à notre avis, affecte la méthodologie de l'analyse politique. La méthode du « et » ne rétablit pas une relation tautologique entre les différentes luttes, communautés et relations sociales. Elle introduit cependant une problématique et une comparaison, une analogie qui peut nous permettre d'introduire de nouvelles questions. La critique des frontières concerne également une critique des frontières dans l'analyse politique, c'est-à-dire des classifications déjà faites. La méthode du « et » ne rétablit donc pas la seule et unique vérité (nous reviendrons sur cette question dans la troisième partie de la thèse), mais apporte plutôt la possibilité de travailler sur les fils conceptuels et politiques entre les luttes, sans que ces fils ne soient jamais figés dans des relations et des classifications données.

Le film, de plus, critique la fabrique du cinéma : le défilement des images n'est plus naturel, il est sans arrêt questionné par des inserts de photos, des incrustations de mots, des interventions de paroles. La fonction vidéo, par sa souplesse technique, peut redéfinir le cinéma comme regard critique. Le film opère des disjonctions multiples qui forment une pédagogie figurale redéfinissant le cinéma comme un « mauvais lieu », inadéquat, manipulateur, propre à l'hystérie du jeu et du voyeurisme des images. Dans *Ici et ailleurs*, tout discours de cause et toute rhétorique des images

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 530.

⁵⁶⁸ G. Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, *op. cit.*, p. 64, 66.

sont systématiquement cassés. Car il faut « apprendre à voir ici » pour « entendre ailleurs », assure la voix de Miéville sur le dernier plan du film. *Ici et ailleurs* est un film dense qui précise la méthode de travail de deux cinéastes et révèle les possibilités d'un nouveau militantisme des figures cinématographiques.

5.2. Revenants : Orphée au-delà du mythe

Dans ce sous-chapitre nous visons à examiner les significations du mythe orphique au sein du film *Histoire(s) du cinéma*. Pour le cinéaste, Orphée n'est pas seulement un personnage du mythe, mais aussi une figure historique, qui nous permet de réfléchir sur la poésie et l'histoire à la fois. Dans la mesure où la poétique rencontre l'histoire, Godard traite le geste mythique d'Orphée en citant principalement le film homonyme de Jean Cocteau (1950), il traite aussi ce retournement fatal à Eurydice, cet essai inespéré de sa résurrection, à la fois comme un moyen de structurer son montage et comme point de départ de sa réflexion sur les affinités de l'histoire, de la violence et de la pratique cinématographique.

Plus précisément, nous allons montrer que le geste orphique apparaît comme essai de politisation de l'art cinématographique. Car Orphée regarde en arrière, le monde des ruines et des fantômes, comme un autre ange d'histoire, de même que le cinéaste-historien considère les innombrables bobines de films et autres médias audiovisuels pour composer l'histoire du cinéma comme lieu entre le passé et le présent, comme résurrection de l'histoire des opprimés.

5.2.1. De la résurrection au revenant

L'histoire d'Orphée est une histoire de la solitude. Cette sorte de solitude, qui correspond aux poètes, est réappropriée par le cinéaste dans le cadre de la construction de son autobiographie figurale comme nous l'avons déjà examiné dans le chapitre 2. *Perspectives de la figure dans Histoire(s) du cinéma* : c'est sa voix qui profère répétitivement dans le second épisode la phrase « *histoire de la solitude, solitude de l'histoire* ». ⁵⁶⁹ Godard crée plus qu'un simple enregistrement de sa solitude, plus qu'une simple autobiographie, plus qu'une simple histoire du cinéma ou une histoire des événements majeurs du siècle précédent. Il s'engage plutôt à la recherche d'un récit vivant dans un monde des fantômes, c'est-à-dire le monde des revenants de l'archive historique.

Nous devons le répéter : l'opération centrale, à travers laquelle ce récit vivant se fabrique, est celle de la mémoire. C'est dans la même séquence où nous voyons la phrase imprimée sur l'écran : « *Oh ! Temps de la résurrection* », et puis une seule femme qui essaie d'escalader la montagne. ⁵⁷⁰ Dans

⁵⁶⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 2'07.

⁵⁷⁰ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 5'37-6'28.

l'épisode *1b – Une histoire seule*, Godard ne découvre pas seulement la singularité de l'histoire mais aussi la solitude de l'histoire, la solitude *dans* l'histoire. Car elle est un lieu entre le dehors et le dedans, un lieu délimité.

Le mythe orphique s'inscrit dans ce qui est l'une des idées principales du film godardien, « l'image viendra au temps de la résurrection », par rapport à ce temps qui manque, avec l'espoir, pourtant, d'un au-delà de cette mort. Nous pourrions donc penser qu'*Histoire(s) du cinéma* revient vers un cinéma dont le récit provient dans un deuxième temps comme force résultante de la manifestation figurale, cinéma qui a une fonction, celle de destruction et de rédemption à la fois, de « résurrection ». En insistant sur les significations du mythe orphique dans les travaux de Godard et, précisément, dans *Histoire(s) du cinéma*, en essayant de mettre en rapport ces significations avec la pratique de l'historien devant le monde fantomatique de l'archive du passé et de sa résurrection, nous voudrions distinguer de manière concrète le mythe et le geste orphique car ce dernier se trouvant au-delà d'une violence fondatrice et conservatrice à la fois des origines, vise à une résurrection créatrice qui devient possible non plus *par* ou *à travers* la narration, mais par sa *manifestation figurale*.

5.2.2. Politiser l'art à travers le geste orphique

Pour commencer, nous voulons examiner les éléments principaux du mythe. Ce dernier apparaît entre autres chez Apollodore dans l'œuvre duquel nous lisons :

De Calliope et d'Oïagros - mais Apollon passe pour le véritable père - naquirent Linos, que tua Héraclès, et Orphée, qui pratiquait le chant en s'accompagnant à la cithare et qui, par son chant, mettait en mouvement les pierres et les arbres. Lorsque son épouse, Eurydice, mourut d'une morsure de serpent, Orphée descendit dans l'Hadès afin de la ramener en haut et il parvint à persuader Pluton de la renvoyer sur terre. Pluton promit de le faire à condition qu'Orphée, en chemin, ne se retournerait pas jusqu'à ce qu'il ait regagné sa maison. Mais Orphée, désobéissant, se retourna pour regarder sa femme et elle reprit la route d'en bas.⁵⁷¹

Le mythe d'Orphée est connu d'après plusieurs textes antiques. Le personnage d'Orphée, poète et musicien, est tiré de plusieurs traditions remontant à la haute antiquité. Les références les plus fameuses du mythe des amours d'Orphée et d'Eurydice et de sa descente aux enfers se trouvent dans le quatrième chant des *Géorgiques* de Virgile, et puis dans les livres X et XI des *Métamorphoses* d'Ovide. La valeur de la vocation poétique, l'amour terrestre, le chemin sous-terrestre, la descente aux Enfers, la recherche d'un fantôme aimée, la désobéissance du poète, la personne du poète, du créateur en soi sont, à notre sens, les axes principaux du mythe, axes vers lesquels Godard revient dans son film.

⁵⁷¹ J-C. Carrière et B. Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p. 28.

Nous pouvons découvrir deux fonctions principales du mythe orphique dans le film godardien : d'une part, la fonction analogique concernant les rapports de l'histoire et de la poésie et, d'autre part, celle des rapports de l'histoire et de la violence de la mort. Dans notre approche, les deux fonctions se croisent ou, pour le dire autrement, le cinéaste manifeste un aspect de la violence profonde et silencieuse, une violence qui se trouve en même temps en rapport avec la poétique et l'acte collectif.

Histoire et poésie, c'est le premier point sur lequel nous voulons insister. Le cinéaste revient toujours vers le mythe orphique. À titre indicatif, nous pouvons rappeler la dernière transformation du projet sur l'histoire de Godard en 2019, qui se nommait le *Studio d'Orphée*. Godard a installé son nouvel atelier à Milan, au Studio d'Orphée, où il a décidé de transférer le matériel technique qui lui a servi pour le tournage de ses derniers films à partir de 2010. Le Studio d'Orphée est un atelier, un studio d'enregistrement et de montage, un lieu de vie et de travail qui s'est trouvé au premier étage de la galerie Sud de la Fondation Prada à Milan. Le nom du studio se réfère directement au mythe d'Orphée et d'Eurydice, établissant une rencontre entre le réalisateur et le poète-musicien grec. En plus, pour le cinéaste, un studio de cinéma est, en même temps, une bibliothèque et une imprimerie. Comme un ouvrier typographe, qui serait poète, Godard transforme son atelier en un « *laboratoire de recherche* », dont la forme a des affinités évidentes avec celle du film.

Godard traite depuis *Histoire(s) du cinéma* le geste mythique d'Orphée comme une analogie capable de manifester la logique propre du montage. Pour le rappeler, la propre logique du montage n'est autre que celle de la *mémoire involontaire*, cette mémoire créative qui permet au cinéma de retrouver le sentiment de *déjà-vu*, qui correspond à ces figures étrangement familières, à ces fantômes du passé qui demandent de les rendre à la vie.⁵⁷² Dans le mythe orphique, Godard découvre donc la résurrection potentielle d'une femme morte et la transforme en une analogie de la mémoire et du montage.

Ce geste d'Orphée – *se retourner* – émerge comme figure historique, c'est-à-dire comme catégorie d'image qui n'est pas représentative mais est créée par rapport à l'opération d'un montage dont les répétitions et les recadrages des points de vue offrent un dispositif à la fois rhétorique et poétique, philosophique et esthétique. Autrement dit, le mythe orphique permet au cinéaste de découvrir dans l'opération du montage la *polyvalence* et les rapports violents entre les éléments différents ; non seulement le montage est la propre logique du cinéma, mais aussi il est la propre logique de tous les gestes créatifs, de tous les gestes orientés vers la construction du nouveau, car le montage se

⁵⁷² S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 128-129.

fonde sur les rapports horizontaux et diagonaux des éléments, et non plus sur les hiérarchies déjà connues.

Godard commence à poser le cinéma comme le voyant par excellence, notamment à cause de nécessité de revenir vers les figures, de se retourner vers le passé en réfléchissant sur la possibilité de construire une histoire figurale orientée non plus vers la question de la vérité présupposée, mais de la violence. Si le geste d'Orphée, ressaisi par Godard, peut à juste titre être considéré comme figure historique, c'est précisément à cause de ce bouillonnement qui est en fait un carrefour de significations, qui fait travailler le mouvement même du retournement au niveau du montage, et de la construction du sens. La forme d'*Histoire(s) du cinéma* oblige à voir d'incessants retours en arrière où toutes les visions ne sont pas loin de susciter une nouvelle méthode pour entendre l'histoire, puisque la pensée suit le rythme jamais bouclé et jamais linéaire d'innombrables agencements de mots et de figures. « *Orphée se retournant* », s'impose donc la table d'images, de réminiscences, d'hybridations et de renversements.

La transformation d'un personnage mythique en une figure historique ne va pas de soi. Car ce qui distingue la relation entre le mythe et le cinéma, c'est la justification de la guerre. « La guerre est là parce que les foules aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux foules », écrit Godard sur l'écran de l'épisode *1a - Toutes les histoires*.⁵⁷³ Par cet aphorisme, Godard reformule le problème de Benjamin sur la propension de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique à l'esthétisation de la politique ou à la politisation de l'art. Si l'œuvre d'art est abandonnée au mythe, à une conception fermée de l'histoire où chaque point du temps affirme son origine, la conséquence n'est autre que l'esthétisation, le fascisme et la guerre.

« Le cinéma s'adresse aux foules » : Godard ne fait pas référence au cinéma en général, mais au cinéma en tant qu'industrie – une usine du rêve, comme nous l'examinons dans le sous-chapitre suivant – dont la responsabilité dans le massacre de la Deuxième Guerre mondiale n'est pas indifférente. Ce cinéma, qui fonctionnait comme le principal moyen de propagande de l'époque, n'a pas exclusivement favorisé l'émergence et la domination des régimes totalitaires, mais a établi une certaine relation entre nous et le médium en soi, dont les caractéristiques sont restées vivants dans la période après-guerre, notamment dans le cinéma commercial américain.

⁵⁷³ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 37'50-38'14.



Figure 23 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), « La guerre est là parce que les foules aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux foules », 37'50-38'14

En répétant sans cesse – et de manière obsessionnelle, pourrait-on dire – que « la guerre est là », Godard tient en effet à montrer par la référence au cinéma une pertinence troublante pour les sociétés contemporaines. Il s'agit de la préférence de la foule pour les mythes, tant à l'époque de la montée du totalitarisme qu'à celle de l'après-guerre des démocraties libérales. « La guerre est là » donc, parce qu'elle forme un certain rapport entre nous et le récit historique, le mythe et l'image, parce que les foules auxquelles tout cela s'adresse sont formées pour développer une action collective en référence à leurs propres appels. Ainsi, lorsque Godard appelle à « apprendre à voir », il appelle également à un apprentissage différent de la configuration de notre espace et de notre temps collectifs, de notre histoire et de notre action. Voici une autre raison pour laquelle l'apprentissage de Godard est destructeur, car il opte pour la multitude hétérogène et non plus pour la foule homogène.

Face à la violence mythique, dont l'escalade aboutit à la normalisation absolue de l'exception, à savoir la guerre, Godard utilise la pédagogie à laquelle il nous convie, dans un apprentissage par les figures, pour opposer une conception du mythe à une autre. Il oppose au mythe dominant celui d'Orphée, un exemple de poésie historique qui, au lieu de justifier a posteriori toute normalisation de l'exception par référence à l'origine, reconstruit les ruines sans fin. Orphée, pure fonction de montage, construit le sens du point de vue d'un présent dynamique qui accomplit plutôt que de référer, qui insiste sur les réseaux cachés entre les ruines plutôt que de chercher leur régénération à l'identique.

Ce qui distingue Orphée, c'est la politisation du mythe, la politisation du processus poétique, c'est-à-dire de l'art, qui révèle les différences plutôt que de restaurer les identités. Si l'identité constitue

un complément à la règle ou à la norme, dans la mesure où cette dernière est l'exemple d'une proposition générale et abstraite à laquelle l'hétérogénéité doit être soumise, la différence de la poétique politisée correspond à l'exception réelle dont parlait Benjamin, à savoir l'hétérogénéité elle-même.

D'ailleurs, Benjamin ressemble beaucoup à Orphée. Car tous les deux dépassent Cerbère. C'est qu'à l'extrémité sud de la frontière franco-espagnole, deux petits villages de bord de mer sont adjacents. Un célèbre, du côté espagnol : c'est Port-Bou. C'est l'endroit où Benjamin s'est suicidé. L'autre, du côté français, s'appelle Cerbère. Benjamin traverse la frontière en essayant de s'échapper vers l'Amérique et s'en sort vivant. Mais Cerbère ne laisse passer que les morts, ceux qui ne sont plus capables de revenir. C'est précisément ce que souligne Godard en répétant sans cesse « se retourner ». Orphée revient, n'est ni mort ni complètement vivant, puisque Cerbère ne permet qu'exceptionnellement l'entrée chez Hadès. Orphée devient un revenant, donc un fantôme. De sa part, Benjamin mobilise aussi une exception comme un autre Orphée, parvient à franchir le « passage » gardé par Cerbère, devient un revenant, devient une figure incarnée et vivante de la conception messianique de l'histoire. Cette figure incarnée est le principe sans fin, c'est-à-dire la violence divine qui vise la suppression de toute esthétisation, de tout fascisme. Car si l'esthétisation est fondée sur la métaphore des origines, sa destruction accomplit sans refonder la tâche de la réalisation concrète, à savoir la violence comme manifestation.

Ayant thématiqué, tant avec la référence à Hugo dans l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* qu'avec la référence extensive à la science de la police dans *Le livre d'image*, la question de la diffusion du contrôle et de la doctrine de la sécurité, de la guerre généralisée et de la consommation de la destruction comme progrès, Godard trouve un fantôme, un revenant pour lutter contre la violence mythique fantomatique. Et ce fantôme, qui revient pour raconter une histoire, l'histoire des opprimés, en danger d'oubli, prend la figure de l'historien-poète, réalisant l'appel de Benjamin, selon lequel la critique de la violence ne peut constituer que la philosophie de son histoire. Pour cette raison, l'histoire poétique d'Orphée prend le caractère d'une responsabilité, de sa plus grande diffusion possible. Comme si d'autres fantômes, au-delà de la violence mythique, planaient encore, comme si la fin de l'histoire n'était pas déjà arrivée.

L'*Orphée* de Cocteau, auquel Godard fait référence, erre parmi les ruines, parmi les fragments, dont la reconstruction poétique peut seulement confronter le temps vide du progrès. Les ruines attendent leur propre collectionneur curieux, un Orphée, puisque la nouvelle image de la pensée qui les inclut dans le grand tableau des hypothèses humaines (ou non) a déjà été réalisée et est toujours en attente. Au lieu de dire, comme le voudrait la puissance de la violence mythique, que les fantômes viennent de loin, qu'ils apparaissent comme une peur primitive – dans la mesure où

on leur attribue la trace d'une temporalité abstraite – on peut trouver dans Orphée une récupération du temps perdu ou encore, pour utiliser une phrase de Godard imprimée sur l'écran, du monde perdu.

5.2.3. La descente aux Enfers et le testament de l'irreprésentable

« *Regarder en arrière* », c'est là où l'appel orphique devient une entrée paradigmatique dans la catastrophe, qui rappelle, de manière silencieuse, que l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination elle-même. Le deuil des morts, principalement, les morts de deux guerres mondiales, mais aussi les morts vivants, les revenants, les ombres du monde, ce deuil remplace la simple reproduction. C'est l'opération de la mémoire qui permet de transformer le cinéma (et la photographie) en un deuil concret. Godard revient toujours vers ce motif, il y revient aussi dans le cadre de l'épisode 3a – – *La monnaie de l'absolu* : nous entendons les mots proférés par Delpy sur une mort présagée dans un monde d'avant, nous entendons la voix de Cocteau, qui répète dans *Le testament d'Orphée*, « *Quelle horreur, quelle horreur, quelle horreur* », nous voyons la photographie de corps morts alignés à la terre.⁵⁷⁴ La photographie et le cinéma s'engagent donc à trouver une figure pour l'irreprésentable. La photographie du Ghetto de Varsovie est un des cas indiciers.⁵⁷⁵ Car cette photographie se présente d'une part comme un témoignage de ce qui s'est réellement passé et a existé, et d'autre part comme une figure à rattacher, par le montage figural, à l'expérience du présent. La terre est une place de guerre, le testament est la seule voie de la pratique photographique qui intéresse véritablement Godard, et la mémoire est la seule façon de dépasser la simple reproduction en faveur de la fabrication d'un testament vivant, d'une résurrection.

« *Quelle horreur !* » répète cette voix de l'extérieur, voix souvent reprise dans *Histoire(s) du cinéma*, un *son-citation* en référence à cette « histoire de l'actualité » dont parle Godard et dont ses images, images massivement diffusées dans les années d'après-guerre, comme Traverso nous le rappelle, ont construit notre mémoire du siècle en tant qu'imaginaire de cette horreur.⁵⁷⁶ Autrement dit, Godard ne fait pas figure d'exception par rapport à ce point-là, mais de règle, étant donné qu'une nouvelle conscience historique s'est produite dans le cadre de laquelle le XX^{ème} siècle est par excellence le temps de la violence.⁵⁷⁷ Car c'est dans le cadre du siècle précédent que l'interaction de l'histoire et de la mémoire redevient si forte et étroitement liée à la violence exercée sur les masses

⁵⁷⁴ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 8'29-8'58.

⁵⁷⁵ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 1'31.

⁵⁷⁶ E. Traverso, *A feu et à sang. De la guerre civile européenne*, Paris, Stock, 2007, p. 9.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

et à la remémoration de leur histoire aussi bien par les exécuteurs que par les victimes ou les témoins.⁵⁷⁸

Le cinéma, comme l'Orphée du mythe grec et du cinéaste Jean Cocteau, regarde en arrière, il fait son testament, il devient voyant dans l'agonie, il se transforme en un corps mécanique, dont les images vibrent au rythme de la mémoire. Le cinéma dans le cadre d'*Histoire(s) du cinéma* fait de l'histoire et fait son histoire, car cette machine est aussi une mémoire plongée dans les enjeux de la création, plongée aussi dans les enjeux de la petite et grande histoire de la violence. La pensée machinale du projet godardien construit des souvenirs, mais ces souvenirs-constructions recherchent principalement les analogies de la création et de la violence non plus dans le flux du temps historique, mais dans son labyrinthe.

Par conséquent, un des sens, proprement lié à la question sur l'histoire, du mythe orphique dans *Histoire(s) du cinéma* est le suivant : *se retourner pour affronter le passé*. Le cinéma, comme Orphée, selon Godard regarde en arrière, de même que l'histoire du cinéma se transforme en un lieu de relations entre le passé et le présent, précisément, par rapport aux corps, visages et gestes cinématographiques, par rapport aux événements du XX^{ème} siècle.⁵⁷⁹ Le mythe orphique est encore un renvoi vers la valeur esthétique, mais aussi vers la proximité de l'érotisme et de la mort, du fatal et de la poétique.⁵⁸⁰ *Histoire(s) du cinéma*, depuis ses origines donne l'impression d'être revenu parmi les morts, de se faire entendre d'outre-tombe. Godard fait assister au grand réveil des morts aux champs du cinéma et de l'histoire réunis. Pour le dire avec les mots du cinéaste, le film *c'est une place sur la terre* et le cinéma *c'est le seul lieu où la mémoire est esclave*. Cinéma en tant qu'histoire, mémoire en tant qu'acte de création et destruction à la fois, ce sont les traces de l'écho du mythe orphique à l'œuvre godardienne.

5.3. Les ailes de la guerre

5.3.1. L'usine du rêve : un autre totalitarisme

Une autre perspective importante de la problématique godardienne sur la guerre se lie à l'approche simultanée du rêve et de la terreur, de l'utopie et du totalitarisme. Quand le spectateur voit la séquence fameuse de l'*Octobre* d'Eisenstein, nous entendons Godard, qui profère « *Archipel goulag* » en se référant au livre d'Alexandre Soljenitsyne.⁵⁸¹ La grande révolution d'Octobre – ce paradigme indiciaire de la lutte des classes et de la guerre sociale – se transforme sous les yeux du spectateur

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ M. Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013, p. 74.

⁵⁸⁰ J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 30.

⁵⁸¹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 13'45-14'55.

en un totalitarisme terrible. En d'autres termes, Godard interroge ici la relation et l'interaction entre le rêve socialiste et son dévoiement totalitaire en s'interrogeant sur l'effet du rêve et du désir sur la politique. Mais ce n'est pas la seule comparaison proposée par Godard.



Figure 24 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), L'usine du rêve

Le cinéaste, en approfondissant la différence entre le rêve collectif (utopie socialiste de la Révolution d'Octobre) et l'*American dream*, souligne l'aspect fantasmagorique, aliéné et fétichiste du rêve en soi. Le moment où nous voyons dans l'épisode *1a – Toutes les histoires*, un cadre montrant Lénine mort, nous passons de grande vitesse à un autre, celui des dessins des années cinquante représentant un drapeau américain, et puis des *pin-up girls*. Ces images, archétypes de l'Amérique – le drapeau, ses étoiles, ses couleurs vives et ses starlettes sur le corps mort de Lénine – se juxtaposent aussi à ce que répète la voix de Godard, « une usine de rêve ». ⁵⁸² Et de continuer : « des usines comme ça, le communisme s'est épuisé à les rêver », épuisé jusqu'à en mourir ; la victoire américaine correspond à la fortune d'une autre usine de rêve, d'une usine de rêve totalement différente.

« Il faut rêver », répète Godard en citant le portrait d'Irving Thalberg, du fameux producteur du cinéma. Car ce dernier exprime la puissance du rêve américain. Le père fondateur du cinéma est Irvin Thalberg, selon Godard, mais la mère fondatrice du cinéma est la guerre. Le cinéma américain a pris le pouvoir sur tous les cinémas du monde et Irving Thalberg incarne le monopole de cette puissance. Il est devenu l'incarnation de Hollywood, le corps même du cinéma américain. ⁵⁸³ En écrasant le cinéma soviétique, le cinéma américain brandit ses valeurs idéologiques et impose ses

⁵⁸² C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 111.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 112.

rêves au monde entier. Comme nous l'examinons dans le chapitre suivant, cette prise de possession du monde va de pair avec une emprise virile sur le corps des femmes.⁵⁸⁴

La diffusion de l'esthétique représentée par le montage invisible à Hollywood, surtout pendant la Guerre froide, n'est pas seulement un effet secondaire de cette dernière, mais une seule et même politique, liée également à la publicité, aux politiques sociales et aux opérations militaires. En associant le rêve américain et la guerre, Godard ne propose rien d'autre qu'une critique des liens directs entre l'*American way of life* et la guerre en ce monde dit d'après-guerre. Comme l'expliquent Alliez et Lazzarato sur ce point :

Synonyme de démocratie versus totalitarisme, la promotion de l'*American way of life* est mise au cœur de la *déclaration de Guerre froide* par le président Truman lorsque celui explicite les enjeux historico-mondiaux du nouveau conflit: « Dans le moment présent de l'histoire mondiale, toute nation ou presque doit choisir entre des modes de vie exclusifs l'un de l'autre ». Ce qui serait assez banal (et ressortirait de la seule continuation de la guerre totale) si cette « vie » n'engageait pas la guerre de subjectivité dans une forme nouvelle de gouvernementalité, inscrivant le *social engineering* de la psychologie de masse de la démocratie militaro-industrielle bien au-delà du *containment* culturel du « communisme » cher à la guerre de propagande de Voice of America. *At home* et *abroad*, l'ingénierie psychosociale devient le vecteur de l'économie de contrôle par la consommation intégrée à la révolution technologique permanente du complexe militaro-industriel scientifico-universitaire et au marché.⁵⁸⁵

Pour cette raison, l'usine du rêve se réfère principalement aux starlettes qui sont des anges avec des ailes. Godard le répète en français et en anglais : « *Only angels have wings* ». ⁵⁸⁶ Tous les anges ont des ailes sauf l'ange exterminateur que l'on retrouve les pieds plongés dans les ruines. Aux anges ailés s'oppose l'ange terrestre, cet « ange exterminateur » étant porteur de la conception messianique de l'histoire qui, au lieu de l'allégorie et de l'abstraction, place l'œuvre auprès de matérialités concrètes, de personnes ou d'événements.

Les anges d'Hollywood correspondent au rêve américain, à une abstraction médiatisée par les images de la télévision et de la publicité. Ils sont aussi le bon côté des avions ailés de l'impérialisme américain de l'après-guerre. C'est pourquoi, dans le même épisode, Godard ajoute que nous avons besoin de « toutes les histoires qui ne se sont jamais faites. Les autres on peut les voir à la télévision ». ⁵⁸⁷ Les anges avec des ailes, les anges de l'usine du rêve sont tout simplement des anges industriels et toutes les usines fonctionnent de la même manière : une production de masse (encore : une destruction de masse), standardisée, avec une promesse de profit futur pour leurs

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁸⁵ É. Alliez et M. Lazzarato, *Guerres et capital*, Paris, Amsterdam, 2016, p. 286-287.

⁵⁸⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 20'48.

⁵⁸⁷ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 26'10.

propriétaires et leurs gestionnaires et une possibilité minimale de reproduction pour les ouvriers derrière les lignes de production. Qu'il s'agisse d'une usine du rêve ou d'une industrie des armes, de la guerre et de la mort, Godard s'inscrit dans la ligne de continuité entre le libéralisme et le totalitarisme parce qu'entre eux le concept de production est resté commun.

5.3.2. Les oiseaux d'Hitchcock : la guerre étrangère

En outre, comme nous l'avons évoqué, cinéma et guerre s'approchent aussi du point de vue de leur opération en soi ou encore de leur description possible comme bouleversements violents de notre perception de la vie elle-même. Pour faire une description précise, comme Godard désire, de ce rapprochement inhérent entre cinéma et guerre, il se tourne aussi vers Hitchcock. D'ailleurs, un des sujets centraux de l'épisode 4a – *Le Contrôle de l'univers* concerne l'œuvre d'Hitchcock et son importance indispensable pour l'histoire du cinéma en général et la réflexion sur la critique figurale de la violence en particulier dans *Histoire(s) du cinéma*. C'est dans cet épisode où Godard propose un hommage et une présentation détaillée à la fois de la filmographie hitchcockienne au sein de laquelle les enjeux les plus présents sont ceux de la guerre au sens large du terme et de la perspective corporelle, précisément, tactile.

« Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock » écrit Godard sur l'écran pour souligner non seulement son rôle crucial par rapport à l'élaboration du médium, mais aussi l'insistance du cinéaste anglais sur l'idée que le cinéma est une pensée avec les mains.⁵⁸⁸ Pour cette raison, Godard cite plusieurs cadres de ses films où les mains manifestent l'intrigue, changent la perspective du récit, construisent par des éléments purement figuraux l'histoire ; *Psycho*, *Marnie*, *I Confess* sont quelques exemples.⁵⁸⁹

Mais au-delà de la relation intrinsèque entre la pensée tactile que le montage développe au cinéma et la perception en général telle qu'elle est façonnée par nos propres mains, Godard se réfère à Hitchcock pour montrer que ce sont les mains qui accomplissent une fonction criminelle ou, plus précisément, si l'on tient compte du retour de Godard aux mains d'Hitler dans cet épisode, ce sont les mains qui accomplissent la décision de déclarer la guerre. Ainsi le mot « main » se retrouve, comme le dit Godard, dans le mot « manifester » mais aussi dans le mot « manipuler ».⁵⁹⁰

Selon nous, le rapport de la guerre au cinéma apparaît clairement dans l'interprétation proposée par Godard du film *Les oiseaux* [*The Birds*] tourné en 1963. *Les oiseaux* est un film dans lequel le désastre de la civilisation est abrupt, dévorant et complètement catastrophique. Sans raison, les

⁵⁸⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a 12'28.

⁵⁸⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a 07'25-9'30.

⁵⁹⁰ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a 4'50-5'13.

oiseaux se massent collectivement pour attaquer les êtres humains.⁵⁹¹ Le film n'appartient en rien, comme diront certains, au genre de la « vengeance de la nature ».⁵⁹² Bien au contraire, l'attaque des oiseaux se distingue par son caractère aléatoire, irrationnel et soudain.⁵⁹³



Figure 25 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 4a – Le Contrôle de l'univers* (1998), Le visage de Monroe en alternance avec les oiseaux d'Hitchcock, 20'04

D'après Godard, ce film non seulement manifeste une approche figurale de l'affect et de la raison humains en opposition avec les forces irrationnelles, mais aussi fonctionne comme métaphore de la guerre. En outre, la polarité instable de la raison contre la nature semble être l'occasion d'une interrogation philosophique immanente dans l'œuvre d'Hitchcock sur l'expérience cinématographique elle-même.⁵⁹⁴

Dans la première séquence du film *Les oiseaux*, nous voyons l'héroïne allant acheter un mainate. D'une façon ironique, Hitchcock commence tout au début du film à construire une chaîne de violents dipôles ou différenciations entre le monde humain et non humain : d'une part, apparaît un monde où l'animal à domicile s'adapte à la petite prison que constitue la cage fabriquée par l'homme pour lui et, d'autre part, nous allons regarder une attaque de la part d'un monde sauvage où le pouvoir humain ne joue plus aucun rôle.⁵⁹⁵

⁵⁹¹ D. Humbert, *Violence in the films of Alfred Hitchcock. A study in mimesis*, Michigan, Michigan State University Press, 2017, p. 2.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ R. B. Palmer, H. B. Pettey, et S. M. Sanders (éd.), *Hitchcock's Moral Gaze*, New York, State University of New York, 2018, p. 230.

⁵⁹⁵ A. Hitchcock, *Les oiseaux*, 1963, 03'13.

Mais encore plus tôt, avant la première séquence, dans les premiers instants du film, nous percevons ces motifs : en voyant les titres du film, d'une part, nous observons que les lettres sont fragmentées et ruinées – comme les ruines produites par un bombardement ou les raccords toujours discontinus de tout montage – et d'autre part, nous entendons les cris des oiseaux agressifs se rapprochant. Ces derniers ressemblent à n'importe quel bruit dans la tête d'un homme en panique ou à des sirènes qui avertissent le désastre à venir.⁵⁹⁶ Tels sont les indices de la violence dans un film entièrement consacré à elle ou, principalement, à la violence de la guerre et en même temps à l'état de peur comme état de guerre en soi.

Godard reconstitue le sentiment évoqué par les titres d'ouverture du film en montrant en alternance le visage de Marilyn Monroe et les oiseaux comme si ces derniers le mettaient en morceaux. Si l'on se souvient des motifs qui formaient la problématique de la section précédente, on pourrait dire que les bombes de la guerre moderne menacent l'industrie qui les produit, une usine à la fois du rêve et de la guerre dont les starlettes de Hollywood et de la télévision, montrées par Godard, sont un exemple indicatif.

Mais en faisant ce constat, Godard souligne encore une tension : la guerre est immanente aux sociétés modernes de type occidental, dans la mesure où toute invocation de celle-ci apparaît comme le dernier refuge d'une sécurité et d'un équilibre perdus, c'est-à-dire dans la mesure où elle révèle le caractère constitutif de l'exception au cœur de la règle juridique que constitue l'État de droit à notre époque. Cependant, la guerre ne s'identifie pas à l'État moderne, aussi rationalisée soit-elle ; elle reste irrationnelle en soi et, à cet égard, il est toujours dangereux d'écraser un certain ordre plutôt que d'opérer dans les limites de la violence mythique. « La naissance des nations, des espoirs », profère Godard, au moment où nous voyons encore une fois la phrase « la guerre est là » dans l'épisode *1a – Toutes les histoires*.⁵⁹⁷ En d'autres termes, si la naissance d'une nation, d'un espoir et d'une usine du rêve est due à la guerre, alors la guerre précède et ne peut pas être conceptualisée de manière autonome et indépendante des horizons de la souveraineté moderne.

En voyant la guerre par analogie au film *Les oiseaux* d'Hitchcock et le sentiment omniprésent de terreur généré par le film, Godard se rapproche à nouveau de Deleuze et Guattari, dans ce cas, de la façon dont ils conçoivent la *machine de guerre* comme distincte de l'appareil étatique. La machine de guerre est extérieure à l'État et son extériorité est attestée par l'épopée, le drame, l'ethnologie, l'épistémologie et enfin la noologie comme étude des images de pensée et de leur historicité.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ A. Hitchcock, *Les oiseaux*, 1963, 00'26.

⁵⁹⁷ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 37'45.

⁵⁹⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 434-502.

La noologie s'oppose à l'image de la pensée qui est en rapport avec l'État. C'est pourquoi elle fait de la pensée une machine de guerre.⁵⁹⁹ La noologie est une pensée nomade, qui ne se fonde pas sur une totalité, mais elle se déploie dans un milieu sans horizon, celui de l'espace lisse.⁶⁰⁰ Un espace lisse est occupé des événements, c'est un espace d'affects plutôt que des propriétés, c'est une perception haptique plutôt qu'optique, bref, concerne un espace intensif.⁶⁰¹ Bien au contraire, un espace strié se couvre par le ciel comme mesure et les qualités visuelles mesurables qui en découle.⁶⁰² Dans un tel espace, l'image classique ou dogmatique de la pensée opère avec deux universaux, le Tout (*imperium*) comme dernier fondement de l'être ou comme horizon qui englobe et le Sujet comme principe qui convertit l'être en être pour-nous (république).⁶⁰³ En termes d'État, l'*imperium* correspond à la violence policière tandis que la république est proprement liée au droit.

Nous proposons d'ajouter le cinéma à cette série des pratiques de la noologie qui attestent l'extériorité de l'État par rapport à la machine de guerre. Si le cinéma industriel fait partie de la machine de guerre étatique, un cinéma figural peut se faire machine de guerre extérieure à l'État. Cette dernière est contre l'appareil d'État, malgré le fait que l'appareil réussit à la capturer (pouvoir magique) et à l'appropriier (pouvoir légal). *Ce double assaut peut-il véritablement signifier la fin de la machine de guerre ?* Pas du tout, assurent-ils Deleuze et Guattari, au moins dans la mesure où elle correspond à une puissance de métamorphose qui lui permet de se renaître.⁶⁰⁴ Cette puissance provoque un acte de résurrection en laissant ouverte la possibilité d'une transformation de la guerre en révolution.

La machine de guerre s'installe entre les deux têtes de l'appareil étatique – celle du roi-magicien et celle du prêtre-juriste – en dehors de l'espace strié, se situe entre les deux pôles de la souveraineté en assurant le passage d'un pôle à l'autre. C'est là où on découvre l'élément paradoxal de la rencontre entre machine de guerre et appareil d'État – malgré le fait qu'elle est dirigée contre lui.⁶⁰⁵ Deleuze propose un schéma du pouvoir de l'État déterminé par son appropriation de la guerre et son institutionnalisation de la guerre sous la forme de la force et de la violence militaires. Il présente également un compte rendu de la résistance par l'invocation du pouvoir de la guerre contre sa capture et son appropriation par l'État.⁶⁰⁶

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 467.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 469.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 598, 616.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 598.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 249, 469.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 545.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 434-435, 531.

⁶⁰⁶ J. Reid, « Deleuze's War Machine: Nomadism Against the State », *Millennium : Journal of International Studies*, 2003, p. 58.

A chaque fois qu'il répond aux aphorismes « la guerre est là » et « l'usine du rêve », Godard nous présente une conception de la guerre se liant à l'usine. La guerre est d'abord une pratique institutionnalisée et appropriée par l'Etat. Lorsque les oiseaux s'attaquent au visage de Monroe comme d'autres avions de guerre, Godard semble relativiser sa position sur la guerre, c'est-à-dire opposer la nature peu attrayante des oiseaux d'Hitchcock à l'usine de la beauté et de la mort. Cette double attitude nous amène déjà à la conclusion que la guerre fait toujours rage, qu'il y a toujours le risque qu'elle échappe à tout contrôle, puisqu'elle n'est pas identique à la préoccupation et à la stratégie de l'État.

5.3.3. De la guerre civile

En guise de résumé synthétique de ce qui a été examiné, nous revenons vers l'enjeu de la conceptualisation de la guerre civile en référence à l'œuvre de Godard. Cependant, ce dernier n'affirme jamais clairement que cette chaîne de guerres qui constitue en grande partie le cœur d'*Histoire(s) du cinéma* fait référence à une guerre civile parfois non déclarée mais constamment en cours. Dans la problématique de Godard, la guerre civile ne prend pas de caractéristiques planétaires, mais se limite au monde occidental, l'Europe et l'Amérique principalement, en passant par des escalades et des désescalades, en passant par des vagues révolutionnaires et contre-révolutionnaires, des guerres locales, européennes et mondiales, des guerres sociales, plus particulièrement, les discriminations racistes, raciales, ou encore de genre, dont les victimes les vivent comme des attaques violentes, parfois mortelles.

D'un point de vue historiographique, le concept de « guerre civile » au moins « européenne » vise à inclure une époque entière de guerres et de révolutions dans laquelle se développe la symbiose entre cultures, politiques et violence.⁶⁰⁷ En conséquence, toute guerre civile est totale, autrement dit, implique entièrement la vie de ses participants.⁶⁰⁸ Dans cette ligne de pensée, en opposition avec les anachronismes de la démocratie libérale contemporaine, la violence est un des éléments des guerres civiles et ne prouve pas la réduction de chaque époque de révolution au totalitarisme, mais souligne des processus antagoniques, aussi inhérents aux sociétés occidentales et en même temps liés au changement de régimes et d'organisation politique dont les conséquences sont découvertes dans la longue durée de l'histoire.⁶⁰⁹ Dans ce cadre l'exemple de la Révolution française, dont la Terreur concernait une phase du conflit civil et, en même temps, son paradigme au niveau de la constitution d'une République reste encore vivant, est caractéristique.

⁶⁰⁷ E. Traverso, *A feu et à sang. De la guerre civile européenne*, op. cit., p. 9.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

Un premier exemple indiciaire de cette approche concerne l'insistance de Godard, notamment sur la Deuxième Guerre mondiale, précisément, sur la transposition du champ de bataille au sein des sociétés elles-mêmes et la généralisation des conflits jusqu'à inclure des civils. En revenant sans cesse à la déclaration que « la guerre est là » et à des plans de bombardements ou de collisions aériennes d'avions de guerre dans des paysages de villes bombardées, Godard rappelle à la mémoire les victimes de cette guerre totale. Car si jusqu'à la Première guerre mondiale l'expérience de la guerre concernait principalement les soldats aux champs de bataille à l'extérieur des villes, avec la Deuxième Guerre mondiale le paradigme change, la distinction entre les soldats combattants et les civils devient relative, car les uns et les autres deviennent les participants d'une guerre dont l'espace est devenu infini, et peut potentiellement impliquer toutes les sphères de la vie publique et privée. En conséquence, la guerre dite totale n'est autre qu'une guerre terriblement généralisée, une guerre contre et avec la participation des civils donc, une guerre civile.

Il est nécessaire à ce stade de mentionner, d'une part, les camps d'extermination, qui ne sont nullement oubliés par le réalisateur et qui deviennent un champ de bataille distinct de celui de la confrontation traditionnelle entre deux armées, et d'autre part, la guerre *à distance* mobilisée pour la première fois dans l'histoire par des frappes aériennes contre des civils. Dans le cas des camps, les prisonniers ont perdu tout élément de leur humanité, ils ont été bannis hors de la protection de toute loi en vigueur et de tout sens de la justice. Dans le cas des bombardements, les civils, ceux qui sont jugés incapables ou dangereux pour porter une arme – c'est-à-dire les femmes, les enfants, les personnes âgées, ceux qui étaient soumis à un travail dépendant, c'est-à-dire les esclaves, dans le contexte du colonialisme – sont ciblés, dans le cadre d'une politique de diffusion de la peur de la mort, qui n'est pas exclusivement liée à la stratégie de guerre, mais distingue plutôt la guerre traditionnelle de la guerre totalitaire, faisant de cette dernière une situation généralisée de conflit contre tout.e.s.

Une seconde raison pour laquelle Godard mobilise, à notre avis, davantage une conceptualisation de la guerre civile que des conflits interétatiques, est directement liée aux questions abordées dans le chapitre précédent, à savoir le contraste entre une histoire des vainqueurs et une histoire des vaincus. Ce sont ces derniers qui constituent, selon le réalisateur, les personnes dont un revenant doit faire survivre l'histoire en danger d'oubli total. Mais les vaincus mélangent les processus du politique et de la politique, c'est-à-dire la relation entre les gouvernants et les gouvernés au sein d'une communauté moderne organisée sur la base d'une forme étatique. Leur histoire passe par l'histoire des conflits avec cette forme étatique, dont la représentation ne parvient pas à éliminer les intérêts concurrents des oppresseurs et des opprimés, que ce soit sur la base de la classe, de la différence culturelle, de la race ou du genre. Cette histoire contre la forme étatique, contre toute

oppression, leur désobéissance c'est ce que en suivant le geste godardien nous appelons « résistance » et que nous allons examiner dans le chapitre suivant.

6. De la résistance

Si le chapitre précédent s'intitulait *De la guerre*, en se concentrant sur ses motifs du point de vue des vaincus qui intéressent Godard comme il le précise dans *Le livre d'image*, ce chapitre s'intitule *De la résistance*, car, contrairement au précédent, nous ne nous intéresserons pas seulement à la description négative des opprimés, c'est-à-dire à l'enchaînement des défaites, mais, au contraire, à l'affirmative. La résistance, étant justement à l'opposé de la guerre institutionnalisée, correspond à ce concept affirmatif que Godard mobilise pour lier la sollicitude esthétique d'un cinéma avant-gardiste, à savoir la création, à sa sollicitude politique, à savoir la désobéissance à la règle d'exception posée par des vainqueurs.

Nous avons déjà vu dans le chapitre 4. *Pour une critique figurale de la violence* que si une attitude mélancolique est souvent attribuée à Godard, notamment dans *Histoire(s) du cinéma*, il s'agit plutôt d'une tentative de réaliser un pessimisme organisé en termes benjaminiens, c'est-à-dire d'une pensée tangible qui se consacre à la création du nouveau en insistant sur l'analyse figurale de multiples aspects de l'oppression. Ou encore, comme le résume d'une très belle façon Didi-Huberman : « organiser le pessimisme, exposer les peuples malgré tout ». ⁶¹⁰

Le point de vue négatif et le point de vue affirmatif ne peuvent être indépendants l'un de l'autre. Mais ce qui différencie la mélancolie du pessimisme organisé, c'est que ce dernier décèle les forces virtuelles orientées vers la création et tente de les actualiser. Godard identifie directement ces forces dès 1975. Au lendemain d'un Mai 68 défait, dans le sillage du déclin du mouvement maoïste et des tentatives d'organisation politique sur la base de l'autogestion – efforts auxquels Godard a directement participé, à titre indicatif, avec le Groupe Dziga Vertov – il écrit dans *Libération* :

J'ai un projet de film [...] Première partie, la prise du pouvoir par les socialistes ; deuxième partie, les socialistes sont renversés par les femmes, les femmes sont renversées par les enfants et les enfants sont renversés par les animaux. Quatre parties. ⁶¹¹

Les socialistes, les femmes, les enfants, les animaux sont transformés en forces de résistance. Nous disons résistance car une force de désobéissance et de subversion d'un certain ordre est soulignée par la répétition du verbe « renverser ». En répétant ce verbe, Godard revient une fois de plus à l'idée de créer un réassemblage du monde et des perspectives qui le constituent. Aucune des perspectives n'est auto-suffisante, c'est la relation – violente et conflictuelle, comparable au

⁶¹⁰ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Editions de Minuit, 2012, p. 35.

⁶¹¹ J-L. Godard, *Des années Mao aux années 80, op. cit.*, p. 146.

montage littéraire et à la méthode des citations – qui permet une compréhension mutuelle de la création et de la résistance ou, mieux encore, une pédagogie qui se consacre à la résistance et à la création à la fois.

Mais nous disons aussi forces, et non pas sujets, car l'approche hétérodoxe de Godard à leur égard, comme nous le verrons plus loin, ne suggère pas qu'elles impliquent des substances. Au contraire, elle souligne qu'ils constituent des processus au sens où Deleuze et Guattari décrivent le devenir, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3. *Penser avec les mains : une pédagogie*, c'est-à-dire comme un contenu propre au désir polyvoque de telle manière que désirer, c'est passer par des devenirs.⁶¹² Chez Deleuze et Guattari, devenir, ce n'est jamais imiter ; le devenir est singulier, car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même.⁶¹³ Plus encore, les femmes, les enfants, les animaux en tant que devenirs dont parlent Deleuze et Guattari et, pour ce qui nous concerne en relation avec la résistance-crédation, sont des manifestations d'une *politique minoritaire*.

La politique minoritaire, que Deleuze et Guattari élaborent dans ses multiples expressions, comme devenir-femme, devenir-enfant, devenir-juif, devenir-animal, devenir-plante, pour la condenser en un *devenir-minoritaire*, est un rapport aux figures *anomiques*, qui tendent à tracer des *lignes de fuite* :

Comme si toujours une ligne de fuite, même si elle commence par un minuscule ruisseau, coulait entre les segments et s'échappait de leur centralisation, se dérobaient à leur totalisation. Les profonds mouvements qui agitent une société se présentent ainsi, bien qu'ils soient nécessairement « représentés » comme un affrontement de segments molaires. On dit à tort (notamment dans le marxisme) qu'une société se définit par ses contradictions. Mais ce n'est vrai qu'à grande échelle. **Du point de vue de la micro-politique, une société se définit par ses lignes de fuite, qui sont moléculaires.**⁶¹⁴

Comme le précise Zourabichvili, la ligne de fuite est le concept qui définit l'orientation pratique de la philosophie deleuzo-guattarienne.⁶¹⁵ Dans leur œuvre commune, nous voyons que ce qui définit une situation, c'est un certain découpage spatio-temporel de l'existence (rôles, fonctions, activités, désirs), découpage duquel la forme même est dichotomique : masculin-féminin, adulte-enfant, humain-animal, intellectuel-manuel, travail-loisir, blanc-noir, hétérosexuel-homosexuel.⁶¹⁶ Ces disjonctions strient d'avance la perception et la pensée, enfermant l'expérience dans des formes préjugées et étant précisément ces d'un majeur et d'un mineur.⁶¹⁷ En conséquence, si les devenirs passent par un rapport privilégié à la féminité ou à l'enfance, c'est parce que ces rapports font fuir

⁶¹² F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op. cit., p. 29-30.

⁶¹³ *Ibid.* ; G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 8.

⁶¹⁴ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 263. Nous soulignons.

⁶¹⁵ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op. cit., p. 40.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Ibid.*

une situation constituée de dichotomies qui s'organisent à partir d'un état de majorité défini par le mâle adulte.⁶¹⁸

Ne faut-il pas admettre que le mythe comme cadre de classification est peu capable d'enregistrer ces **devenirs**, qui sont plutôt comme des fragments de conte ? Ne faut-il pas accorder un crédit à l'hypothèse de Duvignaud suivant laquelle des phénomènes « **anomiques** » traversent les sociétés, qui ne sont pas des dégradations de l'ordre mythique, mais des dynamismes irréductibles traçant des lignes de fuite, et impliquant d'autres formes d'expression que celles du mythe, même si celui-ci les reprend à son compte pour les arrêter ?⁶¹⁹

La citation précédente nous donne toutefois l'occasion de souligner un autre aspect des questions que nous avons examinées jusqu'à présent dans la deuxième partie de cette thèse sur la violence. Il s'agit de la critique de Deleuze-Guattari et de la critique chez Benjamin de la violence d'Etat ou du droit. Le mythe apparaît comme une règle, comme une « classification » et, par conséquent, comme un certain ordre d'homogénéisation de telle façon que Benjamin situerait dans la violence mythique le fondement de la règle d'exception. En revanche, les devenirs constituent des « fragments de conte » en dehors de la règle générale et abstraite du mythe. Ce que nous proposons c'est donc un geste de montage entre les réflexions de Benjamin et celles de Deleuze et Guattari, bien que leurs travaux divergent sérieusement dans le cadre d'une approche systémique, surtout, quant à la conceptualisation d'une violence révolutionnaire. La convergence avec le devenir est frappante si l'on admet – argument qui était au centre du chapitre 4. *Pour une critique figurale de la violence* – que le fragment, la citation et leur caractère destructeur constituent la manifestation de la violence divine que Benjamin déchaîne contre la loi, l'État et l'histoire homogénéisée des vainqueurs.

Pour nous, « lignes de fuites » et « passages à travers les citations » sont de ce point de vue deux pédagogies convergentes pour une politique minoritaire, pour une politique de manifestation et d'engagement avec les phénomènes anomiques et avec les vaincus et les opprimés. En prenant en compte la citation godardienne ci-dessus par rapport à la réflexion deleuzo-guattarienne, nous organisons ce chapitre en quatre axes selon les forces susmentionnées : devenir-partisan, devenir-femme, devenir-enfant, devenir-animal. Comme nous tentons de le montrer, le projet du film dont parle Godard en 1975 trouve une certaine concrétisation au sein des épisodes d'*Histoire(s) du cinéma*.

Dans le premier sous-chapitre, nous examinons le motif de la résistance en nous référant au cinéma italien. En particulier, nous nous intéressons à la manière dont Godard se réfère au paradigme du cinéma italien d'après-guerre, à son lien avec la critique du fascisme, ainsi qu'à l'originalité de son

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux, op. cit.*, p. 290-291.

approche en termes de cristallisation d'une figure qui politise l'art de façon *éloquente* plutôt que narrative ou, avec ses propres mots :

JLG – [...] Je dirais que dans les films il y a le spectacle de l'Histoire, l'Histoire presque vivante, enfin c'est ce que fait le cinéma, c'est une image vivante du déroulement de l'Histoire et du temps de l'Histoire.⁶²⁰

Il y a trois perspectives de résistance que nous identifions dans l'approche de Godard et auxquelles nous adhérons : l'aspect *concret* directement lié aux événements de la résistance italienne et à l'occupation par les Nazis dont l'exemple indiciaire est le film rossellinien, *Rome ville ouverte* (1945) ; l'aspect *analogique* proposant une ouverture du concept de résistance en soi, aspect dont la trace est redécouverte par Godard chez Pier Paolo Pasolini ; enfin, l'aspect *comparatiste* dans le cadre duquel le cas italien, en se distinguant de la France, prend le caractère d'une véritable exception contre la règle souveraine.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous tentons d'examiner les spécificités d'une critique de la guerre et de la violence mythique en nous référant à la problématique des *corps* des opprimés. Par rapport à cette problématique, nous proposons d'examiner la critique godardienne dans la perspective de la philosophie de Donna Haraway. Comme nous voulons le montrer Haraway nous offre un ancrage concret par rapport aux questions qui nous intéressent en référence avec les travaux d'Auerbach et de Benjamin, auxquels elle se réfère directement dans certains de ses textes méthodologiques les plus importants. Nous pensons qu'une telle synthèse, tout à fait originale au regard de la littérature secondaire, nous permet d'approfondir la dynamique de la méthode d'analyse figurale dans un cadre interdisciplinaire tangible et concret.

Dans le dernier sous-chapitre, nous examinons la résistance du point de vue du devenir-enfant et du devenir-animal, évoqués respectivement par Godard en référence à *Allemagne année zéro* (1948) de Rossellini et à *La nuit du chasseur* (1955) de Laughton. Ces quatre concrétisations du devenir, à la fois distinctes et complémentaires, constituent selon nous le passage nécessaire pour comprendre la relation entre résistance et création, désobéissance et poétique.

6.1. Devenir-partisan

Pour Godard, le cinéma italien des années 1940-1960 dont la première décennie est connue pour le « mouvement néoréaliste » constitue un cas exemplaire d'un bouleversement de notre perception du monde. *Rome, ville ouverte* est le film qui a lancé ce mouvement. Les éléments qui définissent le néoréalisme se réfèrent d'abord à la rencontre avec des problèmes sociaux ou politiques

⁶²⁰ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue, op. cit.*, p. 41.

contemporains, le recours à des non-acteurs et à des acteurs d'ensemble et, sur le plan technique, de longues prises plutôt qu'un montage visible ou invisible.⁶²¹ Cette définition du néoréalisme est la plus classique qu'en donnent les études cinématographiques. Le néoréalisme était formé par un ensemble d'idéaux et par une aversion instinctive envers la bourgeoisie italienne qui avait soutenu et conduit le fascisme au pouvoir. Si nous avons déjà dit que la définition précédente est la plus classique possible, au contraire, Deleuze rejette la priorité de l'aspect social dans ce mouvement en insistant sur la construction de purs signes sonores ou optiques :

Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais « visé ». Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations. Le néo-réalisme inventait donc un nouveau type d'image, que Bazin proposait d'appeler l'« image-fait ». [...] Ce qui définit le néo-réalisme, c'est cette montée de situations purement optiques (et sonores, bien que le son synchrone ait manqué aux débuts du néo-réalisme), qui se distinguent essentiellement des situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme. C'est peut-être aussi important que la conquête d'un espace purement optique dans la peinture, avec l'impressionnisme. On objecte que le spectateur s'est toujours trouvé devant des « descriptions », devant des images optiques et sonores, et rien d'autre. Mais ce n'est pas la question. Car les personnages, eux, réagissaient aux situations ; mêmes quand l'un d'eux se trouvait réduit à l'impuissance, c'était ligoté et bâillonné, en vertu des accidents de l'action. Ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages. Hitchcock avait inauguré le renversement de ce point de vue en incluant le spectateur dans le film. Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit.⁶²²

Pour Deleuze, la première différenciation du néoréalisme italien concerne le passage d'une forme de narration et de représentation à une manifestation *enargis* du réel. Le réel n'est ni donné ni évident ; au contraire, il constitue davantage un nœud gordien qui peut être résolu et déchiffré de multiples manières. À cet égard, nous dirions que le réel ne constitue plus une unité, mais une multiplicité. Au cœur de la multiplicité réside non pas l'action, mais la description – devant des images optiques et sonores – et plus précisément encore la modalité, le type ou, si l'on veut, la figure de cette description. Le concept de description nous intéressera à nouveau dans la troisième partie, au regard de son importance pour l'histoire.

⁶²¹ M. S. Kochin, « Resistance, Charity, and Rebirth in Roberto Rossellini's Rome, Open City », *Perspectives on Political Science*, 2013, p. 77.

⁶²² G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps, op. cit.*, p. 7, 9.

Lorsque nous parlons de la nécessité de construire le concept de *création-résistance* en référence à Godard, nous parlons à nouveau de la nécessité de voir la « politisation de l'art » proposée par le néoréalisme en revenant aux moyens esthétiques propres qu'il mobilise. En se référant d'une part au film de Rossellini, *Rome ville ouverte*, en tant qu'exemple d'une œuvre qui résiste activement au totalitarisme de l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et qui vise à déchiffrer la réalité ambiguë de la résistance, et d'autre part, en construisant un hommage étendu au cinéma italien d'après-guerre, Godard lie explicitement ce dernier au motif de la résistance.

Car ce cinéma non seulement se distingue d'une vocation sociale, vocation qui l'intéresse profondément, mais aussi par son refus d'oublier le fascisme ainsi que par sa volonté de reconnaître ses aspects actuels. Autrement dit, le cinéma italien possède une vocation – cinématographiquement parlant – créative et résistante à la fois. D'une part, la manifestation de la résistance italienne pendant la Deuxième Guerre mondiale et, de l'autre, l'émergence de la vie quotidienne à travers une figure rapprochée sous le prisme de la gestualité – dans la mesure où elle n'est pas accompagnée de manifestes politiques proclamés – bricole implicitement et à travers la pensée des figures cinématographiques une stratégie antifasciste dans l'ici et maintenant, directement créative sur le plan politique.

Godard consacre la conclusion de l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu*, épisode auquel nous avons largement fait référence dans le chapitre précédent en raison de la place centrale qu'y occupe la guerre, au cinéma italien des années 1940, 1950 et 1960. Précisément, l'hommage de Godard au cinéma italien et au motif de la résistance occupent les six dernières minutes de l'épisode. Or, si nous recherchions des références historiques ou politiques explicites aux événements de l'époque, nous serions toutefois déçus. Pour le cinéaste, c'est le cinéma lui-même qui, en manifestant de façon figurale son histoire, manifeste aussi la crise politique d'une époque. Ainsi ce qui intéresse Godard c'est l'influence de ces films en ce qui concerne la compréhension de la résistance non seulement dans leur « contexte » historique mais encore en rapport avec le présent et avec la perspective de nos tâches politiques à venir.

Comme nous l'avons déjà signalé, le film cité le plus important est celui de Rossellini, *Rome ville ouverte* que Godard évoque explicitement comme le seul film qui a bien résisté contre le totalitarisme. Plus encore : le cinéaste fait référence aux films *Viva l'Italia* (1960), *Stromboli* (1950), *Onze Fioretti de François d'assise* (1950) de Rossellini, aux films *Il Bidone* (1955), *Amarcord* (1974) et *La strada* (1954) de Fellini, *Umberto D* (1951) et *Le Voleur de bicyclette* (1948) de De Sica, aux films *La Terre tremble* (1948), *Le Guépard* (1963) et le *Senso* (1954) de Visconti, aux films *Uccellacci e Uccellini* (1966) et *Théorème* (1968) de Pasolini, au *Désert rouge* (1964) et au *Zabriskie point* (1970) d'Antonioni, et au *Riz amer* (1948) de De Santis. Sur le plan cinématographique, l'hommage au cinéma italien

n'est rien d'autre qu'un panthéon, une archive et une sélection de certains des films les plus importants des réalisateurs italiens. Mais sur le plan politique, cette séquence fonctionne comme constellation des films liés à la question de la création-résistance.

6.1.1. L'aspect concret de la résistance : Rome, ville ouverte

Rome, ville ouverte enregistre des événements presque contemporains, des prises de vue dans les rues, des scènes de la vie ordinaire allant de deux filles portant une cruche à vin géante, à un bambin assis sur un pot, et une intrigue complexe qui mêle comédie burlesque, tragédie et jeu de la passion.⁶²³ Le film s'ouvre sur une patrouille allemande défilant sur la Piazza di Spagna à Rome, et indiquant l'occupation de la ville. Au centre du récit se place le quartier général de la Gestapo, où le commandant Bergmann et le commissaire de police italien prévoient de capturer Manfredi, un opposant politique. Rossellini met en évidence l'attitude intolérante de l'envahisseur allemand envers ses ennemis en revenant plusieurs fois vers le sujet des prisonniers torturés.⁶²⁴

En se consacrant à la manifestation des aspects de l'oppression nazie et de la résistance italienne, *Rome, ville ouverte* déploie une intrigue qui se dédouble. À un certain niveau, l'intrigue semble être l'histoire de trois couples : deux Italiens, Pina et Francesco, Marina et Manfredi, et un Allemand qui détruit leurs espoirs, le colonel de la Gestapo Bergmann et son acolyte Ingrid. Pina (Anna Magnani), veuve d'un pilote, mère d'un fils, Marcello, est enceinte et doit épouser son amant, l'imprimeur clandestin et partisan Francesco. C'est l'histoire de cette famille, qui s'est brisée par le meurtre de Pina par la Gestapo à la fin du film.⁶²⁵ Outre le dédoublement des couples, il y a le dédoublement de la Résistance et de ses ennemis. Non seulement les adultes, mais aussi les enfants, mènent une résistance armée contre l'occupant allemand, sous le commandement du camarade Romoletto, un enfant de onze ans. Rossellini passe de la résistance des adultes à celle des enfants. Dans un film où les coupures sont relativement rares, ce petit montage nous oblige à nous demander si les partisans sont surtout ces enfants ; pour eux la guerre n'est qu'un jeu.⁶²⁶ Nous laissons ouverte pour le moment la question de la figure de l'enfant dans l'œuvre de Rossellini, puisqu'elle sera abordée plus en détails ci-dessous.

Après avoir brièvement évoqué les éléments du film, nous revenons à *Histoire(s) du cinéma* et à la manière dont le film de Rossellini s'y inscrit. *Rome, ville ouverte* hante *Histoire(s) du cinéma* et revient sept fois dans quatre épisodes du projet godardien, notamment, dans *2b – Fatale beauté*, avec

⁶²³ M. S. Kochin, « Resistance, Charity, and Rebirth in Roberto Rossellini's *Rome, Open City* », *op. cit.*, p. 77.

⁶²⁴ S. M. Konewko, *Neorealism and the "New" Italy. Compassion in the Development of Italian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 181.

⁶²⁵ M. S. Kochin, « Resistance, Charity, and Rebirth in Roberto Rossellini's *Rome, Open City* », *op. cit.*, p. 77.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 78.

Magnani courant pour attraper le camion qui envoie son mari et partisan Francesco au peloton d'exécution, en surimpression avec d'autres figures féminines du cinéma, dans 3a – *La monnaie de l'absolu*, avec la scène de torture, dans 4a – *Le contrôle de l'univers*, et 4b – *Les signes parmi nous* où la scène de torture revient, ainsi que celle où Marina s'évanouit, réalisant les conséquences de la trahison de son compagnon à la Gestapo.⁶²⁷ Pour résumer le point de vue du cinéaste à l'égard de ce film en particulier et du cinéma italien d'après-guerre en général, nous devons citer ses propres mots :

j'étais seul, ce soir / avec mes rêves / encore cinquante ans / et on fête la libération de Paris / c'est-à-dire que la télévision / puisque tout pouvoir est devenu spectacle / organise un grand spectacle [...] tout ça pour dire / qu'est-ce qui fait qu'en quarante, quarante-cinq / il n'y a pas eu de cinéma de résistance ? / Non qu'il n'y a pas de films de résistance / à droite, à gauche, / ici et là / mais le seul film au sens de cinéma / qui a résisté à l'occupation du cinéma / par l'Amérique / à une certaine manière / uniforme / de faire du cinéma, / ce fut un film italien / ce n'est pas par hasard / l'Italie a été le pays qui s'est le moins battu / qui a le plus souffert / mais qui a trahi deux fois / et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité / et s'il l'a retrouvée avec Rome, ville ouverte / c'est que le film était fait par des gens sans uniforme / c'est la seule fois [...] / qu'avec *Rome, ville ouverte* / l'Italie a simplement reconquis le droit / pour une nation de se regarder en face / et alors est venue l'étonnante moisson / du grand cinéma italien / mais il y a une chose étrange cependant / comment le cinéma italien / a-t-il pu devenir si grand / puisque tous de Rossellini à Visconti / d'Antonioni à Fellini / n'enregistraient pas le son / avec les images / une seule réponse / la langue d'Ovide et de Virgile / de Dante et de Leopardi / était passée dans les images.⁶²⁸

C'est, à notre avis, l'un des moments les plus importants du film, car il résume des questions que nous avons déjà évoquées et en même temps des questions que nous verrons plus loin concernant la conception globale que porte Godard sur le cinéma italien. Dans ce cadre, le film que nous commentons se trouve au centre de réflexion godardienne. L'aspect le plus paradoxal de cette dernière concerne le double caractère de la résistance qu'il découvre dans le film de Rossellini : il ne s'agit pas seulement de la résistance à l'occupation nazie, jusqu'alors alliée de l'Italie dans la Deuxième Guerre mondiale. C'est plutôt la résistance de tout un style cinématographique après la fin de la guerre qui résiste à l'hégémonie américaine.

C'est précisément l'originalité de Godard par rapport à une approche critique du rôle et de l'importance du cinéma italien de l'après-guerre. Godard n'y aperçoit ni un mouvement de sensibilité sociale, ni une esthétique cinématographique distincte. Il y voit la cristallisation d'un programme politique en termes intrinsèquement cinématographiques, c'est-à-dire en référence à la

⁶²⁷ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2b 4'30, 3a 8'00, 20'50-21'55, 4a 22'00, 4b 4'45.

⁶²⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 19'00-22'10.

figure cinématographique elle-même. En outre, il identifie dans le cinéma italien un type spécifique de résistance à la narration et à la représentation de l'hégémonie hollywoodienne.

Une fois de plus, Godard insiste sur une compréhension du passé d'inspiration benjaminienne : ce dernier ne peut apparaître tel qu'il *était*, mais est toujours actualisé à partir d'une certaine perspective du présent. Lorsque Godard réalise *Histoire(s) du cinéma*, cette perspective du présent n'a pas seulement englobé le débat sur le totalitarisme mais aussi celui sur la soi-disant Guerre froide, le Vietnam, l'Afghanistan, l'hypocrisie occidentale sur la décolonisation et les droits de l'homme dans un monde qui n'a cessé ni de faire de la propagande ni de faire la guerre. Tant dans l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* que dans les deux derniers épisodes d'*Histoire(s) du cinéma* où il fait référence à *Rome, ville ouverte*, il y a aussi une critique de la propagande d'Etat et d'autres formes de violence légitime de l'Etat. Dans cette ligne de pensée, ce que peut faire le cinéma c'est un acte de résurrection « au bout de la langue », comme nous avons déjà le commenté dans le chapitre 1. *Pour une analyse figurale*, un témoignage inhérent de l'horreur du passé sous le prisme des inégalités, des violences, des violations, des politiques majoritaires dans le présent.

Pour autant, nous reviendrons encore une fois ultérieurement sur la citation ci-dessus, ainsi que nous considérerons que l'aspect « concret » de la résistance du point de vue de Godard est l'actualisation du passé en faveur du renforcement d'une lutte actuelle, d'une résistance présente dans l'ici et le maintenant. Nous percevons déjà dans l'aspect « concret » de la résistance une *perspective relationnelle*, mais pour pouvoir examiner cette relation entre les luttes en soi, nous passons à l'aspect « analogique » et à l'œuvre de Pasolini.

6.1.2. L'aspect analogique : l'héritage de Pier Paolo Pasolini

Quand Godard mobilise l'aphorisme « une pensée qui forme, une forme qui pense » en surimprimant le visage de Pasolini, il souligne que cette forme est une synthèse ouverte, le beau souci d'agencements des figures projetées, synthèse qui permet la manifestation de la propre pensée cinématographique. Pour Godard, l'art véritable (au contre-pied de la culture qui nous conduit à percevoir les singularités sous le prisme des entités homogènes) fait incessamment de la résistance et, par conséquent, le cinéma est une forme qui pense et résiste à la fois. D'ailleurs dans son dialogue avec Ishaghpour, Godard, en citant Deleuze, affirme :

JLG – [...] Penser, créer, c'est un acte de résistance, c'est ce que Deleuze disait à sa façon. C'était pour le faire entendre au sens de l'entendement, parce qu'on l'entend et on « l'entend ». ⁶²⁹

⁶²⁹ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, op. cit., p. 87.

Godard choisit Pasolini pour l'un des moments les plus importants d'*Histoire(s) du cinéma*, un réalisateur dont le style est d'abord perçu comme radicalement différent mais qui, à un second niveau, comme l'ont souligné Deleuze et Didi-Huberman, converge vers le problème du rapport entre la pensée et l'image, d'une part, et la résistance des peuples exposés, de l'autre.⁶³⁰ Le visage de Pasolini complète l'hommage au cinéma italien. Ensuite, on verra un cadre de son film *Uccellacci e uccellini* (1966) et le signal stable marquant la fin d'un épisode : « à suivre ». C'est ce cadre constituant un point de rencontre entre Godard et Pasolini, ainsi que leur tâche partagée concernant la création et la manifestation d'une résistance fragmentairement située dans le temps qui constituent l'un des rapprochements possibles entre les six dernières minutes de l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu* et d'autres moments d'*Histoire(s) du cinéma* orientés aussi vers la problématique de la création-résistance. Un exemple révélateur concerne, selon nous, le film de Pasolini, *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964), auquel Godard se réfère à deux reprises dans les épisodes 1b – *Une histoire seule* et 3b – *Une vague nouvelle*.

En passant au film de Pasolini, *L'Évangile selon Saint Matthieu*, nous visons à présenter les affinités entre l'analogie pasolinienne et la figure auerbachienne afin d'argumenter pour la fabrication d'un aspect analogique de la résistance au sein de son œuvre. Pasolini disait de lui-même qu'il est un poète serrant Auerbach dans sa poche.⁶³¹ Selon Didi-Huberman, les raisons pour lesquelles le cinéaste revient vers Auerbach concernent d'abord l'étude du philologue sur Dante et de manière indirecte la problématisation de la *figura*.⁶³² En outre, nous découvrons le nom et la pensée d'Auerbach chez Pasolini en rapport avec l'interprétation pasolinienne du style cinématographique de Fellini, la langue et la littérature moderniste, le réalisme créatif [*realismo creaturale*] du philologue, et sa classification comme représentant d'une critique stylistique [*critica stilistica*].⁶³³ Les passages suivants, non traduits en français, témoignent de la présence constante d'Auerbach dans la pensée de Pasolini :

Moi, chaton péruvien à côté d'un chaton siamois, j'écoutais en ayant Auerbach dans ma poche. Je ne comprenais toujours pas Fellini : je pensais identifier comme une limite ce qui s'est avéré plus tard être son énorme et totale vertu.⁶³⁴

Pour donner les extrêmes, éventuellement abstraits, mais exacts, d'une page italienne du début du XXe siècle, nous pourrions même recourir

⁶³⁰ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4, op. cit.*, p. 196-197, 227.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 168.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 1*, Milan, Mondadori, 2008, p. 699, 701, 1079, 1087, 1091, 1383 ; P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 2*, Milan, Mondadori, 2008, p. 2270, 2325, 2761.

⁶³⁴ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 1, op. cit.*, p. 699. Notre traduction.

aux définitions que, disons, un Auerbach donne de la prose classique (séparation des styles, ordre ascendant, hypotaxe, etc.).⁶³⁵

Il existe en effet une satisfaction « descriptive » (notamment grâce aux critiques de Spitzer et Auerbach et des grammairiens post-crociens) pour les œuvres littéraires : mais elle n'existe quasiment pas pour les œuvres cinématographiques.⁶³⁶



Figure 26 – Pier Paolo Pasolini dont le visage est surimprimé par la phrase « Une pensée qui forme » dans *Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu* (1998)

Selon Pasolini, cité par Didi-Huberman, « l'image et la parole, dans le cinéma, sont une seule et même chose [...], un *topos* ». ⁶³⁷ Comme précisé par le philosophe, l'image et la parole concernent également le noyau de la figure depuis Quintilien jusqu'à Auerbach. ⁶³⁸ Ainsi ce que désire directement Pasolini c'est de *ressusciter* la poésie orale à travers une technique nouvelle tout en étant politiquement soucieuse et sensible de son propre présent. ⁶³⁹ Dans la mesure où la tâche de la résurrection est commune entre Godard et Pasolini, nous pouvons considérer que leur travail différencié sur la figure cinématographique ne constitue pas davantage que deux styles distincts orientés vers une position commune, à savoir l'actualisation vivante du passé dans le présent.

Pasolini se retourne vers l'Évangile d'une manière poétique et historique à la fois en transformant une narration sacrée en une histoire de tous les hommes réels. Le film pasolinien et sa source principale, celle du texte de Matthieu, se trouvent dans la ligne de pensée selon laquelle non

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 1079. Notre traduction.

⁶³⁶ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 2, op. cit.*, p. 2270. Notre traduction.

⁶³⁷ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4, op. cit.*, p. 170.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

seulement l'Ancien Testament est une prophétie du Nouveau, mais aussi la narration historique inspirée par la typologie n'est pas continue, bien au contraire, c'est un va-et-vient orienté par les rapports des figures dont la fonction ressemble à celle des ruines et des fragments.

Précisément, en choisissant les paysages rudes du sud de l'Italie et ses villages ruraux délabrés, Pasolini a créé cette relation analogique entre les paroles de l'Évangile le plus archaïque et le paysage contemporain qui manifeste la décadence des années d'après-guerre. D'ailleurs, le film a été tourné dans la région pauvre de la Basilicata, qui se caractérise par ses montagnes rocheuses. Le recours à l'analogie – à titre indicatif, ce sont Joseph et la Vierge qui prennent la figure des réfugiés de tant de drames analogues contemporains – se fonde, dans notre approche, sur le décor en ruines. Les ruines constituent la véritable scène du film de Pasolini. C'est le fil conducteur de son regard historique, des rapports entre les figures et leurs accomplissements.

Pasolini utilise les épisodes de l'Évangile en tant que figures dont l'accomplissement se découvre dans les années modernes, là où ces figures sont elles-mêmes l'accomplissement des prophéties de l'Ancien Testament. De ce point de vue, c'est une figure de l'histoire sérielle, et non plus linéaire, qui apparaît dans le film. Deleuze recense aussi ce mécanisme par « accomplissements » où chez Pasolini le présent devient descriptible comme un moment du passé, fabriqué par une analogie offerte du montage, pour être ensuite installé comme une figure présente, éloquente, et vivante.

Que le présent soit le seul temps direct de l'image cinématographique semble même une évidence. Pasolini encore s'appuiera sur elle pour soutenir une conception très classique du montage : précisément parce qu'il sélectionne et coordonne les « moments significatifs », le montage a la propriété de « rendre le présent passé », de transformer notre présent instable et incertain en « un passé clair, stable et descriptible », bref d'accomplir le temps [...] Selon Pasolini, « le présent se transforme en passé », en vertu du montage, mais ce passé « apparaît toujours comme un présent », en vertu de la nature de l'image.⁶⁴⁰

En vérité, Deleuze cite les propres mots de Pasolini dans son texte *Il sentimento della storia* (1970) :

Infatti il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è **l'integrazione figurale** del passato.⁶⁴¹

En effet, le passé devient une métaphore du présent : dans une relation complexe, car le présent est **l'intégration figurale** du passé.⁶⁴²

En conséquence, Pasolini cherche à créer une œuvre plongée dans une poétique métahistorique ou, comme le formule Joubert-Laurencin, « la révolution consiste à vivre cette intégration, tandis

⁶⁴⁰ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps, op. cit.*, p. 51-52.

⁶⁴¹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 2, op. cit.*, p. 2819.

⁶⁴² H. Joubert-Laurencin, « Figura lacrima » in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, de Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati et Christoph F. E. Holzhey (dir.), Vienna, *Cultural Inquiry*, 2012, p. 254.

que l'art consiste à la figurer ». ⁶⁴³ Le film pasolinien est fidèle au texte de Saint Matthieu, souvent interprété comme « révolutionnaire », mais, pour nous, plutôt figural au sens que donne au terme Auerbach : cet Évangile avait été rédigé vers 80 après Jésus-Christ pour convaincre que la parole christique accomplit et renouvelle l'Alliance entre Moïse et le Dieu de la Torah. De ce point de vue, le film pasolinien et sa source principale, le texte de Matthieu, soulignent non seulement que l'Ancien Testament est une prophétie du Nouveau, mais aussi que la narration elle-même de l'histoire religieuse juive-chrétienne n'est pas continue. C'est un va-et-vient orienté par les rapports des figures. Ainsi le film n'est pas une simple représentation de l'Évangile, mais une analyse figurale de la société *par* et *à travers* l'opération de l'*analogie*. À cet égard, Pasolini déclare :

Je savais que je referais l'Évangile par analogie [et] pour le peuple de cette époque [...] j'ai substitué un peuple analogue (le sous-prolétariat de l'Italie du Sud) et pour le paysage, j'ai substitué un paysage analogue (l'Italie méditerranéenne du Sud profond).

La stratégie de Pasolini se focalise sur le rapport *analogique*. Comme il pourrait le dire, le film se trouve entre la « lettre » du texte de l'Évangile et son fond visuel. Dans la même ligne de pensée, on pourra rappeler le caractère littéral de la figure et de son accomplissement chez Auerbach. L'Évangile pasolinien se situe entre les ruines modernes d'une civilisation ancienne et rurale (ce que Pasolini définit comme « prémoderne »). En choisissant les paysages rudes du sud de l'Italie, Pasolini a créé cette relation « analogique » entre les paroles du Sauveur selon ce qu'il considérait comme l'Évangile le plus archaïque et le paysage contemporain. En créant cet accord « analogique » entre les mots et les images, Pasolini fait également une déclaration sur la décadence contemporaine d'un paysage mythique vierge. ⁶⁴⁴ De manière profonde, Pasolini raconte la situation sociale et économique de l'Italie contemporaine, principalement, le mode de vie de sous-prolétariat.

Pour cette raison Pasolini définissait lui-même son projet pour *l'Évangile selon Saint Matthieu* comme celui d'une intrigue religieuse approchée « par les yeux d'un incroyant, d'un marxiste » et construite selon un principe de « contamination stylistique ». ⁶⁴⁵ Les figures pasoliniennes se caractérisent par la simplicité d'un matérialisme frugal et sombre. Ce matérialisme étant aussi partie d'un certain engagement politique se relève d'abord comme choix poétique, qui vise à fabriquer un monde à l'écart d'une rencontre des figures et des temporalités plurielles. À titre indicatif, la première séquence, qui se réfère à l'épisode de l'annonciation de Marie, adopte une esthétique basée sur la

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁴⁴ A. Maggi, *The Resurrection of the Body Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 37.

⁶⁴⁵ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4, op. cit.*, p. 183-184.

lumière et la haute saturation. Pour Pasolini, l'expression poétique du monde matériel n'est autre qu'une construction d'un rapport entre signes mondains et prophétie du monde à venir.

En outre, dans l'Évangile, Jésus parle dans un monde ancien qui est toujours réel et visible, mais en processus de décadence. Ce processus de décadence est contemporain au spectateur du film, et donc le message de l'Évangile exprimé par le personnage de Jésus dans le film se manifeste comme *résurrection claire et présente*. Il est impossible de ne pas percevoir que les images (les paysages italiens, ses villages anciens et pauvres, les acteurs amateurs) mettent en valeur, clarifient le sens littéral des paroles du Christ, et que, inversement, les paroles du Sauveur rendent plus vivement visible ce que nous voyons à l'écran.⁶⁴⁶ Le Jésus de Pasolini prêche continuellement dans une Longue Marche jusqu'à Jérusalem, toujours devant ses disciples comme un Guide éclairé, un Fils de tous les peuples. Le monologue de Jésus de Pasolini est bien cité dans l'épisode 3b – *Une vague nouvelle d'Histoire(s) du cinéma*. Il s'agit d'un monologue qui transmet le message révolutionnaire jusqu'à sa conséquence finale : la crucifixion de Jésus, un destin dont il est conscient, mais qu'il est déterminé à accomplir. L'homme ne prend pas seulement le parti des opprimés : à travers un prisme marxiste, il est l'histoire qui avance, l'incarnation de ce mouvement violent.

Pour certaines analyses, parmi lesquelles celle de Mugnai, l'État est représenté par l'Empire romain, qui occupe les régions en décadence de la Palestine et applique la loi d'une manière injuste et oppressive.⁶⁴⁷ L'oppression et la tyrannie de l'État sont illustrées par le massacre des Innocents sous les ordres d'Hérode, qui rappelle la récente époque fasciste de l'Italie.⁶⁴⁸ Enfin, l'Église, représentée par l'établissement religieux juif et son pouvoir aveugle et institutionnalisé il y a deux mille ans, est imitée par l'institution religieuse d'aujourd'hui.⁶⁴⁹ Selon nous, ce qui intéresse plutôt Pasolini est le pouvoir des forces répétitives, des forces réactionnaires qui visent à réprimer toute résistance ou toute tendance vers la création de quelque chose de nouveau, et pas seulement une analogie alignée sur les questions politiques des années 1960.

Si la figure du Christ est un pôle crucial de l'approche figurale du cinéma chez Pasolini, l'autre pôle est constitué des nombreux gros plans qui soulignent ce dépassement de la narrativité classique dans le cinéma. Le visage est d'abord ce que raconte l'Évangile d'une manière tout entière figurale. Mais encore, c'est le mouvement de la caméra d'un visage à l'autre qui construit le rythme de cette narration. L'événement à venir n'est pas un fait qui se trouve dans les limites du langage, il est une

⁶⁴⁶ A. Maggi, *The Resurrection of the Body Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, *op. cit.*

⁶⁴⁷ M. Mugnai, « Pier Paolo Pasolini's "Mandatory Challenge": Jesus from La ricotta to The Gospel According to Saint Matthew », *Journal of the American association of Teachers of Italian*, 2014, p. 443.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

expression sur l'écran, enregistrée dans le processus de la projection, qui avant tout affecte le spectateur. Le spectateur devient partie non plus d'une histoire illusoire, mais d'une histoire figurale au moment où il entend l'appel à une participation.

Pasolini réfléchit sur son film en revenant vers les écarts de ces analogies qui ne sont ni rapports de ressemblance ni rapports de différence absolue. Ce sont plutôt les parties d'une action, des événements ou des personnes à distance, donc projetés, qui introduisent un certain apprentissage de l'histoire – une histoire dont les lignes ne sont pas enregistrées comme points d'un cercle parfait. Ces lignes cherchent à trouver les traces *en train de créer* l'œuvre singulière. Cette dernière est, chez Pasolini, une tâche si pressante au présent qu'elle ne peut faire autrement que de se consacrer à la question de l'avenir.

6.1.3. L'aspect comparatiste : résurrections d'insurrections

En réalité, Godard adopte la perspective de Pasolini concernant la construction d'une histoire orientée vers la création-résistance. C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà vu, il profère les phrases suivantes :

comment le cinéma italien / a-t-il pu devenir si grand / puisque tous de
Rossellini à Visconti / d'Antonioni à Fellini / n'enregistraient pas le son
/ avec les images / une seule réponse / la langue d'Ovide et de Virgile /
de Dante et de Leopardi / était passée dans les images.⁶⁵⁰

La langue poétique, la manière *enargis* de manifester l'histoire est transmise au cinéma qui est évalué comme « si grand » parce qu'il est à la fois un cinéma militant de résistance et un cinéma poétique de création. La résurrection du passé dont parlent Godard et Pasolini devient non seulement une fonction de la figure d'un poète comme Orphée, mais aussi une résistance potentielle au présent. En d'autres termes, la création-résistance n'est rien d'autre qu'une *résurrection-insurrection*.

on fête la libération de Paris / c'est-à-dire que la télévision / puisque tout
pouvoir est devenu spectacle / organise un grand spectacle [...] tout ça
pour dire / qu'est-ce qui fait qu'en quarante, quarante-cinq / il n'y a pas
eu de cinéma de résistance ? / Non qu'il n'y ait pas de films de résistance
/ à droite, à gauche, / ici et là.⁶⁵¹

A la perspective analogique, Godard ajoute l'aspect comparatiste en rapport avec l'enjeu de la résistance. Pour cette raison, d'une part, il compare la France à l'Italie, en soutenant que leur principale différence réside précisément dans le fait que la première, contrairement à la seconde, n'a pas résisté pendant la Deuxième Guerre mondiale. D'autre part, il envisage la fin de la Deuxième Guerre mondiale comme le tournant du début de la Troisième sans l'appeler ainsi de manière

⁶⁵⁰ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 19'00-22'10.

⁶⁵¹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 19'00-22'10.

explicite sauf la référence à l'impérialisme américain. Par conséquent, le cinéma italien d'après-guerre s'inscrit paradoxalement dans la perspective d'une guerre incessante qui a changé de moyens, de modes et de stratégies, mais en aucun cas dans une période de paix destinée à traiter, de façon exclusivement détachée, le traumatisme d'un passé fermé et circonscrit.



Figure 27 – Hommage au cinéma italien dans *Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu* (1998)

Si en France le thème de la résistance est devenu le spectacle d'un nationalisme chimérique et le motif d'une représentation banale, comme celle de l'image télévisuelle, l'Italie arrive à construire un cinéma qui résiste par ses propres moyens. Plus précisément, Godard décrit comme résistance la naissance d'une nouvelle langue cinématographique, qui traduit en images la langue poétique d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi. Certains pourraient dire que le réalisateur juxtapose un nationalisme naïf à un autre, en l'occurrence, le nationalisme italien, mais si l'on observe l'ensemble de son œuvre de maturité, nous constatons qu'il s'agit davantage d'une tentative de recenser dans le cinéma italien la possibilité de faire des signes purement visuels ou sonores, pour utiliser l'expression deleuzienne.

Compte tenu de l'analogie avec la littérature latine et, sous certaines conditions, avec ses successeurs au début de la Renaissance, Godard identifie dans le cinéma italien une pensée qui peut faire revivre la vie du passé, en l'occurrence, de la Deuxième Guerre mondiale, la rendre vivante dans le présent de manière métaphorique, comme le voulait Pasolini et le faisait autrefois la poésie, provoquer sa résurrection, la faire apparaître comme éloquente et charnelle.⁶⁵² C'est pourquoi Godard en

⁶⁵² P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 2, op. cit.*, p. 2325.

indiquant le lien entre les termes « main », « manifester » et « manipuler », ce lien qui constitue le noyau de la figure, se demande : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? ».⁶⁵³

En thématissant la résistance italienne, Godard s'interroge : comment résister *avec* le cinéma ? Pour répondre, il convient de s'arrêter pour focaliser notre attention sur les motifs des films sélectionnés. D'une part, nous trouvons des films qui mettent au centre de leur intérêt non pas les champs de bataille visibles mais, au contraire, invisibles. Ces derniers sont liés aux enjeux sociaux, culturels, ou encore, nationaux de l'Italie. Les films de Visconti, *Le Guépard* et *La Terre tremble* sont typiques de cette catégorie.

La résistance italienne, son histoire particulière, est un des paradigmes indiciaires donnés par Godard pour exprimer une chaîne des révolutions vaincues. Précisément, le film de Visconti, *La terre tremble* (1948) fonctionne en tant que parabole de la lutte des classes, en décrivant le combat des pêcheurs contre les grossistes, en adaptant un des chefs-d'œuvre de la littérature italienne, écrit par Giovanni Verga à la fin du XIX^{ème} siècle.⁶⁵⁴ Plus tard, Visconti indiqua que les écrits de Gramsci sur la « question méridionale » avaient été une des matrices de son film, tandis que le roman de Verga lui avait seulement offert une source littéraire.⁶⁵⁵ C'est le penseur marxiste qui lui avait inspiré sa vision du contexte économique et social dans lequel vivaient les pêcheurs.⁶⁵⁶ La lecture de Gramsci lui avait permis de comprendre la désorganisation sociale dans laquelle se trouvait le sud de l'Italie exploité par les classes dirigeantes du Nord.⁶⁵⁷

La terre tremble sortit sur les écrans en 1948, la même année que la première édition des *Cahiers de prison* de Gramsci, tandis que l'essai mentionné plus haut sur la « question méridionale » – écrit en 1926 – avait été publié en 1945 par le magazine communiste *Rinascita* (en italien, *résurrection*). En 1948, la tragédie du protagoniste Ntoni Valastro marquait la fin des espoirs suscités par la résistance et rendait hommage aux paysans vaincus qui s'étaient battus pour la réforme agraire.⁶⁵⁸ Selon l'historien Enzo Traverso, le film de Visconti :

[...] reflétait la fin des espoirs des années d'après-guerre, alors que l'Italie semblait au bord de la révolution. [...] En avril 1948, la Démocratie chrétienne gagna les élections. Trois mois plus tard, à Rome, une tentative de meurtre contre Palmiro Togliatti, le leader communiste, provoqua une vague insurrectionnelle à travers le pays qui, endiguée par le Parti, mit fin aux mobilisations politiques des années d'après-guerre. Au même moment, un bloc formé par la Démocratie chrétienne, la mafia et la grande propriété foncière s'imposa dans le sud. [...] Cette défaite

⁶⁵³ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 25'23.

⁶⁵⁴ E. Traverso, *Mélancolie de gauche*, Paris, La découverte, 2016, p. 90-91.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

prit une dimension historique et reconfigura durablement les relations sociales dans l'Italie du Sud au cours des décennies suivantes. C'est à ce moment précis que Visconti réalisa *La terre tremble*. Le tournage commença en novembre 1947 et s'acheva à la fin du mois d'avril 1948 ; puis le montage eut lieu à Rome. C'était le second film de Luchino Visconti, un des nombreux intellectuels qui avaient rejoint le Parti communiste lors des années de guerre et pris part à la Résistance. En 1944, il avait été arrêté et pu miraculeusement échapper à la déportation. À la Libération, il filma l'exécution de Pietro Koch, le chef des centres de torture à Rome et Milan sous l'occupation allemande. Il fut à la fin de la guerre, avec Roberto Rossellini, Cesare Zavattini et Vittorio De Sica, un des fondateurs du néoréalisme, le nouveau courant cinématographique qui voulait décrire la vie réelle du 'peuple', entre souffrance, oppression et lutte.⁶⁵⁹

Dans cette perspective, Godard présuppose que la réponse à la question « comment résister ? » passe par l'analyse d'un champ social hétérogène et, encore mieux, découvre dans la problématique de la résistance la permanence cachée de la guerre civile. Pour cette raison, l'aspect social de la résistance est considéré à la fois comme cause et conséquence de la guerre : après tout, des films comme *Le Voleur de bicyclette* et *Umberto D* de De Sica, bien qu'ils se déroulaient dans un scénario d'après-guerre, thématisent comme résistance la lutte pour maintenir ou retrouver la dignité humaine et une vie digne d'être vécue ; ils pourraient bien décrire les fondements profonds de la vie urbaine ou d'une société qui passe de manière inégale de la production agricole à la production industrielle, générant ainsi des armées de citoyens sans emploi et économiquement impuissants.



Figure 28 – *Umberto D.* de De Sica cité dans *Histoire(s) du cinéma, 3a – La monnaie de l'absolu* (1998)

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

Les films choisis par Godard dans le cadre de cet hommage ont ainsi tendance à poser la question du renouveau de la résistance, sa résurrection active dans la vie politique, sa continuation. Comment expliquer autrement que Godard choisisse des films qui posent le problème d'une insurrection ou d'une résistance imminente, qui n'a pas encore abouti, mais qui s'impose à la fois culturellement, politiquement et socialement ? Nous incluons les films d'Antonioni, *Zabriskie point* et de Pasolini, *Théorème* dans cette catégorie. Car ces cinéastes, si différents l'un de l'autre, se rencontrent dans l'expression de ce qui serait la cible de la critique d'une résistance future : le vide de la culture bourgeoise et de l'intolérance, l'explosion du continuum d'une société qui se croit en voie de conquérir le progrès, mais qui, aux yeux des deux cinéastes précités, est en état de lente décomposition.

Dernier motif godardien par rapport au cinéma italien : l'affirmation comme aspect de la résistance. Fellini exprime largement cette affirmation du rêve et de la création, du réel et du virtuel, donnant à l'illusion de ses images la dimension d'un monde entier et complet sans cesse recréé. La danse et le déguisement, motifs auxquels Godard fait allusion en incorporant des séquences de *La strada*, soulignent et rappellent le passage de la tristesse, du deuil et de la mélancolie au sourire – au moins – peint d'un clown ou d'un comédien, au désir de transformer un paysage par le rythme et la chorégraphie. Il semble que *La strada* prenne ici le caractère d'un espace intermédiaire entre pessimisme et optimisme, car elle laisse la place à des émotions contrastées qui ne sont pas synthétisées dans une seule image mais coexistent dans une multitude de tensions.

Bref, la question « comment résister » trouve quatre réponses qui fonctionnent comme points de départ des comparaisons orientées vers l'analyse figurale de cette réalité ambiguë de la résistance : la critique de la situation des classes inférieures en adoptant des perspectives différentes (les catégories ethniques, de classe, culturelles produisent différentes conceptualisations tout aussi nécessaires pour une description approfondie de cette situation) ; la critique du discours hégémonique ; l'adoption d'un regard orienté vers l'avenir qui projette la résistance dans le futur ; et enfin, l'affirmation de la résistance comme création. Godard, en isolant le contenu d'une image cinématographique et en insistant sur les éléments figuraux et la manière dont ils sont composés ensemble, à savoir le montage, reconstruit une ligne d'images qui résistent. En résumé, la plus importante équivalence, qui se rend visible dans le paradigme du cinéma italien n'est autre que : toute résistance est création et toute création est résistance.

6.2. Devenir-femme

Histoire(s) du cinéma, *Le livre d'image*, le court-métrage *De l'origine du XXI^e siècle*, réalisé en 2000 après avoir été commandé par la direction du festival de Cannes pour commémorer le cinéma à l'aube

de nouveau siècle sont quelques-uns des films que Godard dédie à la problématique de la guerre. Il est indicatif que dans le court-métrage susmentionné, alors que la commande du côté du festival visait un projet de commémoration de l'histoire du cinéma, Godard reconstruit une commémoration de l'histoire du XX^{ème} siècle à travers le cinéma. Une fois de plus, Godard insiste sur le remplacement du sens de l'histoire du cinéma par le rapprochement de « l'histoire et du cinéma ». Dans ce raccord, le troisième terme, la figure comme relation en soi, est la violence. Car la guerre n'est jamais vue de manière neutre et distanciée et une certaine vision de la guerre constitue encore un geste violent ; nous l'avons d'ailleurs vu en nous référant au débat qui s'ouvre parmi les cinéastes de l'après-guerre – Godard, Resnais, Rossellini – qui cherchent une commémoration sans représentation de la Shoah. La question qui se pose est la suivante : quel est le regard que Godard adopte en bricolant une telle commémoration non représentative ?

Dans son dernier film, *Le livre d'image*, il parle des opprimés. Dans *Histoire(s) du cinéma*, il parle du seul film qui a résisté, *Rome, ville ouverte*, il parle de la pensée qui forme et résiste en se référant à Pasolini, mais les deux figures qui reviennent tout au long du projet historique de Godard sont celles de la femme et de l'enfant. La remémoration du passé de la guerre n'est possible du point de vue des opprimés que si elle se fait du point de vue des plus opprimés et, selon Godard, ceux-ci ne sont autres que les femmes et les enfants. Sans considérer, bien sûr, que Godard cesse un instant de constituer une version du regard européen, blanc, adulte, et masculin – même si nous ne nions pas que nous en considérons une vision profondément radicale – nous trouvons dans son œuvre le terrain qui nous permet de revenir non pas de manière générale et indéfinie sur l'histoire des opprimés, mais aussi sur certaines versions particulières de celle-ci, telles que l'oppression féminine et la perception enfantine.

Les couches d'oppression restent multiples et dans la mesure où Godard s'intéresse à une compréhension multiple de l'histoire, comme nous le verrons en détail au chapitre 8. *De la multiplicité de l'histoire*, il ne serait pas possible d'y parvenir du point de vue d'un sujet masculin adulte neutre. Nous commençons donc par critiquer ce dernier dans ce sous-chapitre, ainsi que dans le suivant, qui s'intitulent respectivement *devenir-femme, devenir-enfant et devenir-animal*.

6.2.1. Penser l'humanité féministe avec Haraway

Dans les pages suivantes, nous mobilisons davantage la dynamique d'une lecture conjointe de l'œuvre de Godard et du travail philosophique de Haraway, précisément en termes de regard sur l'histoire comme *agent de résistance* contre l'histoire des vainqueurs, des oppresseurs, des dominants. Par conséquent, Haraway complète, du point de vue de la critique féministe, l'anti-méthode que

nous avons proposée en référence au travail d'Auerbach, mais aussi l'interprétation politique de Godard en référence au travail de Benjamin.

Histoire(s) du cinéma est d'abord centrée sur la responsabilité du cinéma face à l'extermination, face à tout totalitarisme. Ainsi, l'histoire s'écrit aussi sur les visages et les corps, malgré le fait qu'ils sont cachés par le récit des disciplines fermées. L'histoire s'écrivant de victime en victime (victimes de guerre, femmes, enfants), se manifeste souvent comme un récit homogène, écrit toujours par les vainqueurs et, étant donné que l'homogénéité se trouve dans un rapport inhérent avec l'homme en termes de théologie comme l'on a montré, elle intéresse aussi Haraway, qui propose le dépassement de l'humanisme classique en faveur de la construction d'une *humanité féministe*.⁶⁶⁰ Pour Haraway, il s'agit d'une tâche à part entière : se souvenir et recomposer, faire mémoire, inclure au présent la mémoire de tout.e.s les opprimé.e.s du passé.⁶⁶¹ Créer des connexions entre le passé, le présent et l'avenir, c'est là où se trouve la responsabilité.⁶⁶²

Faire de l'histoire, en incluant la mémoire, c'est refabriquer le concept de l'homme tel qu'il permet de dépasser les limites du charnel et du spirituel dans la mesure où la mémoire se concrétise au-dedans d'un certain corps et, en même temps, elle devient partie d'un processus plus élargi qui nous lie avec les autres et le monde. De plus, Haraway interroge les points de vue à partir desquels nous réfléchissons sur la politique et l'histoire, le pouvoir et les catégories principales de la pensée occidentale. Pour Haraway, le récit scientifique dominant concerne un témoin sans corps et sans histoire, qui prétend fonder son objectivité sur l'idée d'une vision désincarnée.⁶⁶³ Mais Haraway, plutôt que d'abandonner l'objectivité scientifique au profit du subjectivisme, propose une objectivité incorporée.⁶⁶⁴

Le film, construit par gestes haptiques sur la table de montage, devient à son tour une entreprise salvatrice en dépassant les limites du récit scientifique contemporain. Nous retrouvons le débat au sein de l'historiographie contemporaine : d'une part, la défense de l'archive fantomatique et, d'autre part, la mémoire charnelle. Par le montage et sa poétique des rapprochements, comme nous l'avons examiné, Godard essaie de transformer la culpabilité du cinéma faite par son rapport avec l'industrie, la propagande, les chronologies hollywoodiennes, le réalisme socialiste ou fasciste en figures de l'histoire.⁶⁶⁵ D'ailleurs, depuis les années 1960 il annonce une certaine mort du cinéma profondément liée à la mort d'une certaine conception de l'humanité. Mais cette mort peut produire

⁶⁶⁰ D. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes*, *op. cit.*, p. 221-222.

⁶⁶¹ E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 14.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ A. De Baecque, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, *op. cit.*, p. 222.

chez Godard un processus de régénération vitale.⁶⁶⁶ Cette dernière correspond d'abord à la manifestation de l'aspect figural du cinéma, aspect qui souligne que les problématiques situées au sein de la pratique cinématographique se rapportent intrinsèquement aux problématiques du discours politique et scientifique. Pour reformuler cette problématique avec les mots de Haraway :

Les figures ne sont pas des représentations ou des illustrations didactiques, mais plutôt des nœuds matériels-sémiotiques ou des nœuds dans lesquels divers corps et significations se façonnent mutuellement. Pour moi, les figures ont toujours été le lieu où le biologique et le littéraire ou l'artistique se rencontrent avec toute la force de la réalité vécue. Mon corps lui-même est une telle figure, littéralement. [...] Dans tous les cas, les figures sont à la fois des créatures de la possibilité imaginée et des créatures de la réalité féroce et ordinaire.⁶⁶⁷

Afin de saisir l'importance de la citation ci-dessus pour notre travail, dans la section suivante nous nous concentrons sur les affinités ainsi que les rapports inhérents entre la méthode de l'interprétation figurative élaborée par Auerbach et la méthode de la figuration chez Haraway. En prenant en compte que pour Haraway « la figuration devient le mode théorique à privilégier pour sortir d'une rhétorique de l'analyse critique systématique répétitive et renfermée sur les narrations du désordre établi », nous l'examinons, en première approche, comme méthode qui introduit une interrogation ouverte sur ce que pourrait être un regard devant l'humanité féministe et son histoire, c'est-à-dire un appel dans un monde des corps opprimés qui luttent pour leur émancipation.⁶⁶⁸

6.2.2. Figuration : Haraway, lectrice d'Auerbach

À notre sens, en refusant la cohérence d'une vision juste de toute chose, la théorie poststructuraliste féministe s'interroge sur les possibilités des déconstructions d'un point de vue à la fois critique et affirmatif, sur les subjectivités sociales émergentes, différenciées, contradictoires, et sur leurs revendications d'accès à l'action ou à des savoirs toujours concrets et situés. Comme nous voulons le montrer, le travail d'Haraway adopte le perspectivisme paradoxal d'Auerbach, paradoxal parce qu'il se fait à la fois conceptuel et concret, de la même manière qu'elle met en évidence le corps comme porteur du discours critique, ou encore, figural. Il est vrai que l'œuvre d'Auerbach n'est pas inconnue à Haraway étant donné qu'elle se réfère directement à sa méthode en citant le passage le plus caractéristique de son article *Figura* concernant la définition de l'interprétation figurative dans son œuvre *Modest_Witness@* :

La figuration est une pratique complexe qui plonge ses racines dans la sémiotique du réalisme chrétien occidental. Je m'intéresse particulièrement à un sens spécifique du temps intégré dans la figuration

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁶⁷ D. Haraway, *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 8. Notre traduction.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

chrétienne. Je pense que ce type de temps est caractéristique des promesses et des menaces de la technoscience aux États-Unis, avec son exubérance, son optimisme et son dynamisme. Je pense que ce type de temps est caractéristique des promesses et des menaces de la technoscience aux États-Unis, avec ses histoires et ses pratiques nationales chrétiennes exubérantes, séculaires et désavouées. Malgré les extraordinaires populations multiculturelles, multiethniques et multireligieuses des États-Unis, avec des traditions très diverses de signification du temps et de la communauté, la culture scientifique américaine regorge de figures et d'histoires que l'on ne peut que qualifier de chrétiennes. Le réalisme figural infuse le discours chrétien dans toute la variété contestée et polyvalente de cette tradition religieuse, et ce type de figuration façonne une grande partie du sens technoscientifique de l'histoire et du progrès. C'est pourquoi je situe mon modeste témoignage dans la zone temporelle moins qu'universelle – pour ne pas dire plus – de la fin du deuxième millénaire (chrétien). Aux États-Unis, du moins, la technoscience est un discours millénariste sur les débuts et les fins, les premières et les dernières choses, la souffrance et le progrès, la figure et l'accomplissement. Et l'OncoMouse™ sur la quatrième de couverture de *Modest_Witness @Second_Millennium* n'a pas une couronne d'épines sur la tête sans raison. Comme l'explique Erich Auerbach [...] « L'interprétation figurale établit un lien entre deux événements ou personnes de telle sorte que le premier signifie non seulement lui-même mais aussi le second, tandis que le second implique ou accomplit le premier... Ils sont tous deux contenus dans le courant fluide qu'est la vie historique » (Auerbach 1984, 64). Le cœur du réalisme figural est la pratique chrétienne qui consiste à lire l'histoire du Christ dans les écritures juives.⁶⁶⁹

Nous voyons déjà que Haraway est très attachée à la pratique figurale qui façonne « une grande partie du sens technoscientifique de l'histoire et du progrès » et aux discours des sciences qui sont particulièrement remplis d'exemples du fonctionnement du réalisme figural chrétien sécularisé.⁶⁷⁰ Les figures dont elle parle, à titre indicatif le/la cyborg, surgissent toujours là où il est question d'histoires de transgression des frontières.⁶⁷¹ Ainsi la figuration et les figures représentent une façon d'échapper à la pensée littérale et une manière de réveiller notre imagination politique.⁶⁷² Haraway souligne l'importance qu'a eue dans sa formation catholique la tradition figurale du réalisme chrétien.⁶⁷³ Les figures pour Haraway permettent d'incarner le mélange de signification et de matière, de « chair et de sens ».⁶⁷⁴ Elle a recours à la tradition du réalisme figural chrétien pour donner chair aux mots. C'est dans cette tradition qu'elle a appris que l'imaginaire et la réalité se configurent mutuellement en faits concrets, et pour cela, elle considère sérieusement ce qui est actuel et ce qui est figural comme étant constitutifs des mondes sémiotico-matériels que nous

⁶⁶⁹ Notre traduction. D. Haraway, *Modest_Witness @Second_Millennium. FemaleMan© Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, Londres, Routledge, 2018, p. 8-10.

⁶⁷⁰ E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 153.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 139-149.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

vivons. Elle a également appris, dit-elle, à lire et à écrire à partir des récits de l'histoire de la salvation chrétienne et du progrès technoscientifique.⁶⁷⁵

Pour Haraway, les récits religieux et les récits scientifiques ne sont pas très éloignés les uns des autres. Aussi, sa sensibilité catholique et la figuration lui offrent une ménagerie où le littéral et le figural, le factuel et le narratif, le scientifique, le religieux et le littéraire, sont toujours en implosion.⁶⁷⁶ Dans son œuvre *Primate Visions* (1989) en écrivant que « la pratique scientifique peut être considérée comme une sorte de pratique de la narration – un art de raconter l'histoire de la nature régie par des règles, des contraintes et des changements historiques », elle affirme qu'entre la fiction et le littéral ne se construit pas un rapport identitaire.⁶⁷⁷

Nous insistons sur la valeur d'une telle observation dans le prochain chapitre s'intitulant *De la vérité historique*, mais une brève remarque est ici utile. L'histoire dans sa version moderne, largement issue de l'historisme et du progrès, n'a pas seulement effacé la perspective des corps féminins fragmentés – par une multitude d'oppressions – mais a classé leurs histoires comme fictives, non scientifiques, et par conséquent indifférentes à la discipline de l'histoire.⁶⁷⁸ Comme nous le verrons, Godard revient souvent sur le problème du rapport entre fiction et histoire. Ainsi, en soulignant la nécessité de construire une histoire des corps fragmentés, il ne fait que souligner la nécessité de repenser la méthode et l'épistémologie de l'histoire comme le suggère Haraway. La condensation des relations entre fiction et histoire trouve sa place dans le cadre récurrent où l'on peut lire en lettres capitales « KINO PRAVDA », c'est-à-dire cinéma-vérité.⁶⁷⁹ Dans le cadre d'une intensité entre ces deux axes se trouve l'histoire, une relation créative consistant à assembler différentes couches de récits et d'histoires, de mythes et de contes de fées.

Haraway, qui décrit fréquemment son propre travail en termes similaires, comme une sorte de tentative consciente de raconter des histoires, se définit comme historienne des sciences, mais surtout comme une raconteuse d'histoires théoriques.⁶⁸⁰ Les histoires sont sa théorie au sens où les histoires nouent entre elles des nœuds qui produisent des continuités et discontinuités, des ruptures et des continuités, celles-là faisant émerger des attachements qui deviennent de la théorie.⁶⁸¹ La théorie émerge toujours à partir d'exemples très concrets et très triviaux, jamais à partir

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 150-151.

⁶⁷⁷ D. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Londres, Routledge, 1989, p. 4-10.

⁶⁷⁸ L'histoire de la sorcellerie est un cas exemplaire. Nous pourrions nous référer à titre indicatif aux œuvres de Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Entremonde et Senonevero, 2014 et de Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 2008.

⁶⁷⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 14'43.

⁶⁸⁰ S. Vint, «A family of displaced figures?: an overview of Donna Haraway », *Science Fiction Film and Television*, 2008, p. 200.

⁶⁸¹ J. Williams, «An Interview with Donna J. Haraway », *Science Stories: the Minnesota review*, 2009, p. 146.

d'abstractions.⁶⁸² Plus précisément, la théorie doit plutôt être considérée comme une redescription chez Haraway et, pour cette raison, ce sont les exemples et les histoires qui font le « terrain » de la théorie.⁶⁸³

Ce qui intéresse Haraway c'est la fabrication de nouvelles figures et, en outre, de nouvelles voies de l'histoire. De ce point de vue, la figuration chez Haraway est une méthode théorique pour la critique des narrations déjà établies, méthode qui introduit aussi une interrogation ouverte sur ce que pourrait être l'humanité féministe, c'est-à-dire qu'un appel dans un monde des corps désarticulés qui luttent pour leur émancipation. Avec les mots de Haraway c'est un regard devant les corps désarticulés dans l'histoire. En refusant la cohérence d'une vision juste de toutes choses, elle pose de nouveau les questions : *Comment voir ? D'où voir ? Quelles limites à la vision ? Pourquoi voir ? Avec qui voir ? Qui arrive à tenir plus d'un point de vue ?*⁶⁸⁴ Dans ce cadre, nous lisons dans le *Manifeste Cyborg* :

Aujourd'hui, dans le monde entier, la narration historique est partout en crise, quels que soient les présupposés politiques. Or la figuration permet de mettre en scène des possibles passés et futurs. La figuration devient le mode théorique à privilégier pour sortir d'une rhétorique de l'analyse critique systématique répétitive et renfermée sur les narrations du désordre établi. L'Humanité est une figure du modernisme, et cette humanité-là possède un visage universel. Le visage donné à l'Humanité a été celui de l'homme. Le visage d'une humanité féministe doit revêtir d'autres formes, d'autres gestuelles, et je crois que nous devons nous doter d'une représentation féministe de l'humanité. Les figures féministes ne peuvent avoir de nom. Elles ne peuvent pas être originelles. L'humanité féministe doit à la fois **résister** à la représentation, à la figuration trop littérale et doit faire surgir de puissants tropes, de nouvelles figures de discours, de nouvelles voies de l'Histoire.⁶⁸⁵

Pour Haraway, comprendre le monde, c'est vivre *dans, par* et *à travers* des histoires.⁶⁸⁶ Et ces histoires sont matérialisées par des objets, ou mieux, les objets sont des histoires figées. Haraway insiste sur le fait qu'aucune de ces histoires n'est une abstraction.⁶⁸⁷ Elle affirme :

J'ai une conscience extrêmement non-abstraite, presque une allergie à l'abstraction, qui vient aussi du catholicisme. Le contenu de ma vision du monde est évidemment très différent – rien de tout cela n'est plus catholique en termes de dogmes de cette foi – mais la sensibilité est

⁶⁸² N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2021, p. 171 ; D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Londres, Routledge, 1998, p. 108.

⁶⁸³ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, op. cit.

⁶⁸⁴ E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, op. cit., p. 17.

⁶⁸⁵ D. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes*, op. cit., p. 221-222.

⁶⁸⁶ D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, op. cit., p. 107.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

toujours là dans ma chair. Et je pense que cela me rend inhabituelle dans l'académie.⁶⁸⁸

En se référant à ce catholicisme bizarre d'Haraway, nous passons au deuxième point de l'affinité entre Haraway et Auerbach en ce qui concerne la typologie chrétienne. Selon Haraway, la biologie peut être lue d'une double manière, l'une littérale et l'autre figurale ou métaphorique.⁶⁸⁹ Et encore : ce qui l'intéresse c'est la jonction entre le figural et le factuel.⁶⁹⁰ Haraway caractérise cet intérêt comme exemple de son sacramentalisme catholique. La sensibilité fondamentale sur la nature littérale de la métaphore et la qualité physique de la symbolisation viennent du catholicisme. Par exemple, elle utilise OncoMouseTM comme figure de l'être génétiquement modifié qui hante de nombreux endroits : de la Dupont Corporation et de l'Université de Harvard ainsi que de l'Université de Californie à San Francisco, de la recherche sur le SIDA que de l'industrie de fourniture d'animaux aux laboratoires.⁶⁹¹ Le cyborg et l'être transgénique sont des exemples de la façon dont elle travaille cette relation anxieuse entre figuration et littérisation.⁶⁹² Cette relation anxieuse se situant « entre-deux » transforme le texte en une matière ou une chair desquels émergent certains corps, comme les figures. Chez Haraway, le texte est précisément actif et subversif, étant donné qu'elle conçoit le rôle des figures, toujours actives : pour insister sur le paradigme d'OncomouseTM, il est à la fois figure christique, réalité technoscientifique futuriste et sœur (sibling).⁶⁹³

Nous passons au dernier point sur les rapports entre le figural et le littéral. Au niveau méthodologique, l'enjeu principal est de maintenir ce lien très puissant entre le fait et la fiction, entre le littéral et le figuratif ou le tropique, entre le scientifique et l'expressif.⁶⁹⁴ Car les figures sont si importantes pour elle parce qu'elles sont immédiatement complexes et non littérales, sans compter qu'elles procurent un réel plaisir dans le langage.⁶⁹⁵ Elle consacre une partie importante de son attention à la figuration, non seulement dans les discours sur la biotechnologie, mais aussi dans la « chair » même du gène.⁶⁹⁶ Elle s'intéresse à la « chair » non seulement dans le cadre de sa formation de biologiste moléculaire, mais aussi dans son engagement profond envers la « chair »

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁹⁴ D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyra Nichols Goodeve*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

du genre, de la race, de l'espèce.⁶⁹⁷ Comme elle la souligne la « chair » est une synecdoque de la manière dont la réalité matérielle signifie ou est physiquement « tropique ».⁶⁹⁸

D'ailleurs Haraway affirme directement : « Je trouve que les mots et le langage sont plus proches de la chair que des idées ».⁶⁹⁹ Choisir le mot « chair » permet de rendre compte de l'intensité matérielle et physique des mots ; il désigne tant le vivant que la matière.⁷⁰⁰ Pour lier les problématiques entres elles, nous dirions que le mot « chair » résonne aussi avec son héritage catholique : le symbolisme de l'Eucharistie, les dogmes de l'incarnation et de la transsubstantiation sont charnels et physiques ; le signe et la chair sont intensément liés dans le symbolisme catholique ; le corps et le sang du Christ sont substantivés dans le pain et le vin.⁷⁰¹ Pour Haraway, la chair n'est pas plus une chose que ne l'est le gène ; c'est une construction matérielle-sémiotique concrète, qui contient dans ses plis les affects de l'histoire de Jésus, sa souffrance et son sacrifice.⁷⁰² Le pain et le vin deviennent alors des zones intimes de la souffrance. La chair est donc cette matière métaphorique teintée de vulnérabilité et de souffrance.⁷⁰³

En effet, Haraway fait un usage tout aussi actif et performatif des figures. Elles sont centrales dans ses textes. Elles diffèrent des métaphores, ou en tout cas ne s'y réduisent pas.⁷⁰⁴ On peut affirmer, à la suite de Delphine Gardey, que les figures d'Haraway sont également des outils pour fabriquer un impensé/impensable du présent-absent :

Ces figures de chair, mais aussi de style, ces figures réelles et fictives sont des outils. Elles sont un moyen de déployer cet impensable de notre intrication à l'animal et à l'artefact, cette non-extériorité à notre propre milieu bio-social et le caractère éminemment composite et relationnel de notre *natureculture*.⁷⁰⁵

Encore plus, nous pensons que les figures sont les corps animés des métaphores. Les figures ne peuvent pas jouer le rôle d'objets académiques pertinents mais performant une coupure épistémologique : ils sont à la fois objets et sujets du texte.⁷⁰⁶ Bien plus que le double d'Haraway, les figures incarnent la chair spéculative des tropes qu'elle tâche de faire vivre au creux de son écriture. Ces figures sont comme des êtres hybrides de chair et de mots, matériel-sémiotique.⁷⁰⁷

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations, op. cit.*, p. 180.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve, op. cit.*, p. 85.

⁷⁰³ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations, op. cit.*, p. 180.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁰⁵ D. Gardey, « Donna Haraway : poétique et politique du vivant », *Cahiers du genre*, 2013, p. 173.

⁷⁰⁶ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations, op. cit.*, p. 182.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

Plus loin dans *Modest_Witness*, Haraway précise le rôle qu'elle entend faire porter à la figure, notamment celle du témoin modeste.⁷⁰⁸ Selon elle, une figure opère le travail de refigurer les sujets et les objets, c'est-à-dire leur conférer une matérialité renouvelée. Les figures rassemblent les gens autour des tropes, des visages, des métaphores, des jeux de langage ; grâce au fait que les figures matérialisent dans leurs corps les significations partagées.⁷⁰⁹ Les figures permettent de quitter la littéralité du langage des sciences pour accéder à leur complexité. Dans *The Haraway Reader*, Haraway réaffirme encore son amour des figures en soulignant leur rôle par rapport aux questions d'affects et d'éthique.⁷¹⁰ Les figures ramassent les espoirs et les peurs, en manifestant les possibles et les dangers.⁷¹¹ Elle écrit :

Dès le départ, nous nous trouvons au milieu de multiples traductions et mises en scène d'une figure d'humanité souffrante qui n'était pas contenue dans les cultures d'origine des récits. Les récits chrétiens du Fils de l'homme ont circulé rapidement autour de la Méditerranée au premier siècle de notre ère. Les versions juives du serviteur souffrant informent certaines des mises en garde éthiques les plus puissantes dans les mondes technoscientifiques transnationaux faustiens [...] Cette figure de l'Incarnation ne peut jamais être autre chose qu'un *trickster*, un frein aux arrogances d'une raison qui découvrirait tous les déguisements et forcerait la vision correcte d'une nature récalcitrante dans ses endroits les plus secrets.⁷¹²

Finalement, approcher les figures, c'est apprendre à construire des récits par le milieu, en cours de route, plutôt que des histoires téléologiques, tendues vers une finalité et un accomplissement. Pour cela, il faut laisser aller tous ces attachements se nouer vers là où les affinités se créent, laisser aller les lignes faire des toiles ou des nœuds. Il faut laisser les figures proliférer et s'épanouir.⁷¹³ Dans une certaine mesure, Haraway clame que son corps est une figure ; en effet, il est aussi ce lieu où la chair et les mots se nouent pour créer un corps/être. Les corps sont autant réalité que fiction, chair et mots, créatures imaginaires et entité biologique ordinaire définie par une catégorie ; à l'instar du corps d'Haraway, du cyborg, des primates, d'OncomouseTM, de Cayenne, etc. Les figures sont prises dans ce doublet, mais dans un doublet filandreux qui a la capacité de se plier, se nouer et de former des jeux de ficelles.⁷¹⁴

Entre Auerbach et Haraway, nous retrouvons de manière éloquent ce retour à la pensée figurale dont la signification principale sur le plan méthodologique c'est la rupture des frontières entre

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 183 ; D. Haraway, *The Haraway Reader*, Londres, Routledge, 2004, p. 51.

⁷¹¹ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, *op. cit.*, p. 184.

⁷¹² D. Haraway, *The Haraway Reader*, *op. cit.*, p. 51.

⁷¹³ N. Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, *op. cit.*, p. 184.

⁷¹⁴ *Ibid.*

théorie et histoire. Si nous devons reformuler, nous dirions que toute position métahistorique devient une perspective sur un milieu concret et incarné en même temps que les agents de la narration s'obligent à penser par le milieu. De ce point de vue, c'est cette fois-ci que la métathéorie descend du niveau de l'abstraction au niveau du concret, c'est-à-dire au niveau de mêmes corps.

Haraway nous offre une nouvelle perspective à travers laquelle les problèmes et les motifs d'*Histoire(s) du cinéma* peuvent être autonomisés de l'horizon des réflexions de Godard. En analysant la manière dont Haraway travaille sur la figuration, le moment où elle la lie à l'histoire et, en même temps, la déconnecte de la représentation, mais aussi en analysant la manière dont la figuration s'entrelace avec une revendication ouverte d'une humanité féministe, nous entrevoyons la possibilité d'examiner *Histoire(s) du cinéma* comme concrétisation tangible de la suppression de la dichotomie entre récit scientifique et fiction, sans pour autant la priver de son objectivité. De plus, à partir du moment où cette suppression constitue une étape nécessaire pour l'humanité féministe de Haraway, il ne faut pas nier que c'est précisément cette étape qui est réalisée dans l'œuvre de Godard, une œuvre qui prend le caractère d'une histoire figurale. Si Godard ne manque pas de montrer des femmes opprimées (soit à cause de la violence physique directe à leur rencontre, soit parce qu'elles deviennent des fétiches hollywoodiens) et que cela a une certaine importance, ce n'est pas à cause de son empathie pour les questions relevant d'un ordre féministe. C'est parce que cela ouvre une question que lui, en tant que sujet blanc, adulte et européen, ne peut pas actualiser lui-même. Mais la question même qui est posée reste cruciale en concernant l'utilisation du montage et la rupture de la science-fiction du point de vue de la méthode d'analyse figurale pour la reconstruction féministe d'une histoire des sujets opprimés par les sujets mêmes qui en sont l'objet. À la lumière des réflexions de Haraway, donc, *Histoire(s) du cinéma*, si elle ne gagne pas en valeur historique, gagne certainement en valeur métahistorique.

6.3. Devenir-enfant et devenir-animal

La politique de résistance devient le cas d'une politique minoritaire comme insurrection contre les expressions différentes du « majeur » : la critique de l'humanité et du monde de la souveraineté, du regard adulte, contre toute règle de la fondation et de la conservation qui conçoit la résistance comme une action isolée, contre le chauvinisme et le nationalisme. Le mineur, c'est une résistance qui se poursuit par tous les moyens, cette « histoire du silence » dont parle Godard, ce sont les mains de l'*Umberto D.* de De Sica qui revendiquent leur dignité malgré la pauvreté, c'est l'adhésion obsessionnelle à la vérité de la *Marnie* d'Hitchcock, qui cherche des moyens de raconter et de se souvenir de l'histoire et sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant.

Le « mineur » est une relation qui n'occupe pas l'espace, comme les « événements majeurs » d'une guerre l'occupent, c'est-à-dire qu'il ne nous oblige pas à agir dans un sens ou dans l'autre, donc il ne crée pas de règle. Le mineur est élémentaire, un si petit fragment, une véritable exception potentielle. Et le cinéma de la résistance et de la création concerne justement cette exception du regard mineur et de la perception mineure dans son ensemble. Le mineur par excellence que nous découvrons au sein d'*Histoire(s) du cinéma*, c'est la perception enfantine, c'est-à-dire une perception qui entend le monde de nouveau et, en même temps, en sa nouveauté. Ou encore, pour utiliser exactement l'expression godardienne, le cinéma comme « l'enfance de l'art ». ⁷¹⁵

6.3.1. L'enfance de l'art : Baudelaire, un prophète du cinéma

Le cinéma est l'enfance de l'art, mais cet aphorisme ne va pas de soi. Pour le comprendre, nous voudrions proposer une conjonction suivant le geste d'Ishaghpour qui affirme dans son dialogue avec Godard :

YI - Cela prend ensuite une tout autre dimension parce que Baudelaire vient après et que dans son poème il s'agit directement de l'ennui, de la prison et du désir de partir, c'est-à-dire d'une archéologie du cinéma au niveau de l'imagination ou de la sensibilité. Baudelaire a écrit ce poème au moment où l'ennui s'installe historiquement dans un monde désenchanté et devient quelque chose de chronique, et aussi l'idée de prison et donc l'envie de départ et du voyage, qui sont pour vous liées à l'enfance de l'art, c'est-à-dire au désir de faire du cinéma – puisqu'on voit des cinéastes à ce moment-là –, mais en même temps, il y a la découverte que partout c'est le même éternel péché, la même horreur dans le même désert d'ennui, et donc la même répétition et la même espèce de chute. ⁷¹⁶

Le poème auquel Ishaghpour se réfère et dont Godard affirme qu'il implique ou même préfigure la perception cinématographique est *Le voyage* de Baudelaire, dans lequel on retrouve les motifs de l'ennui, de la figure de l'enfant, de la mémoire, de notre prison mentale – d'ailleurs ce dernier motif était déjà évoqué au chapitre 2. *Perspectives de la figure dans Histoire(s) du cinéma*. Mais la figure de l'enfant chez Baudelaire est le déclencheur de la description godardienne du cinéma comme enfance de l'art.

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

[...]

⁷¹⁵ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4a 13'29.

⁷¹⁶ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue, op. cit.*, p. 44-45.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile ! / Faites, pour égayer
l'ennui de nos prisons, / Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
/ Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.⁷¹⁷

Pour Godard, le cinéma ne se différencie pas comme une simple somme d'autres formes d'art, mais se distingue par sa capacité à s'approprier cette perception enfantine au sein d'un monde multiple et potentiellement en constante recreation. C'est ici que l'affirmation godardienne trouve un autre sens selon lequel un film constitue une boussole et un puzzle, une place sur la terre. Ce n'est pas un monde physique donné mais c'est le monde créé par le voyageur et le flâneur, celui qui pense en voyageant et qui voyage en pensant.

Ce n'est pas un hasard si Godard décrit le cinéma comme l'enfance de l'art et en même temps comme la peinture moderne. Bien que Baudelaire non seulement n'ait pas eu le cinéma à l'esprit lorsqu'il écrivait, mais qu'il déteste également la photographie et qu'il dédie par conséquent son œuvre sur le *Peintre de la vie moderne* à Constantin Guys, dans l'esprit de Godard, ces réflexions préfigurent le cinéma à venir.⁷¹⁸ Car comme dans le poème ci-dessus, dans son célèbre essai sur la *modernité* Baudelaire associe la perception enfantine au dandysme et le voyage comme sortie de l'ennui et, plus encore, pense la créativité moderne en termes de fragments, de ruines et de conjonctions comme Benjamin l'a discerné dans son œuvre.⁷¹⁹

Si, d'une part, selon Godard, l'art, c'est cette pratique, poétique et expérimentale, qui se base sur le schème de la conjonction, et crée des formes pensantes, si, pour lui, la vraie invention du cinéma est le montage comme l'art de produire une forme qui pense, ou encore, pour utiliser les mots de Didi-Huberman, comme deux mains qui pensent en mettant en acte le rapprochement de deux images et de deux temporalités, d'autre part, Baudelaire cherche à créer une poésie critique se basant sur des ruines de la modernité.⁷²⁰ Dans la mesure où cette pensée conjonctive, cet « entre-deux » est pour Godard une entrée dans les labyrinthes des citations et des mentions des œuvres d'autres, un voyage dans les ruines du passé, l'entre-deux correspond aussi à un écart du soi et de l'étranger,

⁷¹⁷ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal, présentation par Jacques Dupont*, Paris, Flammarion, 2016, p. 182-183.

⁷¹⁸ Sur la photographie et pour donner un exemple, Baudelaire écrit : « Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare ». C. Baudelaire 1999, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 364.

⁷¹⁹ W. Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La fabrique, 2013, p. 979-985.

⁷²⁰ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, *op. cit.*, p. 40-52 ; J-L. Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, *op. cit.*, p. 244-247.

ou encore, la conjonction en tant que telle c'est être étranger à soi-même en soi-même.⁷²¹ Comme l'avait bien exprimé Didi-Huberman :

Citer c'est, d'abord, admirer [...] Mais ce peut-être, aussi vouloir devenir l'auteur de ce qu'on admire chez les autres, comme un phasme dévore la feuille d'un arbre pour mieux lui ressembler. Godard, sur ce plan, est un peu comme Baudelaire : sa passion des images ne va pas sans une certaine folie des formules.⁷²²

De ce point de vue, Godard, comme Baudelaire, pose la question de la langue poétique. Car au moment où Godard déclare : « j'ai toujours pensé que je faisais de la philosophie », d'un geste simultané, il se présente de manière suivante : « Poète / Je suis ». ⁷²³ En résumé, pratiquer l'art du montage comme art poétique, c'est mettre en poème une citation philosophique.⁷²⁴ Mais, pour Godard, qui l'exprime directement dans l'épisode 3b – *Une vague nouvelle, la poésie est d'abord résistance*, autrement dit, les poètes sont les résistants au temps de détresse.⁷²⁵

La philosophie chez Godard, comme chez Pasolini, se transforme donc en une certaine poétique, qui se relève dans les ruines. Elle se transforme en poétique, en *poiesis* dans la mesure où elle concerne la construction créative de quelque chose de nouveau. Une philosophie poétique est la critique de formes qui pensent et, en même temps, de pensées qui se forment et forment. Mais la poétique correspond aussi à l'acte de résistance, car il est un rapport comme celui entre les images ou les mots comme des images, toujours en train de se faire, déjà ici, mais pas encore actualisé. Une philosophie poétique, dans ce cadre, est indispensablement artistique et créative, constructiviste et critique.

Baudelaire, dans le texte posthume *L'art philosophique* publié en 1869, détermine l'art suivant deux conceptions distinctes : d'une part, celle de l'art pur – la conception moderne – qui se réfère à la création d'une magie contenant à la fois l'extérieur et l'intérieur de l'artiste et, d'autre part, celle de l'art philosophique (ou idéaliste) qui correspond à la prétention de remplacer le livre pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie.⁷²⁶ Baudelaire caractérisait cet art en tant que monstruosité, car il s'oriente vers l'enseignement, tandis que la vraie vocation de l'art est la beauté pure.⁷²⁷ Autrement dit, Baudelaire veut délier l'art de toute comparaison extrinsèque, c'est-à-dire d'une comparaison des pratiques artistiques entre elles et de l'art en opposition avec les autres pratiques de pensée, comme l'histoire et la philosophie. En formulant le concept d'art philosophique par rapport à

⁷²¹ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, *op. cit.*, p. 129.

⁷²² *Ibid.*, p. 13.

⁷²³ *Ibid.*, p. 128, 153.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 157, 161.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 163 ; J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3b 20'21.

⁷²⁶ C. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 563-573.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 563-573.

l'école allemande et au peintre Chenavard, Baudelaire souligne que cette dernière rivalise avec le livre, l'imprimerie et le discours linéaire et, en ce sens, il s'enregistre à la tradition des comparaisons totalement extrinsèques.

Mais ce qui nous intéresse plutôt est la comparaison de deux conceptions de l'art, qui pose certaines interrogations sur le statut de la pratique artistique, interrogations dont la trace se trouve vivante dans les travaux godardiens : en quelle mesure la recherche de la beauté pure, d'une beauté manifestée au temps de la décadence, bouleverse tout enseignement préétabli ? Baudelaire, en citant Stendhal dans *Le peintre de la vie moderne*, dit que « le Beau n'est que la promesse du bonheur », d'un bonheur dans le temps de la destruction, motif qui se trouve si vivant dans l'œuvre de Godard.⁷²⁸ La beauté au sens baudelairien ayant à la fois un aspect éphémère et éternel pose la question de la mémoire. Un art qui cherche donc la beauté n'est autre qu'un art moderne qui pense le temps par rapport à sa fragmentation parfois imprévisible.

Autrement dit, la prétention du remplacement du livre ne suffit pas pour la conceptualisation d'un art philosophique. S'il y a donc de manière véritable un art, non plus philosophique mais comme forme qui pense et pensée qui forme chez Baudelaire, nous pourrions le découvrir sous le nom de l'art moderne ou pur. Cet art, selon Benjamin lisant Baudelaire, en se basant sur l'allégorie, construit un espace en dehors de l'existence profane et, par ce geste, il découvre une nouvelle existence autant qu'une force de création. De ce point de vue, l'art pur chez Baudelaire se révèle en tant que pratique d'une pensée éloignée de l'enseignement, des images didactiques et dogmatiques de la pensée, il se transforme en une pensée qui s'engage à bricoler la matière, à refaire le monde suivant un certain processus qui ressemble à celui du montage. Pour le dire avec les mots de Benjamin :

L'allégorie voit l'existence, comme l'art, placée sous le signe de la fragmentation et des ruines. « L'art pour l'art » fait de l'art un domaine en dehors de l'existence profane. L'un et l'autre ont ceci de commun qu'ils renoncent à l'idée de totalité harmonieuse, au sein de laquelle l'art et l'existence profane se mêlent, comme le voulaient l'idéalisme allemand et l'éclectisme français [J 56a, 6].⁷²⁹

6.3.2. La perception enfantine dans un monde ruiné

Le beau et le bonheur ne sont pas connus à priori comme le voulait l'art philosophique. C'est l'objet d'un art moderne qui adopte une perception enfantine, c'est-à-dire une perception qui entend le monde de nouveau et, en même temps, en sa nouveauté.⁷³⁰ Chez Baudelaire, l'art moderne devient une pratique qui résiste aux images dogmatiques de la pensée, une pratique qui monte, remonte,

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 506.

⁷²⁹ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 344.

⁷³⁰ C. Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 512.

démonte les fragments, et dont la propre vocation est la construction d'une totalité non plus harmonieuse et totalisante. La perception enfantine, motif de l'essai de Baudelaire sur *Le peintre de la vie moderne*, perception liée aussi au dandysme et à la flânerie dans les foules, révèle selon nous une des affinités principales de Godard avec la pensée de Baudelaire :

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent [...] or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. [...] L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserais pousser plus loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la congestion, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. [...] le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le nouveau [...] un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance [est] un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé. Je vous ai dit que je répugnais à l'appeler un pur artiste [...]. Je le nommerais volontiers un dandy [...]. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité !⁷³¹

Pour examiner l'affinité de deux créateurs sous le prisme de la perception enfantine, il faut suivre le fil conducteur du statut des ruines au sein d'*Histoire(s) du cinéma*. Ces dernières sont liées à l'analogie de la pensée propre du cinéma et de l'acte de résistance. Une photographie au début de l'épisode 3a – *La monnaie de l'absolu*, qui se situe dans un espace totalement ruiné, montre une mère avec ses trois enfants. L'un d'entre eux regarde directement la caméra, nous regarde. Ce que nous voyons ainsi n'est autre que les rapports suivants : ruines et enfants (conjonction), enfants dans les ruines (inclusion). Ce n'est pas un hasard si la photographie mentionnée est accompagnée de la phrase imprimée sur l'écran « Montage, mon beau souci », phrase qui se réfère à la fois à un texte godardien publiée dans les années 1960 dans les *Cahiers du cinéma* et la question principale de la filmographie godardienne tout entière. C'est dans cet épisode où nous sommes incités à manifester les liens de ce beau souci avec la résistance et la guerre, autrement dit, à révéler comment la violence en tant qu'affect pluriel et singulier, se soulève en transperçant les multiples couches de l'expérience, en dépassant les closes limites de l'existence profane.

⁷³¹ *Ibid.*

Ruines et enfants, mémoire et oubli, passé et présent : ce ne sont plus des antithèses mais une matière fragmentée et hétérogène qui se rencontre en créant des agencements. Autrement dit, Godard en mobilisant la figure d'enfant réfléchi à nouveau sur les techniques du montage et, par ce geste, réinvente ce qui est considéré comme perception enfantine. Si la question de la mémoire se manifeste déjà dans le cadre de la conceptualisation de la figure, si la concurrence concernant la primauté d'un certain régime du temps prend son sens par rapport à l'interrogation sur l'histoire, le rapport des ruines et des enfants au sein d'*Histoire(s) du cinéma* détermine le contexte dans lequel la problématique de la violence se développe.

Les ruines ont une double signification : d'une part, elles soulignent la possibilité de construire le nouveau en réutilisant ou encore en réappropriant de vieux morceaux (l'enfant dans les ruines exprime cet aspect dans la mesure où la conjonction des ruines et du nouveau présuppose un processus double de remémoration et d'oubli de même que l'enfant donne un certain visage à cet oubli de l'humanité face à son passé) et, d'autre part, elles indiquent la propre stratégie du montage. L'enfant touche les ruines, vit dans les ruines, il dépasse le trauma du passé, revalorise le présent : ce sont remémoration et oubli à la fois qui constituent la perception enfantine.

6.3.3. L'enfant s'est suicidé

L'enfant se trouve en contact avec ce lieu de destruction, mais pour lui, ce lieu n'est pas stable. Un paradigme concerne le retour de Godard vers le film rossellinien, *Allemagne année zéro*.⁷³² L'enfant devient un lieu de rencontre au sein du cinéma après-guerre, un lieu lequel on réinterroge l'entendement en soi. Comme l'a signalé Deleuze :

On a souligné le rôle de l'enfant dans le néo-réalisme, notamment chez De Sica (puis en France chez Truffaut) : c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre.⁷³³

Le film rossellinien est tourné dans Berlin ruinée, l'été après la capitulation allemande, où la famille Köhler est obligée de partager avec quatre autres locataires un appartement trop petit. Le plus jeune de la famille, Edmund, âgé de douze ans, s'efforce d'aider sa famille à survivre. Il est si difficile de survivre au chagrin et à la misère, qu'Edmund interprétant mal les paroles de son père, il l'assassine. Un père, cependant, qui fait écho aux déformations nationalistes de l'Allemagne depuis le début de la Première Guerre mondiale. Par conséquent, ce n'est pas seulement la pauvreté qui motive le meurtre. En filigrane, il y a toujours l'exigence de Rossellini d'identifier, d'analyser politiquement et de briser le cercle vicieux d'un nationalisme qui cherche la justification de la grandeur allemande.

⁷³² J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 48'30, 3a 3'18.

⁷³³ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, op. cit., p. 10.

Ainsi l'assassinat du père signifie pour Edmund la fin de ce cercle. L'enfant paie la dette historique à travers un double acte : l'assassinat et la suicide, étant donné que cette histoire de la culpabilité est une histoire sans avenir.

Selon Godard, l'histoire du cinéma est la seule qui est capable de nous offrir une description précise des événements et des rapports des choses. Cette description précise est trouvée dans le film de Rossellini, car l'histoire racontée par ce cinéaste est une histoire du silence et de la culpabilité. Mais, en même temps, c'est une histoire dans laquelle nous ne trouvons pas l'acte de pardonner. C'est peut-être pourquoi Rossellini insiste sur l'aspect économique de la vie quotidienne à Berlin. Les hommes et les femmes cadrés dans le film essaient de survivre dans un régime d'austérité absolue mais, en même temps, ils espèrent que leur pays va être souverain et riche à l'avenir. L'enfant n'est que le cinéma : le cinématographe est l'enfance de l'art comme l'affirme Godard. Le cinématographe s'éloigne des institutions et, par ce geste, il redécouvre le regard enfantin qui introduit une critique innocente et sévère du monde et dans un monde dont l'innocence a totalement disparu et est remplacée par la culpabilité.

Dans le lieu détruit, l'acte de création est donc possible. C'est l'innocence (manque du but), c'est le rapport avec le monde à la fois extérieur (regard) et intérieur (toucher), c'est sa mémoire comme processus simultané de remémoration et d'oubli. Le cinématographe s'affirme par conséquent comme enfance de l'art dans la mesure où la mémoire enfantine fonctionne comme le montage. Mémoire enfantine contre mémoire d'archives, nous voulons le répéter, c'est là où est souligné une distinction qui passe d'une série de différenciations, la réappropriation contre l'accumulation, les ténèbres contre les lumières. La mémoire enfantine n'est pas une cathédrale qui s'appuie sur soi, mais elle est une synthèse dont les parties dépendent l'une de l'autre, une synthèse changeante dont les limites ne sont pas connues par avance, car les couches du passé ne se trouvent pas dans une ligne, mais se plient en superposition.

Godard se demande : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler » ?⁷³⁴ Les mains promeuvent de manipulations, mais encore les mains construisent. Les mains sont les rouages à travers lesquelles la mémoire enfantine se met en place, tandis que la mémoire volontaire ou consciente passe par l'imagination et la remémoration fermée du trauma. En mobilisant les mains, le passé s'actualise comme un acte, qui fait le pont entre le « déjà » et le « en train de ». Les ruines en tant que matière de cette mémoire deviennent donc la matière propre d'une analyse figurale du monde, de son

⁷³⁴ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 25'23.

approche d'abord historique au sens d'une série d'anachronismes et de constellations au-delà des schèmes linéaires.

L'analyse figurale de la réalité lui permet de réfléchir sur la ligne continue qui lie la période du pouvoir national-socialiste et la période de la restauration de la démocratie. L'interprétation figurale permet de suggérer que l'Allemagne laisse en ruines son passé sans savoir comment le discuter d'une manière directe ou sincère. Raconter cette histoire, c'est raconter une histoire du silence, c'est raconter une histoire qui pourrait disparaître sans les figures cinématographiques. Avec les mots de Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*, qui font écho au concept d'éloquence et prouvent qu'il concerne une des inspirations principales de Benjamin par rapport à la remémoration exposée dans les thèses *Sur le concept d'histoire* :

Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.⁷³⁵

L'art et la philosophie se rencontrent dans l'acte de pensée. Ce dernier concerne le mouvement de la vie en soi, l'acte de résistance à la persistance du même, autrement dit, à une certaine idée sur l'harmonie dont la création est extérieure à notre propre existence. L'art moderne, comme il était décrit par Baudelaire, concerne d'abord la médialité, le même media ou le moyen en tant que tel, qui permet la liaison des choses entre elles, leurs rencontres, sans aucun but présumé. Cet art devient donc la réponse à la manipulation des choses, à leur déformation faite par une pensée rationaliste dont le cœur se trouve exactement dans la détermination des rapports entre moyens et buts.

6.3.4. Devenir-animal

Quand Godard passe des enfants aux animaux, en fait, il propose encore une conjonction : alors qu'en référence à Rossellini et à l'épisode *3a – La monnaie de l'absolu* la conjonction principale est entre enfants et ruines, en passant aux animaux il présente l'imbrication dynamique des devenirs entre eux, la multiplicité vers laquelle ils tendent. En référence au film de Laughton, *La nuit du chasseur*, la conjonction cruciale est celle des enfants et des animaux, de sorte que la sortie du monde adulte réalise la demande baudelairienne d'une perception enfantine comme dandysme dans un monde en nouveauté.

⁷³⁵ C. Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 505.



Figure 29 – La nuit du chasseur de Laughton cité dans *Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma* (1997)

Le film de Laughton apparaît quatre fois dans *Histoire(s) du cinéma*, plus précisément, dans les épisodes 1a, 2a, et 3a. *La Nuit du chasseur* est le seul film réalisé par Laughton, acteur légendaire et ancien collaborateur de Bertolt Brecht sur *Galilée*.⁷³⁶ Il s'agit probablement de la tentative la plus réussie de traduire les idées de Brecht dans le domaine du cinéma narratif commercial. *La Nuit du chasseur* est essentiellement l'histoire allégorique de deux enfants (John et Pearl) qui sont coupés des bases familiales d'une vie familiale stable. Ils sont poursuivis par Powell – le chasseur – dans le but de voler l'héritage de leur père à travers un paysage cinématographique lumineux, presque découpé, avant de trouver refuge dans le monde de Rachel Cooper (Lillian Gish), qui ressemble à celui de la Mère l'Oie.⁷³⁷ En suivant la description de Deleuze :

Le film unique de Laughton, *La nuit du chasseur*, nous fait assister à la grande poursuite des enfants par le prédicant ; mais celui-ci est dépossédé de son propre mouvement de poursuite au profit de sa silhouette comme ombre chinoise, tandis que la Nature entière prend sur soi le mouvement de fuite des enfants, et que la barque où ils se réfugient semble elle-même un abri immobile sur une île flottante ou un tapis roulant.⁷³⁸

Godard se remémore la scène à laquelle Deleuze fait référence. Pour rendre possible la fuite des enfants du monde des adultes-chasseurs, toute la nature est impliquée, les animaux et les plantes, c'est donc un effort collectif. Cette fuite, c'est essentiellement l'entrelacement des devenirs comme

⁷³⁶ A. Danks, « The Man in Black: The Night of the Hunter (1955) », *Senses of Cinema*, 2017.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps, op. cit.*, p. 81.

des phénomènes anomiques qui nous sont donnés comme une version concrète de ce qu'est une ligne de fuite. D'où le chasseur. Dans le monde façonné par les lignes de fuite des enfants, des animaux et des plantes, le chasseur est un envahisseur, il est le majeur, un agencement du monde déjà déterminé.

Au sein de l'épisode 2a – *Seul le cinéma*, cette séquence de *La nuit du chasseur* en précède deux autres, où Godard filme Delpy lisant *Le Voyage* de Baudelaire et où il participe à une conversation avec Serge Daney par rapport à la définition de l'histoire du cinéma comme l'histoire de la projection des figures.⁷³⁹ Les lignes de fuite, dont nous trouvons un exemple dans l'imbrication de devenir-enfant et de devenir-animal ou encore de devenir-plante, forment de nouvelles perspectives, comme la projection de figures, qui constitue une fonction orientée vers la multiplicité. La question de la multiplicité, de la vérité de cette enfance de l'art et de la vie se poursuit dans la troisième partie de ce texte. Ce sont les trois motifs qui restent à discuter en référence à l'histoire figurale de Godard. Le cinéma, enfance de l'art, renverse le cinéma commercial comme usine. Godard parvient à faire émerger une histoire du cinéma qui se déploie dans deux directions : d'une part, d'esthétisation, en participant à la propagande pour la légitimation de la violence d'État, donc en participant aussi à la guerre institutionnalisée, et d'autre part, de politisation, en explorant les dynamiques de création-résistance dans un monde qui, au lieu d'apparaître comme une scène spectaculaire, met à nu ses ruines, mais celles-ci deviennent des fragments de nouveaux rapprochements, leur manifestation même, c'est-à-dire la violence divine.

⁷³⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 10'00-13'00.

HISTOIRE

Dans la troisième partie de cette thèse, nous abordons le problème de l'Histoire. Mais il est vrai que l'Histoire n'a pas cessé un instant de suivre le fil de notre problématique. L'analyse figurale, la perspective et la projection comme éléments de la catégorie historique de la figure, la pédagogie godardienne, l'introduction de l'enjeu de la violence créatrice comme noyau d'une pensée tactile et ensuite, dans la deuxième partie, la conjonction de la violence avec la méthode des citations et les manifestations d'une violence politique, sont des moments de concrétisation du problème de l'Histoire : dans la première partie, du point de vue de la critique de l'image et de la perspective de l'analyse figurale ; dans la deuxième partie, sous le prisme de la violence constituant le programme de la pensée godardienne par rapport à l'acte historique, ce qui revient à dire avec la politique la politique.

Ainsi si, dans la première partie, l'Histoire a été analysée du point de vue de la constructivité des figures, de l'*enargeia*, c'est-à-dire de leur manifestation vivante, et de l'analyse figurale, dans la deuxième partie, elle était traitée du point de vue de l'*energeia*, c'est-à-dire de l'actualisation des forces potentielles d'une communauté, soit vers la perspective de la destruction, soit vers celle de l'émancipation. La distinction aristotélicienne traditionnelle entre *enargeia* et *energeia* est réfutée par Godard affirmant l'unité de la théorie et de la pratique ou, pour le dire en termes aristotéliens, l'unité entre la science *théorique* dont l'objectif est la vérité et la science *pratique* dont le but correspond à l'accomplissement d'une certaine œuvre.⁷⁴⁰

Au contraire, chez Godard, la vérité constitue le produit d'une construction et correspond exactement à l'accomplissement de son projet historique ; ainsi, le cinéaste propose le dépassement de cette taxinomie visant à distinguer les mondes du travail et de la politique, les producteurs de ceux qui gèrent le pouvoir.

Dans les trois chapitres qui composent cette partie, nous essayons d'examiner l'Histoire comme un enjeu distinct de la pensée godardienne. Les titres de ces chapitres – 7. *De la vérité historique*, 8. *De la multiplicité de l'histoire*, 9. *Une vie au contraire* – indiquent les axes sur lesquels nous travaillons. Comme nous tâcherons de montrer, ils constituent les variables sur lesquelles se base l'originalité de l'œuvre de Godard, non pas comme une création *ex nihilo* qui ne converse avec aucun canal de pensée ou

⁷⁴⁰ Chez Aristote, nous trouvons trois catégories principales des sciences, celles des sciences théorétiques, pratiques, et productives. La différence cruciale entre les deux premières est décrite dans le *Livre A* de la *Métaphysique* où il précise :

On a raison aussi d'appeler la philosophie science de la vérité, car l'accomplissement de la science théorique est vérité, celui de la science pratique est œuvre [993b20-22].

Voir Aristote, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 2658.

qui apparaît comme la manne du ciel (d'ailleurs, dans ces chapitres aussi, nous soulignons ses liens avec des programmes associés à d'autres pratiques de pensée), mais comme un exemple de concrétisation *dense* d'un concept d'Histoire propre au cinéma qui se différencie radicalement avec les concepts de vérité, multiplicité et vie. Il ne s'agit évidemment pas d'un bouleversement de ce que nous avons décrit jusqu'à présent, notamment en ce qui concerne la méthode du cinéaste. Au contraire, nous montrons comment cette appréhension particulière du travail et de la pensée tactile permet de réinventer les concepts antérieurs.

7. De la vérité historique

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur le problème de la *vérité*. Ayant déjà indiqué que la vérité constitue pour Godard une relation à construire plutôt qu'une catégorie posée *a priori*, nous tenterons de l'examiner en référence au concept de « description précise » mobilisé par le penseur ainsi qu'à l'espace « entre-deux ». Par ce geste, nous voulons aussi nous attarder sur la différence entre, d'une part, l'historio-*graphie* et la poétique – dans lesquelles nous classerions le projet godardien – et de l'autre, le processus de l'écriture. Pour nous, *Histoire(s) du cinéma* de Godard constitue un cas d'historiographie, malgré le fait que la signification de cette dernière s'écarte de l'usage dominant du terme, un cas qui correspond à une pratique créative, puisque son objet est la constitution de nouvelles relations figurales.

L'interlocuteur central dans ce chapitre est Siegfried Kracauer, en particulier, son œuvre *L'histoire des avant-dernières choses*, inachevée et publiée en 1969 après sa mort.⁷⁴¹ Cette convergence avec le chemin que prendra le travail de Benjamin sur les *Passages* n'est pas la seule correspondance entre ces deux penseurs et amis, dont l'affinité théorique sera examinée ultérieurement par rapport à la question de la vérité historique.⁷⁴² Mais en ce qui concerne plus spécifiquement la façon dont la philosophie de Kracauer ouvre à une reconsidération de l'œuvre godardienne, nous voudrions nous attarder sur la manière dont le philosophe lie la théorie du cinéma – théorie pour laquelle il est principalement connu – au problème de l'Histoire. Comme il l'écrit :

Si je m'absorbais dans l'histoire, ce n'était pas parce qu'elle était étrangère aux sujets qui m'avait accaparé auparavant, mais parce qu'elle me permettait d'appliquer à un champ plus vaste mes conceptions précédentes.⁷⁴³

Le livre posthume de Kracauer s'ouvre ainsi sur une déclaration autobiographique et un parallélisme entre l'histoire (au double sens de processus et de narration, de *res gestae* et de *historia rerum gestarum*) et la photographie (en un sens large qui va jusqu'à inclure le cinéma), donnant par ce geste l'élément de continuité entre la première et la deuxième phase de son œuvre que sépare la césure de l'exil.⁷⁴⁴ Le philosophe affirme alors que nous pouvons découvrir une analogie entre les

⁷⁴¹ P. Despoix et P. Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006, p. 5.

⁷⁴² Les réflexions de Benjamin et Kracauer sur la photographie ou le cinéma en tant que médias d'une pensée historique sont largement convergentes. Voir E. Arnoldy, « Fantasmagorie et barbarie », *Germanica*, 66 | 2ème trimestre 2020, p. 101 ; E. Arnoldy, *Fissures : théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, San Giovanni, Mimésis, 2018.

⁷⁴³ S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴⁴ C. Ginzburg, *Détails, gros plan, micro-analyse* in P. Despoix et P. Schöttler, *Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 45-64.

problématiques posées dans les cadres de « l'histoire et les médias photographiques, [...] la réalité historique et la "caméra-réalité" ». ⁷⁴⁵ En d'autres termes, Kracauer identifie entre le cinéma ou, plus largement, les médias, et l'Histoire, un faisceau de catégories et de problèmes communs qui permettent leur analyse similaire. C'est pourquoi il parle d'un « champ plus vaste » à propos de l'Histoire, la distinguant de quelque sujet qui serait complètement étranger à ses études antérieures. Car Kracauer étant à la fois journaliste, sociologue, analyste du fascisme, critique et théoricien des médias, et critique littéraire, devient également un penseur de l'Histoire, bien qu'il n'ait jamais été un historien institutionnellement parlant. ⁷⁴⁶ De même, lorsque Godard passe d'une phase de sa filmographie à une autre, pour arriver dans les années 80 à se consacrer explicitement au problème de l'Histoire et à son rapport avec la critique de l'image et la constitution d'une histoire du cinéma, il insiste pour montrer, non pas la réduction d'un domaine à l'autre, mais leur compréhension conjointe à la lumière de problèmes ou de concepts spécifiques.

Prenant pour point de départ les composantes de la problématique godardienne par rapport à la vérité historique et ayant comme référence principale l'œuvre de Kracauer, nous souhaitons également contribuer à la création d'une constellation d'analyses liées à ces œuvres. Ces dernières sont principalement en dialogue explicite entre elles (Benjamin comme noyau de la constitution de la méthode de Godard et comme interlocuteur de Kracauer, Didi-Huberman comme spécialiste de l'œuvre de Benjamin, Kracauer et Godard, et Ginzburg comme historien influencé par Kracauer et influençant, à notre avis, le cinéaste), mais peuvent de plus suggérer une formulation interdisciplinaire de certains problèmes qui nous occuperont – typiquement, de la description précise et détaillée (Geertz, Wilde) et de la relation entre Histoire et poétique (Aristote).

7.1. L'« entre-deux » de la vérité

Selon Godard, le montage figural façonne un espace « entre-deux » où les différents éléments circulent, se rencontrent, et interagissent. Pour lui, la vérité ne peut pas répondre à la question « de quoi s'agit-il ? », mais elle est plutôt inscrite dans l'ambiguïté du devenir et placée dans cet espace « entre-deux ». La vérité ne vise donc pas à « déterminer » son objet. Elle renvoie plutôt à la condensation d'une description consacrée à manifester la relation déterminée entre deux états, personnes ou éléments quelconques.

⁷⁴⁵ S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, op. cit., p. 56.

⁷⁴⁶ P. Despoix et P. Schöttler, *Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire*, op. cit., p. 5 ; E. Traverso, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La découverte, 1994, p. 10-11.

Pour le cinéaste, penser avec les mains, c'est aussi construire l'Histoire en tant que vérité concrète avec l'aide d'une machinerie, y compris celle de l'auteur lui-même. La figure cinématographique se transforme donc en une forme changeante qui touche ou se touche, se donne en tant que rencontre en soi et, par conséquent, est toujours en train de devenir. Ainsi la figure devient le geste d'une conjonction ou d'un assemblage. « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être » : la conclusion d'*Histoire(s) du cinéma* nous invite à expérimenter avec de nouveaux rapprochements imprévisibles et de nouvelles constructions dans le monde.

L'histoire figurale chez Godard, introduisant une pensée tangible et correspondant au monde matériel, donne au cinéma la force de créer une vérité concrète vue en tant que rapport transformateur du monde en ce monde. Le rôle crucial de la tangibilité, du geste en soi comme moyen d'un espace « entre-deux » nous permet de repenser la possibilité d'un apprentissage à la fois poétique et historique. Au-delà de la narration et comme l'affirmerait aussi Auerbach, l'histoire figurale en tant qu'enchaînements de rapports concrets renvoie à une vérité charnelle.⁷⁴⁷

7.1.1. Pour en finir avec les frontières : les deux visages de la vérité

Pour donner un exemple concret, nous revenons vers le film *Ici et ailleurs*. Godard, une heure durant, dans ce film consacré aux luttes palestiniennes (film dont des cadres sont intégrés plusieurs fois dans *Histoire(s) du cinéma*), déploie sa méthode de l'analyse figurale et son approche de l'histoire, qui se résumant à la phrase :

Quand je pense à une chose, je pense à une autre chose.⁷⁴⁸

En l'occurrence, quand il pense à un peuple, Godard pense à un autre peuple. Quand il pense à l'État d'Israël, consécutif à l'élimination nazie des Juifs d'Europe, il pense au malheur de la situation des Palestiniens.⁷⁴⁹ Par ce geste, le film critique également la fabrique du cinéma : le défilement des images n'est plus naturel, il est sans arrêt questionné par des insertions de photos, des incrustations de mots, des interventions de paroles. La fonction vidéo, par sa souplesse technique, peut redéfinir le cinéma comme un regard critique.

Bien que de nombreuses critiques aient été formulées sur la manière dont Godard a problématisé *par comparaison* la politique de l'État d'Israël envers les Palestiniens et la Shoah, ces critiques tiennent rarement compte de la manière dont Godard lie l'enjeu de la représentation ou de la narration de l'Holocauste à une critique véritablement profonde et radicale de celui-ci, et pas seulement à son

⁷⁴⁷ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne, op. cit.*, p. 40.

⁷⁴⁸ J.L.-Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010, p. 129.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

bannissement dans le domaine du mal isolé. Comme le commente Traverso, cette problématique en rapport avec la violence nazie n'est pas étrangère aux historiens qui, dans de nombreux cas, ont tendu soit vers un isolement absolu et vers la construction d'une mythologie autour de l'événement, soit vers une historicisation problématique présentant toutes les caractéristiques d'un automatisme positiviste. Traverso précise :

Or, le nazisme ne se réduit pas au rejet de la modernité politique et aux anti-Lumières : sa vision du monde intégrait aussi une idée de la science et de la technique qui n'avait rien d'archaïque et qui trouvait de nombreux points de contact avec la culture de l'Europe libérale du XIX^{ème} siècle. L'Occident, à son tour, n'est pas entièrement inscrit dans les principes généreux de la Déclaration des droits de l'homme. Il présente aussi d'autres visages, véhicule aussi d'autres conceptions des relations entre les êtres humains, d'autres conceptions de l'espace, d'autres usages de la rationalité et d'autres applications de la technique.⁷⁵⁰

Comme nous l'avons vu, pour Godard, la revalorisation, à la fois esthétique et historique, du cinéma se lie à la représentation de l'extermination des Juifs d'Europe.⁷⁵¹ L'expérience de la Deuxième Guerre mondiale change irréversiblement l'Histoire du cinéma, l'historiographie aussi, mais elle change également l'interrogation autour de la reconstitution de l'histoire à travers ou en images. Au lieu d'un ésotérisme narratif qui placerait les épisodes historiques au niveau d'une analyse autoréférentielle, Godard, ne discernant aucune harmonie dans la constitution du sujet et de la réalité mais plutôt une construction discontinue et fragmentaire, saisit la pensée au travers de figures fragmentaires, comme éléments d'une vérité qui n'est plus présumée donnée. Car lorsque l'on représente les victimes de la violence, en établissant un récit linéaire de leur histoire, on obtient certes un « calme intérieur », mais on annule la possibilité d'une critique figurale de la violence infligée à ces victimes. Au contraire, la restitution de la violence contre les victimes, étant une œuvre d'histoire – en particulier de l'histoire des vaincus – peut construire et manifester à son tour les relations de répression actuelle avec cette violence du passé.

Pour donner encore un exemple, cette fois-ci provenant d'*Histoire(s) du cinéma* et aussi fameux que le précédent, nous revenons vers l'épisode 1a – *Toutes les histoires* où nous voyons la phrase imprimée sur l'écran « A girl and a gun ». ⁷⁵² Selon Godard, le cinéma est devenu une usine de rêve produisant à la fois des histoires du sexe et de guerre en battant une autre usine de rêve, celle du « Kino Pravda » ou en français du « Cinéma vérité » auquel se réfère Godard par une citation à l'écran après un cadre montrant Lénine mort.⁷⁵³ Pour le dire explicitement, d'après Godard, le rêve

⁷⁵⁰ E. Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La fabrique, 2002, p. 16.

⁷⁵¹ A. De Baecque, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, op. cit., p. 173.

⁷⁵² J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 12'48.

⁷⁵³ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 14'43.

américain constitue le contre-pied de ce cinéma vérité dont les représentants principaux sont Vertov et Eisenstein. Ainsi, pour comprendre l'Histoire du cinéma, suivant Godard, nous devons repérer l'analogie entre la façon dont le cinéma américain efface le cinéma soviétique et la façon dont les caractéristiques sanglantes de l'empire américain sont cachées derrière la fantasmagorie de l'image hollywoodienne.



Figure 30 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), « A girl and a gun »

Ayant donc effleuré la problématique qui l'intéresse avec les deux cadres qui déclarent de manière aphoristique « A girl and a gun » et « Kino Pravda », il nous montrera ensuite Rita Hayworth dansant au cœur de l'épisode. Plus précisément, elle est incorporée dans une séquence où nous lisons la phrase « *Only angels have wings* ». Les anges, étant à la fois des avions militaires et des starlettes d'Hollywood, se révèlent encore être comme un exemple de cet espace « entre-deux » construisant la vérité, une vérité concernant le noyau de l'analyse figurale comme espace « entre-deux » d'un rapport en soi et d'une histoire invisible qui est manifestée à travers l'anti-méthode des citations.

Voilà la valeur historique de la méthode godardienne à notre avis. Plutôt que de démoniser avec une cohérence représentative les histoires refoulées du passé, surtout les plus obscures, bien que revêtues d'une croyance au progrès, elle affirme à travers la construction de relations, non seulement une critique du présent, mais aussi une reconstruction active de celui-ci. Ce qui dans l'ésotérisme de l'histoire des vainqueurs et dans l'historisme constitue une foi dans le progrès, devient chez Godard, comme le lit justement Deleuze, une croyance *en ce monde*.



Figure 31 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), « Kino Pravda »

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. A propos de « *Bande à part* », Godard disait : « Ce sont des gens qui sont réels, et c'est le monde qui fait bande à part. C'est le monde qui se fait du cinéma. C'est le monde qui n'est pas synchrone, eux sont justes, sont vrais, ils représentent la vie. Ils vivent une histoire simple, c'est le monde autour d'eux qui vit un mauvais scénario ». C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie *nous avons besoin de raisons de croire en ce monde*.⁷⁵⁴

Deleuze remarque le manque de croyance d'après-guerre en ce monde, autrement dit, au monde d'ici et maintenant. Cependant, ce constat n'est en rien négatif. Il conserve aux yeux du philosophe un aspect affirmatif, puisque l'abandon définitif de la croyance en ce monde, par opposition, par exemple, à la période de l'entre-deux-guerres où la croyance était partielle mais pas totalement absente, ne peut être renversé que par une nouvelle croyance en ce monde, et non en un futur, utopique, résultat du progrès ou de l'avènement du socialisme. Tel est pour Deleuze le sens du cinéma. La possibilité de nous faire croire à ce que nous voyons et entendons, bref, dans ce monde.

⁷⁵⁴ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps, op.cit.*, p. 223.

Bien qu'elle ne soit pas unique, la citation ci-dessus résume de manière singulière la convergence des réflexions sur le cinéma et la politique.

Comme Godard, Deleuze identifie une rupture dans le rapport de l'homme et du monde. Mais plutôt que de proposer de *guérir* ce trauma par la foi en une quelconque utopie, plutôt que de déplacer la question vers un futur indéfini où le progrès portera ses fruits, tous deux s'interrogent sur les limites et les possibilités de la croyance en ce monde. Nous évoquons le traitement du trauma, renvoyant à une problématique que Godard expose toujours en référence aux relations entre Histoire et cinéma et sur laquelle nous reviendrons dans le prochain sous-chapitre.

Telle est, à notre avis, la dynamique d'une pensée qui, au lieu de s'ancrer dans un passé circonscrit et de façon symétrique dans un futur indéfini, remplit le présent avec les deux autres catégories temporelles. C'est ainsi que nous définirions la figure de l'*en train de* et de l'« entre-deux » de l'Histoire chez Godard, qui présuppose le pouvoir de libérer le passé par la remémoration ou la résurrection pour élaborer une transformation *enargis* du monde dans l'ici et maintenant. Comme Godard, Deleuze est à cet égard très proche de la pensée de Benjamin et de ce qu'il qualifierait de *Jetztzeit*.

Encore, bien qu'il soit paradoxal de voir que la question de la croyance s'insère dans une analyse portant sur la vérité historique, selon nous, il suffit de considérer la problématique de Godard concernant la remémoration du passé et, à travers elle, la construction de la vérité comme un problème politique dans l'ici et maintenant. Le « comment » d'une Histoire se heurte ici au « pourquoi » de son élaboration. Car en déclenchant la dynamique de l'espace « entre-deux » qui est propre au cinéma et, plus précisément, au montage, Godard en fait une force de la pensée sur l'Histoire. Ce geste entraîne bien évidemment des conséquences multiples.

La vérité historique sur la situation d'un peuple n'est pas un processus interne de réflexion sur les conditions qui l'informent. Au contraire, elle fait précisément l'objet d'une construction en relation, comparaison, analogie ou métaphore avec les conditions qui façonnent une tout autre communauté. De ce point de vue, la position de Godard en référence à la vérité s'intéresse à son caractère pratique et n'oublie pas pour autant les différenciations pratiques ou politiques des personnes qui l'invoquent, la mobilisent ou la construisent, à savoir leur race ou leur genre, leur classe ou leur niveau d'éducation ainsi que leur conception de la culture. Godard n'entend pas par là une intervention de falsification des éléments qui constituent la trace de l'histoire d'un peuple. Cela est, de toute évidence, l'œuvre de la propagande. Mais partant du fait que l'archive n'est jamais complète et que, au contraire, elle est en constante construction, il interroge nos possibilités de la

comprendre sans recourir à une approche comparative avec d'autres archives, avec le monde qui l'entoure, bref, avec ce qui est extérieur à cette même archive.

Plus encore, la pratique qui veut que toute pensée concernant un peuple ou toute autre chose soit suivie d'une autre ne correspond pas seulement à un processus de comparaison. Elle consiste également en une affirmation de l'histoire comme assemblage et, en ce sens, comme pratique poétique dotée de caractéristiques créatives. Dans ce cadre, la vérité est « à la hauteur de l'homme, à portée de main », donc construite, concrète, « dangereuse pour le penseur », violente pour le sujet ainsi que pour l'objet observé. Cette vérité historique devient une force transformatrice du monde dans la mesure où elle provient d'un geste et d'une conjonction dans l'ici et maintenant, et se transforme en une pensée dangereuse et produite à partir d'un processus poétique.

Notamment, dans l'exemple que nous avons mentionné, où les anges sont signifiés dans l'espace entre la guerre et la commercialisation en temps de paix, nous n'avons pas seulement une présentation comparatiste. Au contraire, nous avons la construction d'une figure qui, au-delà des classifications de l'archive, présuppose la recontextualisation d'événements et de situations dans un temps historique qui n'est ni donné ni paratactique, mais que nous devons tisser de nouveau. S'il ne s'agit pas d'une originalité de Godard en termes de conception théorique, il s'agit sans doute d'une originalité au niveau de l'application pratique, puisque l'œuvre constitue une concrétisation tangible du rejet du logocentrisme, du pouvoir de l'archive et de l'historisme.

En conséquence, la cristallisation de la composition historique peut être un moment d'un processus de comparaison ou autre : nous avons déjà mentionné la rencontre entre Pasolini et Godard en référence à l'analogie, ou entre le cinéaste et Benjamin au niveau de la méthode des citations. L'espace « entre-deux » tend à reconnaître comme objet de l'histoire la relation en tant que telle, une relation qui se déploie à la fois spatialement (la France et la Palestine dans cet exemple) et temporellement (le présent comme plein temps de la réalisation ou non d'une préfiguration du passé et comme promesse, ou figure projetée de l'avenir).

Pour Kracauer aussi, tant les médias photographique et filmique que l'histoire se trouvent dans un lieu de transit, de passage, d'entre-deux qui peut être traversé de multiples façons.⁷⁵⁵ La proposition centrale de Kracauer par rapport à l'histoire concerne l'établissement de son « domaine intermédiaire [...] comme un domaine qui a sa propre légitimité – celui d'un aperçu provisoire sur les avant-dernières choses ».⁷⁵⁶ Autrement dit, Kracauer pose un problème aussi souligné par Godard, celui des rapports entre d'une part l'histoire comme espace intermédiaire, ainsi présent, et

⁷⁵⁵ P. Despoix et P. Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 100-101.

⁷⁵⁶ S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 69, 264.

de l'autre – simultanément – le passé et l'avenir. En parlant d'un *aperçu provisoire*, Kracauer décrit la vérité historique comme manifestation se rendant visible en guise d'un *instantané* qui reste toujours en cours de modification. Comme il le reformule dans *L'histoire des avant-dernières choses* :

Le domaine de la réalité historique, comme celui de la réalité photographique peut être défini comme un espace d'antichambre. Ces deux réalités sont d'une sorte qui est rebelle à un traitement défini. Le matériau particulier qui les constitue échappe à la pensée systématique ; et on ne peut pas non plus le modeler comme une œuvre d'art [...] [Les réalités] ne délivrent pas de vérités ultimes, et n'aspirent pas à le faire comme c'est le cas pour la philosophie et l'art. Elles partagent leur caractère intrinsèquement **provisoire** avec le matériau qu'elles enregistrent, qu'elles explorent où qu'elles pénètrent.⁷⁵⁷

À notre avis, il y a deux éléments importants dans cette citation : d'une part, le concept « d'antichambre » et d'autre part, le terme « provisoire ». À la fois foyer et salle d'attente, arrière-scène et couloir, l'antichambre est façonnée par sa contamination simultanée par le passé et le présent, ce qui entraîne son association avec le devenir et la relativité. De plus, l'antichambre, se référant aussi aux antichambres de la mort de masse, fonctionne comme rappel constant de l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale :

Ce qui reviendrait à réduire le passé allemand à une antichambre d'Auschwitz ou à interpréter le judéocide comme un cataclysme sans ancêtres ni causes, comme si les cadres mentaux des bourreaux, leurs pratiques, leurs moyens d'action, leur idéologie n'appartenaient ni à leur siècle ni à leur contexte civilisationnel, celui de l'Europe et du monde occidental durant la première moitié du XX^e siècle. Auschwitz resterait ainsi une énigme totale, irréductible à toute tentative d'historicisation, bref : « un *no man's land* de la compréhension ».⁷⁵⁸

Ici, donc, le terme « provisoire » fonctionne de manière prophétique car il souligne que la vérité historique, étant dans un processus constant de négociation, concerne toujours une préfiguration – qui peut ou non être réalisée –, une cristallisation relative des forces qui apparaissent dans l'histoire, c'est-à-dire dans un espace intermédiaire. Encore plus, la « pensée d'antichambre », qui l'amène à se méfier des vérités ultimes de la philosophie et à leur préférer les vérités « semi-cuites » ou partielles que fournit l'histoire, est très proche à la pensée de Raymond Aron, dont il connaît l'œuvre *Dimensions de la conscience historique* (1961).⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 263. Nous soulignons. Sur la problématique de l'antichambre comme destruction du temps, voir aussi J. Chesneaux, « Siegfried Kracauer, L'Histoire – Des avant-dernières choses », *Temporalités*, 4 | 2006.

⁷⁵⁸ Par rapport à cette signification de l'antichambre, à voir E. Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, op. cit., p. 10 et P. Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 17, 174.

⁷⁵⁹ N. Weil, « "L'Histoire des avant-dernières choses" », de Siegfried Kracauer : penser dans le chaos de l'histoire », *Le monde*, 23 février 2006.

Chez Aron et dans cette ligne de pensée c'est caractéristique l'extrait suivant : « Il y a donc bien là deux directions opposées de recherche et de pensée. L'opposition, ramenée à l'essentiel, me paraît double : d'une part, elle tient à l'ampleur de l'objet, le philosophe visant toujours l'ensemble et le savant une partie. D'autre part, même quand

La caractéristique du médium photographique, dès son origine, est, selon Kracauer, son indifférence vis-à-vis des objets et son caractère non-anthropocentrique que nous retrouvons au cœur de sa théorie de l'instantané.⁷⁶⁰ À partir de la perception immédiate, deux voies mènent dans des directions opposées pour Kracauer : si la première mène à l'image, la seconde mène à l'instantané auquel nous nous sommes déjà référés par rapport à la pensée d'antichambre. L'instantané est le contraire d'une image, car il fixe des complexes qui ne sont pas des compositions intentionnelles.⁷⁶¹ D'un certain point de vue et compte tenu de l'affirmation précédente, l'instantané chez Kracauer renvoie d'une part, à la théorie de l'*inconscient optique* et d'autre part, à la *dialectique de l'arrêt* ; autant de motifs de la pensée benjaminienne, le premier apparaissant dans le texte *Petite histoire de la photographie* et le second, comme nous l'avons déjà examiné, dans les thèses *Sur le concept d'histoire* et dans les *Passages*. Benjamin décrira l'inconscient optique comme ceci :

Cet **inconscient optique**, nous ne le découvrons qu'à travers elle [la photographie], comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. Les structures constitutives, les tissus cellulaires avec lesquels la technique ou la médecine ont coutume de compter – tout cela est au départ plus proche de l'appareil photo qu'un paysage évocateur ou un portrait inspiré. Mais en même temps, la photographie dévoile dans ce matériel les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui habitent les plus petites choses – suffisamment expressifs, suffisamment secrets pour avoir trouvé abri dans les rêves éveillés, mais qui, ayant changé d'échelle, devenus énonçables, font désormais clairement apparaître la différence entre technique et magie comme une variation historique.⁷⁶²

Lorsque Kracauer distingue l'instantané, comme méthode de construction des complexes, des compositions intentionnelles et que Benjamin rapporte l'inconscient optique à l'inconscient des pulsions au sein de la psychanalyse, ils décrivent d'une part, la relation elle-même comme le matériau élémentaire de la photographie, car tant les complexes que les pulsions présupposent la rencontre d'éléments et, d'autre part, ils impliquent leur caractère détaillé. Chez Benjamin notamment, la phrase « les mondes d'images qui habitent les plus petites choses – suffisamment expressifs, suffisamment secrets » est indicative.

L'instantané et l'inconscient optique n'affichent pas le monde tel que nous le connaissons, mais dans la mesure où ils sont des cristallisations relationnelles non intentionnelles, nous révèlent – de

l'historien écrit une histoire universelle et, par conséquent, s'attaque lui aussi à l'ensemble, il tend à ne pas transcender les faits, il s'efforce de tirer de la matière elle-même les grandes lignes de son récit, il ne prétend pas fixer la vérité de l'évolution humaine, mais simplement la réalité du devenir ». R. Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Les belles lettres, 2011, p. 43.

⁷⁶⁰ P. Despoix, *Kracauer penseur du médium photographique* in *Sur le seuil du temps : Essais sur la photographie* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 18.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012, p. 12-13. Nous soulignons.

manière éloquente, pourrions-nous dire – des aspects secrets et jusqu'alors invisibles du monde. C'est probablement pourquoi Benjamin précise que « la différence entre technique et magie [est] une variation historique », c'est pourquoi même Godard parle du cinéma au titre de « mystère » qui transcende la distinction entre art et science. Laissons de côté pour le moment la discussion sur les détails, puisque nous y reviendrons dans le prochain sous-chapitre. À présent, voulant relier l'inconscient optique et l'instantané à l'éloquence, en la distinguant du réalisme naïf et de la représentation, nous voudrions donner un exemple tiré du film *Vivre sa vie*.

Dans le dernier tableau du film, Nana rencontre un jeune homme qui la séduit et auquel elle prête sa voix. Il lui lit la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Le Portrait ovale*, traduite par Charles Baudelaire, où un peintre peaufine nuit et jour une toile représentant sa bien-aimée, acharné à reproduire au plus près sa beauté et à refléter miraculeusement le frémissement existentiel de cette femme, non pas sa représentation figée mais son double vivant.⁷⁶³ Les dernières phrases de la nouvelle étaient les suivantes :

Et, en vérité, ceux qui contemplaient le portrait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien [...]. Le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne voulait pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient tirées des joues de celle qui était assise près de lui. » En extase devant sa toile terminée, il s'écrie : « En vérité, c'est la Vie elle-même », se retourne « pour regarder sa bien-aimée : – elle était morte !⁷⁶⁴

Comme nous l'avons déjà évoqué, Godard rapproche dans ce film le rapport de l'héroïne et de Jeanne d'Arc, le rapport de l'héroïne et de la narration de Poe, le corps de l'héroïne en tant que figure de la circulation des marchandises et le monde contemporain ; tous ces paradigmes présentent le visage de Nana comme détail et figure à la fois qui nous manifeste un tout. Mais plus encore, il insiste à distinguer le pouvoir relationnel d'un tableau comme figure/visage de la représentation la plus fidèle et la plus vivante. Comme le dit Poe, l'objet d'une représentation vivante meurt (dans le cadre de l'histoire, nous parlions d'un objet oublié) ; tel est le paradoxe. Dans cette perspective, la vérité historique n'est pas une représentation vivante mais correspond à l'espace intermédiaire d'un « entre-deux » où une manifestation vivante, qui restitue des relations nouvelles au lieu d'une représentation interne de l'objet de l'histoire, reste possible.

⁷⁶³ J.L.-Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions, op.cit.*, p. 295.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

7.1.2. La vérité vient du dehors : de l'« entre-deux » à l'exil

À notre sens, il n'est pas possible de réfléchir sur la vérité historique sans problématiser la figure de l'historien. Par rapport à cette problématique, nous voulons citer de Baecque qui, dans sa biographie sur Godard, écrit :

Longtemps, le passé n'a pas existé dans les films de Godard. Truffaut, aux deux tiers des années 1960, s'en étonnait même, impressionné : « En douze films, Godard n'a jamais fait allusion au passé, même pas dans le dialogue. Réfléchissez à cela : pas une fois un personnage de Godard n'a parlé de ses parents ou de son enfance, c'est extraordinaire. Il ne filme que ce qui est moderne. » Trente ans plus tard, on pourrait presque renverser la proposition, tout aussi « extraordinaire » : n'existe plus dans les films de Godard des années 1990, des *Histoire(s) du cinéma*, et aux films-essais tels *2x50 ans de cinéma français* ou *The Old Place*, que ce qui lui revient du passé, personnages, images, citations, histoires, lui-même.⁷⁶⁵

Deux problèmes sont soulevés dans la citation précédente. D'une part, l'absence de lien entre les deux questions qui caractérisent l'œuvre de Godard du début à la fin de sa carrière, à savoir la critique de l'image et de l'histoire, et d'autre part, le placement de la réflexion sur le passé dans la période où Godard s'éloigne de Paris et bouleverse sa propre image. Se mettant en désaccord, comme nous l'avons montré jusqu'ici, avec la périodisation radicale de son œuvre, périodisation qui aurait vu la problématique de l'histoire apparaître mystérieusement dans les années 1980, il faut reconnaître que le déménagement de Godard à Rolle, son départ à la fois volontaire et conscient de l'environnement parisien dans lequel son travail fut reconnu, a contribué à la construction d'un espace intermédiaire – qui n'est autre que son laboratoire cinématographique – un espace inhérent à son idée de l'histoire.

Ainsi il s'agit, métaphoriquement parlant, de l'espace d'un « exil » volontaire qui rompt toute relation intime établie avec l'environnement précédent pour en créer une nouvelle dans un espace qui, au premier abord, ressemble à un désert. Curieusement, Godard, et la plupart de ses interlocuteurs dans cette thèse, vivent l'exil : Auerbach à Istanbul, Benjamin à Paris, Kracauer d'abord à Paris puis aux États-Unis.

Kracauer valorise la figure de l'exilé en la qualifiant comme indiciaire de l'historien-voyageur, c'est-à-dire de ce qui se trouve en rupture avec les racines, situé à une *terra incognita*.⁷⁶⁶ C'est aussi pour cette raison qu'il décrit la position de l'historien comme n'étant ni le passé, ni le présent, mais

⁷⁶⁵ A. de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 673-674.

⁷⁶⁶ P. Despoix et P. Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire, op. cit.*, p. 135-139.

mouvante, intermédiaire, autre.⁷⁶⁷ Symétriquement, au sein du cinéma, Kracauer voit un mouvement analogue. Comme le décrit Didi-Huberman :

D'un côté, donc, l'image déconstruit la réalité, et cela grâce à ses propres effets de construction : des objets inobservés soudain envahissent l'écran, les changements d'échelle changent notre regard sur le monde, les agencements inédits produits par le montage nous font comprendre les choses autrement. Les situations familières se vident de leur signification, mais « soudain ce vide explose », et alors le chaos empirique devient « réalité fondamentale ». C'est par sa construction d'étrangetés – ce que Kracauer nomme une exterritorialité –, ses « coupes transversales » dans le continuum spatial et temporel, que l'image touche à un réel que la réalité même nous voilait jusque-là.⁷⁶⁸

Même de ce point de vue, la vérité historique ne peut être une forme d'intériorité. C'est une force venant de l'extérieur, une construction résultant de la comparaison et de l'analogie de deux situations distinctes. Il ne s'agit pas d'une simple position méthodologique. Il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, d'une position politique en faveur du point de vue de ceux qui sont dans la position la moins assurée. C'est l'affirmation simultanée de l'étrangeté comme condition préalable à une compréhension créative, c'est-à-dire à la construction de nouvelles relations et perspectives de l'histoire, et comme caractéristique du devenir de personnes précises de l'histoire, de multitudes persécutées ou ciblées en raison de leur déviation des mécanismes identitaires d'appartenance, tels que l'État, la famille, la culture. Être exilé, être extraterrestre, devient une force de construction politique de l'histoire du point de vue des vaincus et des opprimés. L'adoption d'une telle perspective – volontairement – n'est donc pas généralement un acte de solidarité, mais spécifiquement une concession active de privilèges pour créer l'espace intermédiaire et nécessaire à la fois dont la croyance en ce monde requiert.

7.1.3. Histoire-poésie et vérité (historio)graphique

Pour reprendre la problématique de la création de nouveaux rapports chez Godard, nous revenons vers l'épisode 1a – *Toutes les histoires* où le cinéaste, en mentionnant le film inachevé de Welles, *It's all true* (1942), profère la phrase : « Toutes les histoires qui ne se sont jamais faites ». Nous n'exagérons pas en disant que pour Godard, l'histoire *par* et *à travers* les figures cinématographiques doit dépasser les limites entre fiction et histoire.⁷⁶⁹ Voulant insister davantage sur ce point, nous nous proposons d'examiner la différence entre historiographie et écriture de l'histoire.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁶⁸ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 218.

⁷⁶⁹ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 24'34. Ce film de Welles visait à explorer les frontières de la fiction et du documentaire au sein de la représentation cinématographique. Voir C. L. Benamou, *It's All True. Orson Welles's Pan-American Odyssey*, California, University of California Press, 2007, p. 19.

Selon le Larousse, le terme *historiographie*, provenant du grec [*historiographia*], signifie en français à la fois le travail de l'historiographe et l'ensemble des documents historiques.⁷⁷⁰ Mais en quoi consiste le travail de l'historien ? Pour un dictionnaire général ou pour l'usage quotidien du terme, la réponse semble quasi évidente. Cependant, si nous recherchons les significations du second composé - *graphie*, nous nous rendons immédiatement compte du pouvoir de différenciation de ce terme.

Selon Chantraine, le verbe *γράφω* [*grapho*] apparaît pour la première fois dans *Iliade* d'Homère sous les sens d'érafler, tracer, dessiner, écrire.⁷⁷¹ Des préverbes comme *αντιγράφω* [*antigrapho*], en français copier et *περιγράφω* [*perigrapho*] signifiant décrire, ou encore, des substantifs comme *γράμμα* [*gramma*] indiquant la lettre et la *γραμματική* [*grammatikē*] se traduisant comme grammaire ou éducation générale, *παιδεία* [*paideia*], signifie le rapport entre la graphie et l'enseignement élémentaire.⁷⁷² Autrement dit, la *graphie*, bien qu'elle se traduise généralement comme n'importe quelle écriture, se réfère à un groupe plus élargi des expériences actuellement considérées soit comme intellectuelles, soit comme pratiques ou productives.



Figure 32 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1a – Toutes les histoires* (1988), « It's all true »

Nous soutenons donc que l'œuvre de Godard, principalement *Histoire(s) du cinéma*, constitue un cas d'historiographie, malgré le fait que la conceptualisation de cette dernière s'écarte de l'usage dominant du terme. Par celui-ci, ainsi qu'en référence à l'œuvre godardienne, nous entendons à la fois la pédagogie et le travail de description précise qui vise à érafler ou à tracer poétiquement et politiquement des relations qui n'ont pas encore été proposées, entre communautés et peuples, genres et races mais aussi au niveau micropolitique, des gestes et des attitudes, des performances

⁷⁷⁰ C. Kannas (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1995, p. 781.

⁷⁷¹ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 235-236.

⁷⁷² *Ibid.*

et des pratiques. À cet égard, l'historiographie du travail godardien correspond à une pratique créative, puisque son objet est la constitution de nouvelles relations figurales.

Autrement dit, Godard propose de travailler simultanément sur l'histoire et la poésie, s'écartant une fois de plus de la tradition aristotélicienne de distinction entre histoire et poésie en dévalorisant la première par rapport à la seconde, parce qu'elle raconte « ce qui s'est passé », tandis que la poésie raconte « ce qui pourrait se passer ». ⁷⁷³ Aristote précise dans le chapitre 9 de la *Poétique* :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement aussi que la fonction du poète n'est pas de raconter ce qui est effectivement arrivé, mais les événements tels qu'ils pourraient arriver, c'est-à-dire ceux qui sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne se différencient pas en ce qu'ils s'expriment en vers ou en prose ; on pourrait mettre les livres d'Hérodote en vers : ils n'en seraient pas moins de l'histoire qu'en prose. Ils se différencient bien plutôt en ce que le premier raconte **ce qui est effectivement arrivé**, tandis que le second raconte les événements **tels qu'ils pourraient arriver**. C'est pourquoi la poésie est plus **philosophique** et a plus de valeur que l'histoire. En effet, la poésie raconte les événements davantage dans leur généralité ; l'histoire, les événements dans leur particularité [1451b 1-11]. ⁷⁷⁴

L'historiographie telle que nous l'avons décrite précédemment, c'est-à-dire comme l'espace « entre-deux » dont parle Godard, vise à mettre en évidence l'intensité entre ce qui est effectivement arrivé et ce qui pourrait arriver. À cet égard, le cinéma n'apparaît pas seulement comme un médium de l'histoire – la seule façon de faire de l'histoire comme le dira Godard à plusieurs reprises –, ni seulement comme un digne interlocuteur de la réflexion philosophique. Plus encore, il deviendra un champ de tension entre ce qui a déjà été actualisé et ce qui le sera potentiellement, donc un champ de tension et de violence entre le « déjà » et le « pas encore ». Ainsi, si chez Aristote nous trouvons une typologie des différentes pratiques et de leurs intérêts, chez Godard nous observons la rupture de cette typologie, le mélange des domaines, et une réflexion ouverte sur l'actuel et le virtuel.

7.2. La description précise

7.2.1 Faire une histoire précise de ce qui n'a jamais eu lieu

Au-delà de l'espace « entre-deux », ce sont aussi le détail et la description – comme moyens de mettre en valeur la vérité – qui se révèlent dans le projet godardien. Comme nous le verrons, Godard fonctionne comme un ethnographe qui exerce une sorte de description dense et détaillée. Nous avons d'ailleurs mentionné, à l'occasion du dialogue entre Benjamin et Kracauer et, en

⁷⁷³ R. Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997, p. 38.

⁷⁷⁴ Aristote, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 4041. Nous soulignons.

particulier, à propos de l'inconscient optique, que le détail constitue la caractéristique propre du fragment. Mais plus encore, le détail est en rapport avec la catégorie d'*enargeia*. Cette dernière devient une certaine expression de la vérité historique, en renvoyant au témoignage indirect, signifiant ce qui est clair et nous apprenant à voir. L'*enargeia* est ainsi liée à un regard qui se focalise sur le détail pour réaliser une description éloquente de l'objet absent. Godard revient à maintes reprises dans sa carrière vers la problématique des rapports entre le détail et la vérité. À titre indicatif, dans *Le petit soldat*, l'appareil photographique, cet œil machinal, cible des visages, comme celui de Veronica pour l'emprisonner sur une image.⁷⁷⁵ Photographier une femme, dira Godard, c'est saisir sa vérité, la filmer c'est enregistrer ou capter vingt-quatre fois sa vérité par seconde.⁷⁷⁶ Bien plus, saisir la vérité, c'est la reconstituer dans mineurs détails.

Le problème du détail et de sa relation à la vérité réapparaît dans *Histoire(s) du cinéma*. Au sein de l'épisode 2a – *Seul le cinéma*, plus précisément dans les deux premières minutes, nous assistons à une séquence paradigmatique qui se consacre à l'enjeu de la constitution d'un champ visuel comme conjonctions des détails. Des lentilles et des microscopes, le Polyphème de l'Odyssée – dont l'œil unique rappelle celui de la caméra – et la fente du mouchoir palestinien qui étudie la visée d'une fronde, la lunette d'un fusil, des jumelles de l'opéra, mais aussi d'un œil énorme, monstrueux pour des tailles humaines : tous les indices précédents visant à isoler visuellement l'objet ainsi qu'à souligner que son isolement entraîne potentiellement son autonomie, apparaissent en alternance avec la main de Godard inscrivant le titre de l'épisode sur une page préimprimée de la société de production SONIMAGE.⁷⁷⁷

« Faire une histoire précise ... de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien », énonce Godard.⁷⁷⁸ L'histoire précise n'est qu'une histoire faite des détails. En gardant à l'esprit la séquence précédente, nous dirions que le détail consiste en ce fragment du champ visuel – fragmenté soit par son isolement visuel soit par son énorme agrandissement – qui nous donne une description précise. Nous découvrons donc une dimension réaliste dans le propos de Godard simultanément à une attention à la vérité. Mais ce réalisme ne constitue en aucun cas un repli du cinéma figural sur le cinéma figuratif : le détail est seulement dans un premier temps un élément figuratif pour ensuite être lié à une notion de distorsion visuelle, de conscience visuelle non-humaine et de distraction du continuum de la représentation.

⁷⁷⁵ J.L.-Douin, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions, op.cit.*, p. 286-287.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 00'24-1'20.

⁷⁷⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 1'00-2'00.

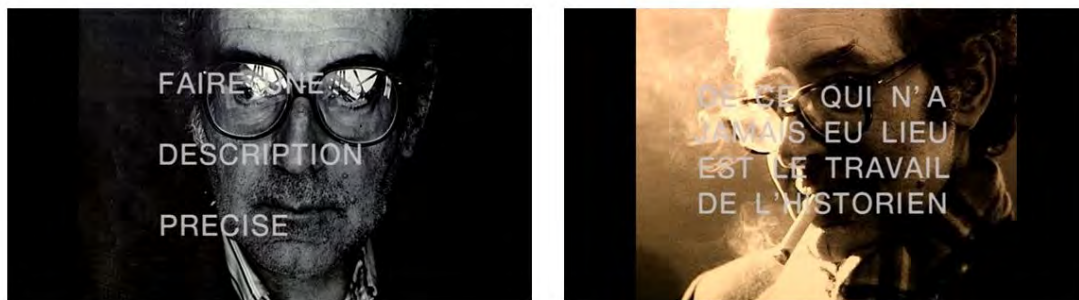


Figure 33 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma* (1997), « Faire une histoire précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien »

Distorsion visuelle, car le détail au plus haut degré devient un pur étalage de la plasticité et de la matérialité même du médium, sacrifiant la représentation figurative de l'ensemble. Conscience visuelle non humaine, car elle est médiée soit par la vision monofocale de l'œil mécanique, soit par la vision non physique des yeux mi-clos dans le cas du Palestinien, qui se rapproche d'un diaphragme. Abstraction, car le détail existe en tant que tel lorsqu'il fonctionne comme un fragment. Les détails ne dissimulent pas son caractère fragmentaire. Au contraire, ce dernier est au cœur de sa constitution.

Ce que Godard souligne donc, c'est que la composition dans laquelle l'histoire doit être réinsérée n'est pas prédéterminée. Du moins en ce qui concerne le travail de l'historien, qui repose sur la description précise, c'est-à-dire sur la synthèse des détails, cette dernière ne doit « jamais avoir lieu ». La problématique précédente, outre le fait qu'elle soit l'une des plus denses et des plus intensives du projet godardien, est aussi au cœur de la question de la vérité historique. Pour le dire autrement, Godard trouve dans l'effet d'étrangeté une dynamique pour apprendre à voir, comme il le répète à plusieurs reprises. Ce n'est peut-être pas une coïncidence si, dans un contexte différent pour la création de cet effet d'étrangeté – c'est-à-dire un contexte qui nous éloigne de notre environnement familier, en l'occurrence, le champ dans lequel un ethnographe comme Clifford Geertz entre pour effectuer des recherches – il parlera de ce dernier également en termes de description dense :

Je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée [...] D'un certain point de vue, celui du manuel, faire de l'ethnographie consiste à établir des rapports, à sélectionner des informateurs, à transcrire des textes, à enregistrer des généalogies, à cartographier des terrains, à tenir un journal et ainsi de suite. Mais ce ne sont pas ces choses, ces techniques et ces procédures bien établies qui définissent l'entreprise. Ce qui la définit, c'est le genre d'effort intellectuel qu'elle incarne : une incursion élaborée, pour emprunter une notion de Gilbert Ryle, dans la « description dense ». [...] Le point essentiel, pour l'instant, est que l'ethnographie c'est de la description dense. Ce à quoi l'ethnographe est en fait confronté – sauf lorsqu'il passe (comme, bien sûr, il doit le faire) par la routine automatisée de la cueillette de données – c'est à une

multiplicité de structures conceptuelles complexes, dont nombre sont superposées les unes sur les autres et nouées entre elles.⁷⁷⁹

Godard fonctionne en quelque sorte comme un ethnographe qui exerce sur la toile d'araignée, en l'occurrence l'histoire du cinéma, une force multiple dont la description ne peut être que dense et détaillée. De même que Geertz qualifie de mineure l'importance de la méthodologie anthropologique autour du travail de terrain, Godard essaie, pour la recherche de la vérité dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire en général, une méthode totalement étrangère. Ou du moins étrangère à la pratique du cinéma lui-même. Car comme nous l'avons déjà vu en dialogue avec Geertz et comme nous le verrons plus généralement dans ce sous-chapitre, Godard s'inscrit dans un *paradigme* dont les racines et les conséquences épistémologiques traversent les siècles. Pour l'examiner, nous commençons par la question du détail.

7.2.2. Des détails fragmentés à la symptomatologie dans l'histoire

Godard et Kracauer, ou Godard et Benjamin, se partagent à la fois le rapprochement de l'histoire et de la figure, et la mobilisation du fragment. La première fragmentation d'*Histoire(s) du cinéma* est celle de la division en épisodes. De sa part, dans son œuvre *Théorie du film*, Kracauer fait porter l'attention sur « l'épisode » comme mode de construction d'un certain film en se référant entre autres au cas de *Paisa* (1946) de Rossellini, aussi cité par Godard, où il divise le film en six épisodes juxtaposés.⁷⁸⁰ Rossellini, voulant raconter l'histoire de la résistance italienne sous le prisme d'une différenciation à la fois géographique et temporelle, distingue ces épisodes en situant les histoires mineures dans des villes différentes. Pour décrire le type de l'épisode, Kracauer écrit :

Le *Webster* [Dictionnaire of English] définit « l'épisode » comme « un ensemble d'événements distincts et consistants qui se détachent dans une séquence plus ample, comme il s'en produit dans la vie des gens, dans l'histoire ou dans la création artistique ». Par conséquent, ce terme s'appliquera aux histoires dont la caractéristique commune est d'émerger du flux de la vie et d'y disparaître à nouveau, comme le suggère la caméra.⁷⁸¹

L'épisode est donc un élément de construction fragmentaire et, pour cette raison, il est immanent à l'histoire, à l'art et à la vie, dans la mesure où tous trois, au lieu d'être réduits à des flux continus de matériaux indifférenciés, sont signifiés par des différenciations multiples qui tendent à les décomposer en morceaux dissemblables. Car pour Kracauer, la « réalité » signifie toujours la réalité après Auschwitz ; ainsi il parle plus spécifiquement des ruines de la réalité : n'existent finalement

⁷⁷⁹ C. Geertz, « La description dense », *Enquête*, 1998.

⁷⁸⁰ P. Despoix et P. Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, op. cit., p. 21.

⁷⁸¹ S. Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2005, p. 360.

que la mémoire et la recherche.⁷⁸² La réalité est en mouvement permanent et, pour cette raison, elle est toujours un verbe.⁷⁸³ Comme le souligne Didi-Huberman, Kracauer, comme le fait Godard, pense d'abord aux images d'archives, surtout celles qui manifestent l'horreur du passé, qui peuvent être source de connaissance, à condition toutefois que l'on engage sa responsabilité dans le dispositif formel de l'image produite.⁷⁸⁴ Plus encore, dans le cadre de cette problématique, Kracauer rencontre aussi bien Auerbach que Benjamin. C'est dans *L'histoire des avant-dernières choses* qu'il revient vers la problématique de l'épisode, se référant également à *Mimesis* d'Auerbach.

[...] l'épisode émerge par définition du flux de la vie, pour y disparaître de nouveau. Pour être plus précis, leur qualité cinématographique est fonction de leur porosité ; ils doivent être perméables aux manifestations aléatoires de cette vie. Or bien des films commerciaux ne sont pas fidèles au médium dans ce sens. [...] Ce qui signifie qu'[ils sont] en contradiction flagrante avec celles de l'art contemporain. Joyce, Proust et Virginia Woolf, les pionniers du roman moderne, ne se préoccupent plus de rendre les développements biographiques et les séquences chronologiques à la façon du roman d'autrefois [...] Comme l'écrit Erich Auerbach, ces auteurs modernes « qui préfèrent tirer parti de la représentation de quelques événements ordinaires, survenus dans un petit nombre d'heures ou de jours, plutôt que de montrer dans sa totalité et dans l'ordre chronologique une succession continue d'événements extérieurs [...] ces auteurs hésitent à imposer à la vie, à leur sujet, un ordre que la vie ne possède pas ».⁷⁸⁵

Outre son caractère fragmentaire, qui le détache pour l'absorber à nouveau dans le flux de la vie, l'épisode se distingue par un caractère aléatoire qui le fait figurer dans les fonctions de la mémoire et, en particulier, de la mémoire involontaire. La mémoire involontaire construit des épisodes en recourant aux images, sensations et impressions du passé, ce qui remplace, comme le dit Kracauer, la succession chronologique. Pour Kracauer, Proust était une « redécouverte » décisive grâce à la place centrale qu'occupe la photographie dans *À la recherche du temps perdu*.⁷⁸⁶ Dans la mise en scène du roman proustien, la photographie instantanée – celle de la grand-mère du narrateur – apparaît comme un instrument d'*estrangement* complet du sujet, comme un écran aux révélations de la mémoire involontaire.⁷⁸⁷ Que ce soit en littérature ou au cinéma, étant donné qu'entre les deux Kracauer identifie une affinité élective, la vie elle-même est un épisode sur lequel on travaille avec

⁷⁸² S. Bai, « “Palimpseste” de Kracauer : Montage, réalité et écriture historique. Relire Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle », *Revue germanique internationale*, 29 | 2019, p. 127-148.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 221.

⁷⁸⁵ S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 251-253 ; E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 543-544.

⁷⁸⁶ P. Despoix, *Kracauer penseur du médium photographique* in *Sur le seuil du temps : Essais sur la photographie* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 19.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

une grande ferveur descriptive, avec le souci d'une sorte de caractère paradigmatique qui le distingue.

Pour cette raison, Kracauer revient et cite un passage de *Mimesis* d'Auerbach, ouvrage dans lequel ce dernier applique la méthode de l'interprétation figurative à son projet d'histoire de la littérature. Pour Auerbach, formulé de manière explicite ici, il est immanent à la vie d'abstraire et de détailler un moment auquel l'épisode nous invite. Au contraire, l'étranger à la vie est une succession chronologique. Ainsi, ces types de récit incomplets renvoient à l'idée des fragments d'un espace visible découpé par le cadre photographique ou cinématographique, construisant une histoire basée sur des micro-narrations déchiffrables de multiples façons par opposition à toute fermeté.⁷⁸⁸ Pour cette raison aussi, Kracauer problématise cette histoire ruinée, construite de morceaux, en partageant avec Benjamin l'idée selon laquelle la connaissance – au moins historique – a un caractère « monadologique », puisqu'elle ne peut se former qu'à partir de l'observation des détails et des fragments.⁷⁸⁹ Comme il le souligne par rapport à l'histoire :

Le passé est sa véritable matière ; la connaissance se dégage pour lui des ruines. [...] Derrière les ruines à la lumière du jour, mais plutôt des petites particules de matière qui renvoient aux essences.⁷⁹⁰

Kracauer ne souligne pas seulement l'unité entre matière et essence, mais plus encore la fragilité de la matière à laquelle il se réfère, à savoir les épisodes, les fragments et les ruines. La matière n'est donc pas comprise comme une totalité, comme l'ordre du sensible, mais comme une multiplicité singulière en construction. De plus, le problème posé par Kracauer ne tombe pas du ciel. Comme Ginzburg l'a étonnamment montré dans son fameux article *Traces*, dans le passage du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle, le détail et l'épisode, le paradigme et la citation, correspondent à un nouveau modèle épistémologique – ou un *paradigme* – dans les sciences humaines se basant sur l'approche indiciaire de leurs objets de recherche.⁷⁹¹

Selon Ginzburg, ce paradigme peut potentiellement nous aider à échapper à une opposition stérile, celle entre « rationalisme » et « irrationalisme », opposition qui marque encore les débats au sein des sciences humaines.⁷⁹² En passant de Kracauer à Ginzburg, nous ne proposons pas une lecture linéaire de son étude, nous voulons plutôt examiner ses arguments principaux et penser avec lui

⁷⁸⁸ P. Despoix et P. Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, op. cit., p. 21.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 218. Au contraire, Traverso, en se focalisant sur les pratiques dominantes du XIX^{ème} siècle au sein des sciences naturelles parle de l'institutionnalisme de l'histoire comme discipline scientifique qui a conduit à sa soumission progressive à un paradigme d'objectivité emprunté aux sciences naturelles, plus précisément, à la médecine. Voir E. Traverso, *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 31-32.

⁷⁹² C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 218.

pour éclairer des aspects de la pensée godardienne portant sur l'histoire en général et la vérité en particulier, et ayant des caractéristiques à la fois symptomatologiques, fragmentaires et aphoristiques.

Comme épigraphe de son article, Ginzburg incorpore une courte phrase d'Aby Warburg disant que « Dieu est dans les détails ». ⁷⁹³ Par cette citation, Ginzburg souligne tout au début le noyau de ce qui est un *paradigme indiciaire* : c'est le détail, dont l'élaboration théorique se trouve principalement dans la première partie de son étude. ⁷⁹⁴ Cette dernière concerne une comparaison – au niveau de leur pensée symptomatologique – entre trois personnes totalement différentes : l'historien de l'art Giovanni Morelli, l'auteur de *Sherlock Holmes* Arthur Conan Doyle, et Sigmund Freud. ⁷⁹⁵ Nous disons que le terrain de comparaison, ou encore, d'analogie entre ces trois auteurs concerne leur pensée symptomatologique dans la mesure où, selon Ginzburg, le paradigme sur lequel ils travaillaient se base sur l'observation directe des symptômes parfois insignifiants aux yeux du profane. ⁷⁹⁶

Pour sa part, Morelli propose une nouvelle méthode pour l'attribution des œuvres d'art se fondant sur l'observation des détails les plus négligeables. ⁷⁹⁷ Pour cette raison, ses livres sont pleins d'illustrations de doigts et d'oreilles, ainsi que des détails qui trahissent la présence à la fois d'un certain artiste et d'un criminel accusé par ses empreintes. ⁷⁹⁸ La méthode de Morelli ressemble plutôt à une esquisse d'anatomie comparée, elle est matérialiste pour son fondateur lui-même, elle est expérimentale comme celles de Léonard, Galilée ou Darwin, et ouvre la voie, selon Hubert Damisch, d'une vraie science de l'art. ⁷⁹⁹ Ou encore, comme l'affirme Edgar Wing, l'historien britannique, spécialisé en iconologie sous l'ère de la Renaissance, dont l'œuvre principale *Art et anarchie* cite Ginzburg :

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Ginzburg lui-même mobilise ce paradigme dans son œuvre importante *Le fromage et les vers* où il présente l'univers quotidien et le système de représentations d'un meunier italien du XVI^{ème} siècle. L'ouvrage se présente sous la forme d'une enquête, qui prend en compte tous les indices, toutes les traces, tous les éléments de l'existence. Par le fait de son attention au particulier, l'école de la microhistoire s'efforce ainsi de comprendre une époque, une mentalité, une catégorie sociale, en plongeant au cœur de la réalité historique. Ginzburg précise :

Des études biographiques ont démontré que chez un individu médiocre, en lui-même privé de relief et pour cette raison précisément représentative, on peut observer comme dans un microcosme les caractéristiques d'une entière couche sociale à une époque historique donnée.

C. Ginzburg, *Le fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 1980, p. 16.

⁷⁹⁵ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire, op. cit.*, p. 219-233.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 232-233.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 219-220.

⁷⁹⁹ H. Damisch, *La partie et le tout in Y voir mieux, y regarder de plus près : Autour d'Hubert Damisch* [en ligne], Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 168-170.

La psychologie moderne serait certainement du côté de Morelli : nos petits gestes inconscients révèlent davantage notre caractère.⁸⁰⁰

Morelli était médecin et expert en anatomie comparée, bien qu'il ne l'ait jamais pratiquée, se consacrant toute sa vie à deux vocations : la politique et l'art.⁸⁰¹ Arrêter et inverser la réaction esthétique normale : deux instants de la méthode morellienne pour reconnaître le maître d'une toile donnée.⁸⁰² Pour identifier la main du maître, nous devons nous appuyer sur des petites idiosyncrasies, des traits secondaires qui paraissent parfois insignifiants.⁸⁰³

La méthode morellienne converge avec celle de la psychologie moderne, mais aussi avec la méthode de la criminologie, étant donné que la recherche des vétilles caractéristiques par lesquelles un artiste se trahit sont les mêmes que celles d'un criminel, qui est repéré à une empreinte digitale.⁸⁰⁴ Elle rejoint également celle de la taxonomie, dite aujourd'hui biologie, plus précisément de Cuvier. Morelli parlait de Cuvier comme du prophète de notre temps. L'intérêt de Morelli pour la classification de Cuvier porte sur sa théorie de la corrélation des parties où il affirmait que le caractère essentiel d'un animal se trouvait en réalité dans l'intégration fonctionnelle et la corrélation des parties constitutives, et où il tirait la conclusion capitale qu'à partir d'un fragment on pouvait déduire un ensemble. Si par exemple on trouvait les griffes fossiles un animal, on pouvait alors légitimement déduire la forme d'omoplate sur la base d'une connaissance approfondie d'anatomie comparée et en appliquant les principes de la corrélation des parties. Une comparaison s'impose entre ceci et les diagrammes anatomiques de Morelli où l'on pouvait identifier un Botticelli ou un Giorgione d'après un détail caractéristique.

Le premier qui a attribué la méthode indiciaria de Morelli à celle d'un détective comme Sherlock Holmes était Castelnovo.⁸⁰⁵ Holmes découvre toujours « l'auteur » d'un délit par analogie de la découverte morellienne de l'auteur d'un tableau en observant de manière détaillée les indices les plus imperceptibles.⁸⁰⁶ À la manière d'un détective privé, Morelli pouvait remonter de ces indices insignifiants, inconscients et répétitifs, à l'auteur de l'œuvre elle-même.⁸⁰⁷ Autrement dit, par

⁸⁰⁰ E. Wind, *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 66.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 64-65.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

⁸⁰⁵ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 222.

⁸⁰⁶ *Ibid.* ; voir aussi B. Vouilloux, *Souçons sur l'indice : le syndrome de Benito* in Ronald Shusterman (éd.), *L'Index*, Pau, Presses universitaires de Pau, 2009, p. 29-41. Vouilloux précise que l'indice offre la possibilité de découvrir le coupable d'un délit, pour Poe ou Doyle, découvrir l'auteur d'un tableau, pour Morelli, découvrir ce qui fait symptôme, dans une formation culturelle, à titre indicatif dans le cas de Warburg ou individuelle dans le cas de Freud.

⁸⁰⁷ C. Couëlle, « *De la répétition à l'authentification : une méthode en histoire de l'art* » in *Travaux & documents*, La Réunion, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2006, p. 68.

l'accumulation d'indices de répétition, les artisans laissent la trace de leur coup de pinceau, aussi personnalisé qu'une empreinte digitale.⁸⁰⁸

La méthode morellienne vise donc à découvrir la *main* du maître, elle cherche à sentir la *touche*, dont le nom n'est jamais qu'un indice. Pour Morelli, la perception de l'artiste est transmise par la main en nous forçant à chercher dans les ruines les rares fragments où elle peut demeurer intacte.⁸⁰⁹ C'est pourquoi une grande œuvre reste aussi solide que fragile.⁸¹⁰ En cela sa méthode va très au-delà des arts plastiques ; elle est un symptôme d'un changement de la perception qui se tourne vers la destruction du contexte.⁸¹¹ Cette nouvelle perception saisit que le chef-d'œuvre achevé est mort, mais le sentiment de s'être emparé de l'esprit d'une toile nous aide à lui redonner vie.⁸¹² Il suffit d'observer ces notations hardies dans lesquelles la main du maître vibre et tremblote.⁸¹³

Pour sa part, Freud découvre Morelli – comme en témoigne son article *Le Moïse de Michel-Ange* – dans le cadre de ses recherches sur la formulation d'une méthode pour la psychanalyse se basant sur les écarts, les faits marginaux, et tout indice considéré comme révélateur.⁸¹⁴ Des symptômes chez Freud, des indices chez Doyle et des signes picturaux chez Morelli, sont ainsi des traces d'une réalité qui peut seulement être saisie au sein de l'enquête, de la manifestation et de la description de ses détails les plus minuscules mais tout autant révélateurs.

Dans la deuxième partie de son étude, Ginzburg insiste à montrer que la méthode indiciaire persiste dans la longue durée de l'histoire. Un des cas, auquel il se réfère et qui nous semble complètement pertinent avec le projet de Godard, est celui d'Hippocrate. D'ailleurs, l'historien souligne qu'un autre lieu commun entre Morelli, Doyle, et Freud, est leur formation en médecine.⁸¹⁵ Il est impressionnant que le père de Godard eût aussi suivi des études de médecine. Mais, de manière encore plus importante, Godard lui-même souligne :

Pour moi une image de film, c'est une carte de géographie, une boussole, une ordonnance (mon père était médecin) ... Du reste la majeure partie du bénéfice de Kodak vient des plaques de radiographie. Il vient de l'analyse des maladies. Il ne filme pas le bonheur.⁸¹⁶

Godard souscrit au paradigme que nous considérons dans la mesure où il identifie dans l'image une empreinte de symptômes, de traces, mais aussi une transformation potentielle du détail en un signe

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ E. Wind, *Art et anarchie*, *op. cit.*, p. 67.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 73.

⁸¹² *Ibid.*, p. 70.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 230.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁸¹⁶ J.-L. Godard, *Des années Mao aux années 80*, *op. cit.*, p. 168-169.

(au sens qu'Hippocrate donne à ce terme), capable de révéler les tensions d'une multiplicité, telles que celles du corps humain, détectées par l'approche symptomatique. En revenant à Ginzburg, nous voyons qu'Hippocrate devient le lien permettant de réfléchir sur les éléments de la symptomatologie comme étant proposée au sein du paradigme indiciaire. Ginzburg, en analysant la notion de symptôme (*σημείον* – *semeion* ou *signe* en une traduction littérale du terme), affirme qu'Hippocrate est celui qui inspire la méthode indiciaire en médecine et par ce geste, s'annonce comme le contre-pied de la connaissance prestigieuse élaborée par Platon.⁸¹⁷ Autrement dit, elle correspond à une « intuition basse » contre l'« intuition haute ».⁸¹⁸ « Comme celle du médecin », nous dit Ginzburg, « la connaissance est indirecte, indiciaire et conjecturale ».⁸¹⁹

De plus, en ce qui concerne la pertinence du paradigme hippocratien avec la pensée godardienne, nous devons revenir vers la problématique de l'*enargeia* ou de l'éloquence. Nous avons déjà vu que cette dernière mobilise le mécanisme de l'autopsie. Or l'autopsie ne concerne pas seulement de concept de rhétorique, de poétique ou encore d'historiographie dans la mesure où elle se réfère au témoignage. Dans le cadre de la médecine hippocratienne, elle correspond à l'observation détaillée des signes ou des symptômes d'un malade et, dans cette ligne de pensée, concerne une méthode commune entre la médecine et l'historiographie.⁸²⁰

En guise de conclusion, Ginzburg résumera les caractéristiques du paradigme indiciaire en mobilisant la métaphore d'un tapis dont les trames se composent horizontalement, verticalement et aussi diagonalement.⁸²¹ Dans le cadre de ce paradigme, les sciences humaines se réfèrent à la médecine.⁸²² Les théories qui ont marqué le XX^{ème} siècle, la marxienne, la nietzschéenne et la freudienne, sont des moments de la même histoire. Comme Freud, Marx aussi mobilise ce modèle épistémologique, affirme Ginzburg en parlant d'une « anatomie de la société » dans la Préface de 1859 à *Pour la critique de l'économie politique*.⁸²³ Plus encore, l'élaboration du paradigme indiciaire démontre le déclin d'une pensée systématique étant dominée jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle et le développement d'une pensée « aphoristique » de Nietzsche à Adorno, comme le précise Ginzburg, ou à Benjamin et Kracauer, comme nous le reformulerions. D'ailleurs, le terme « aphorisme » correspondait au titre d'un ouvrage célèbre d'Hippocrate.⁸²⁴

⁸¹⁷ C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 248-249.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 294.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 251-252.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 277.

⁸²² *Ibid.*, p. 278.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 291.

7.2.3. Décrire avec précision

Fidèle à son habitude aphoristique, aussi familière comme nous l'avons souvent souligné dans les lignes de cette thèse, Godard fera référence au travail de la description précise en renvoyant au travail de critique d'art d'Oscar Wilde. Dans l'épisode *2a – Seul le cinéma*, l'aphorisme godardien « Faire une histoire précise de ce qui n'a jamais eu lieu » est suivi par le portrait peint de Wilde. Ce dernier, dans son livre *Intentions* (1891) où s'intègre entre autres le dialogue *The Critic as Artist* [*Le critique comme artiste*], parle de la décision précise en devenant la référence principale de Godard dans le cadre de cette séquence. Wilde écrit :

Donner une description exacte de ce qui n'arriva jamais est non seulement le véritable emploi de l'historien, mais encore l'inappréciable privilège de tout homme bien doué et d'esprit cultivé.

Réécrite avec soin, cette description pourrait être admirable. L'idée de trouver dans un tableau le sujet d'un poème en prose est elle-même excellente. Nos littératures modernes lui doivent beaucoup de leurs meilleures pages. À une époque très laide mais aussi très intelligente, les arts au lieu de s'inspirer directement de la vie s'empruntent les uns aux autres.⁸²⁵

Pour Wilde, en général, ceux qui sont considérés comme des bons critiques clarifient le sens d'une œuvre d'art en nous aidant à comprendre les intentions de son créateur ; ils fournissent des faits historiques et ils expriment sincèrement leurs opinions impartiales.⁸²⁶ Ce à quoi Wilde répond que le meilleur critique, plutôt que d'expliquer l'œuvre d'art, peut chercher à en approfondir le mystère, que le seul devoir que nous ayons envers l'histoire est de la réécrire, et que le vrai critique est injuste, non sincère et non rationnel.⁸²⁷ Selon Wilde, la plus haute critique traite l'œuvre d'art simplement comme le point de départ d'une nouvelle création, elle est elle-même un art.⁸²⁸

⁸²⁵ O. Wilde, *Intentions*, The Project Gutenberg eBook, 2016.

⁸²⁶ P. Raby (éd.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 80.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*



Figure 34 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 2a – Seul le cinéma* (1997), Le portrait peint d'Oscar Wilde

La description est donc un outil pour la création d'une œuvre sensiblement nouvelle qui se réapproprie les matériaux de l'art, en particulier les œuvres existantes, afin de construire une nouvelle composition. Par conséquent, le travail du critique, le travail de celui qui commente ce qui a déjà existé, donc le passé, n'est pas la vérité au sens actuel du terme. La vérité pour le critique de Wilde, tout comme la vérité pour Godard, est une nouvelle synthèse. Cette dernière n'a pas encore existé. Pourtant elle pourra, en traversant les frontières entre l'histoire et la fiction, en faisant appel à l'espace intermédiaire ouvert par le médium lui-même et l'histoire en tant que pratiques de critique, en outre, en faisant appel à une description dense, détaillée et précise – comme une vérité à bricoler sous l'effet d'étrangeté – concerner une cristallisation de relations concrètes non évidentes bien qu'éloquentes.

8. De la multiplicité de l'histoire

Chez Godard le cinéma devient une forme qui pense en manifestant certaines des modalités (ou des *tropes figuraux*) de la pensée en soi. Car cette forme pensante et multiple se fonde sur le montage et la projection. Encore : au lieu d'être une pensée abstraite, elle apparaît comme une pensée avec les mains. Il concerne un espace de rencontre charnelle et d'apprentissage figural (ce qui était plus simplement nommé dans les années 1950 « *cinéphilie* »). Le cinéma en tant qu'un tel apprentissage laisse toujours des traces matérielles, il s'éloigne de sa définition formaliste tandis qu'il efface les limites de la production et de la reproduction, de la diffusion et de la réappropriation des figures. Pour cette raison, selon Godard, la pensée cinématographique peut potentiellement bouleverser les rapports déjà établis et introduit la réflexion sur la *multiplicité*.

C'est pourquoi il insiste sur les analogies inhérentes entre l'histoire et le cinéma. Tous les deux examinent les possibilités de la résurrection d'un « déjà vu » assez *multiple* et contradictoire et d'un « désir à venir » aussi *multiple* et contradictoire. Tous les deux en tant que pratiques pensantes reposent aux alentours de l'enjeu de la multiplicité, de sa conceptualisation ou de sa description profonde, en essayant de mettre en contact des corps souvent multiples, hétérogènes, discontinus, désarticulés.

Nous examinerons la question de la multiplicité en trois gestes : en problématisant le format choisi par le cinéaste dans *Histoire(s) du cinéma*, celui de la vidéo ; en reposant la question des affinités entre la méthode du cinéaste et les espaces concrets du laboratoire et de la cinémathèque, donc en inscrivant le projet godardien dans la perspective de l'œuvre cinéphilique de Langlois dans la Cinémathèque française, œuvre dans laquelle se trouve le noyau de l'inspiration godardienne ; et, finalement, en réfléchissant sur le montage godardien sous le prisme d'une dialectique multiple. Le montage comme la seule invention du cinéma, la méthode du cinéma, devient la pratique qui nous permet de revoir la figure de l'histoire et de réfléchir sur une certaine philosophie de l'histoire.

8.1. Toutes les histoires : multiplicité de figures, pluralité de temps

J'ai pris bien des routes et bien des moyens pour arriver à ma vérité, j'ai usé de plus d'une échelle pour parvenir à la hauteur d'où mon regard parcourt mes lointains espaces. C'est toujours à contrecœur que j'ai demandé mon chemin, j'y ai toujours répugné. Je préfère interroger les chemins eux-mêmes, et les essayer. Essayer et interroger — c'est ma façon d'avancer, et en vérité il faut aussi apprendre à répondre à de pareilles questions. C'est là mon goût. Ce goût n'est ni bon ni mauvais, c'est mon goût ; je n'en ai pas honte et n'en fais pas mystère. Voilà — c'est là mon chemin ; — et vous, où est le vôtre ? C'est ce que je réponds

à ceux qui me demandent « le chemin ». Le chemin, en effet — cela n'existe pas.⁸²⁹

Par la citation de ce passage, nous voulons souligner une pertinence, qui ne concerne pas en général la convergence de la pensée de Nietzsche avec celle de Godard, mais plutôt la question de la multiplicité par rapport à la pensée. Il est clair que Nietzsche nous décrit ici une multiplicité de chemins, c'est-à-dire une expérimentation en termes de synthèses, liaisons, articulations envisageables, mais aussi une multiplicité de questions. Il écrit : « je préfère interroger les chemins eux-mêmes ». Non seulement il n'y a pas de chemin unique, mais chaque chemin n'est qu'un facteur potentiel de multiplication dans la mesure où il génère des questions. D'où « il faut aussi apprendre à répondre à de pareilles questions » ou, comme l'écrit bien Sarah Kaufman, il faut créer une multiplicité des styles.⁸³⁰ Deleuze affirme que la philosophie nietzschéenne se fonde sur un pluralisme essentiel ou, plus encore, que le pluralisme est « la manière de penser proprement philosophique ».⁸³¹ En fait, la multiplicité constitue un processus *sur* des processus au pluriel, elle constitue le « sur » qui non seulement relie les différents aspects de tout objet mais aussi de multiples discontinuités d'une pluralité d'objets et de processus. Car le mot « chemin » ne définit pas seulement des avenues ou des boulevards, mais aussi des déviations, des ruelles serrées et, au bout du compte, des impasses.

Pour analyser pourquoi la question de la multiplicité est si centrale dans le cadre d'*Histoire(s) du cinéma*, il faudrait rappeler les analogies du cinéma et de la pensée. Car Godard, lorsqu'il définit le cinéma en tant qu'une forme qui pense, essaie en même temps de manifester les affinités entre les deux pratiques. Cet essai, qui se trouve à notre sens au cœur de son projet, lui permet, en première approche, de reconstruire le concept de cinéma, en deuxième approche, de réfléchir sur l'histoire du cinéma dans sa longue durée et, finalement, de développer une certaine philosophie de l'histoire de manière figurale. Pour ces raisons, nous considérons que la question de la multiplicité au sein du film est une formulation alternative de la question de la pensée propre du cinéma : le cinéma pense, puisqu'il est une forme multiple d'une archive hétérogène toujours inachevée ou partiellement achevée.

Comme nous l'avons examiné, l'apprentissage figural est présupposé pour la méthode de construction du projet historique du cinéaste. En plus, comme nous l'avons vu maintes fois, il y a une certaine insistance sur l'importance de l'archive utilisée pour la construction du film.⁸³² Mais il

⁸²⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* in F. Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2000, p. 493.

⁸³⁰ S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1983, p. 10.

⁸³¹ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 4-7.

⁸³² Sur la multiplicité de l'archive godardienne, à titre indicatif, nous citons : G. De Lucas (éd.), *Cinéma Comparat/ive Cinema*, Volume 1, « *Programming/Montage* », Barcelona, 2012, p. 14 ; sur la métonymie et la multiplicité des citations comme modes d'apparition de la bibliothèque chez Godard, nous citons l'article de M. Lavin et H. Raymond,

est également important de ne pas oublier que cette archive n'est pas donnée, ni fermée, mais hétérogène et multiple ; autrement dit, elle se définit par des rapports « entre » les éléments à la fois conjonctifs et multiples. La méthode qui nous est indirectement offerte par les figures d'*Histoire(s) du cinéma*, vise à manifester une archive aussi vivante que palpitante. Car elle est remémorisée avec l'aide d'un projecteur et en même temps elle devient la matière d'une nouvelle réappropriation sur la table de montage.

La multiplicité se trouve à toutes les étapes du projet godardien. De ce point de vue, nous pensons que Godard approche le concept de multiplicité indirectement présenté par Nietzsche. Nous la découvrons dans l'effort de l'auteur de décontextualiser et recontextualiser les éléments utilisés dans les figures d'*Histoire(s) du cinéma* (sons, bruits, silences, figures différentes, lettres, etc.), mais aussi dans le montage interne fait dans le même cadre, vu que les sons et les images utilisés sont souvent recadrés, modifiés, mixés d'une manière purement sonore ou figurale. De plus, nous la détectons dans le montage d'ensemble : les coupures, les stases, les rythmes lents ou accélérés construisent un univers palpitant. Finalement, nous la trouvons dans l'essai du cinéaste de transformer sans cesse son projet par une construction multiple, qui prend des formes diverses, pour en faire un corps vivant. En résumé, l'analyse figurale chez Godard étant décrite comme méthode d'« entre-deux » est aussi un travail visant à relever le « sur », c'est-à-dire les couches et les plis multiples auxquels le cinéaste consacre sa pensée avec les mains.

8.1.1. Cogito ergo video : le savoir voit le multiple

Pour Godard, c'est la question du cinéma qui crée le fil conducteur de son œuvre. Le cinéma pense, donc nous incite à participer à un acte d'apprentissage prenant la forme multiple d'une archive hétérogène. Par conséquent, penser, comme le croit aussi Langlois avant Godard, c'est voir, montrer, et projeter les multiplicités. C'est la raison pour laquelle le cinéma n'est pas seulement une pratique vue du côté de la technique, il n'est pas seulement une pratique vue du côté de l'art. Pour le cinéaste, le cinéma est un mystère. Comme mystère, le cinéma repose, dans l'approche godardienne, sur la demande d'un apprentissage figural qui pourrait potentiellement conduire à un acte à la fois théorique et pratique, celui de créer des figures en problématisant le statut des images déjà diffusées. Pour examiner plus explicitement ces propos, nous nous orientons vers le rôle tellement compliqué de la *vidéo* dans la pensée godardienne.

« *Bibliothéconomie de Jean-Luc Godard* » in A. Pichon (dir.), *Collections en regard. Les bibliothèques à l'écran*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017 ; et les livres de J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2005, ainsi que de S. Chakali, *Jean-Luc Godard dans la relève des archives du mal*, Paris, L'Harmattan, 2017.

La vidéo est le médium d'*Histoire(s) du cinéma*, médium qui signifie une étrangeté pour certains. A titre indicatif, le critique de cinéma Alexander Horwarth dénonce la méthode vidéo adoptée par Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. Selon lui, ce choix transforme le projet historique de Godard en une œuvre extérieure à la production cinématographique. En particulier, il soutient :

Histoire(s) du cinéma a pour sujet le cinéma, mais c'est une œuvre vidéo. Une œuvre vidéo vraiment fantastique, d'ailleurs. Une grande partie de ce que Godard fait ici est devenue possible pour lui grâce à des moyens spécifiques et des méthodes de travail qui sont directement liés à la vidéo. Même si ses idées sur la confrontation et le retraitement d'une multiplicité d'extraits de films, de paroles, d'images fixes, d'écrits, etc. sont beaucoup plus anciennes, elles ne sont devenues une pratique concrète pour lui que grâce à ce nouveau média – il aurait pu réfléchir aux options du film expérimental, du found-footage, bien sûr, mais il ne l'a jamais fait. La simple existence de la vidéo en tant qu'ensemble d'outils l'a poussé à penser de cette manière. En fin de compte, cela signifie qu'*Histoire(s) du cinéma* parle de la transformation ou de la remédiation du film/cinéma en un autre ensemble de médias. L'image de Godard assis devant la machine à écrire électronique, qui est relativement proéminente au début, ainsi que le son spécifique qu'elle produit, me semblent être une allégorie de cette remédiation. Pour Godard, la « méthode vidéo » prend le relais du travail fastidieux sur la table de montage analogique. La vidéo devient pour lui une sorte de caméra stylo des temps modernes, une machine à écrire électronique assez souple, à la disposition de l'auteur de manière beaucoup plus directe qu'il ne l'aurait cru possible avec la pellicule...⁸³³

La critique de Horwarth est indicative de la manière dont l'analyse filmique sacrifie parfois le principe de multiplicité au profit du principe de totalité. En cherchant à décrire analytiquement la pratique cinématographique, le critique de cinéma oublie la multiplicité de la vidéo en soi. Le problème de Horwarth consiste en une approche historiciste du cinéma et de son histoire. Dans la mesure où il ne parvient pas à reconnaître une innovation esthétique cinématographique – au strict sens du terme – dans l'utilisation du montage chez Godard, il ne comprend pas que nous ne sommes pas face à une réflexion exclusivement cinématographique, du moins, pas du point de vue purement formaliste.

Pour le dire autrement, le critique sacrifie la description précise au profit d'une description naïve dans la mesure où il ne perçoit pas dans le projet historique de Godard le désir de comparer la pratique cinématographique avec la pratique historique. Au contraire, notre but précis est de bien rapprocher la multiplicité et la vidéo en montrant que cette dernière se trouve au noyau de la description précise de la pensée cinématographique.

⁸³³ G. De Lucas (éd.), *Cinema Comparat/ive Cinema*, op. cit., p. 13-15.

Cogito ergo video : ce n'est pas un hasard si cette phrase est imprimée sur l'écran en signifiant que l'acte de penser est proprement lié à l'acte de voir et de créer des figures.⁸³⁴ En outre – comme nous le verrons dans les pages suivantes – le terme *video* signifie dans le cadre de la littérature latine les actes de penser, voir, juger, et témoigner. De plus, comme médium massivement utilisé, la vidéo permet de transformer un producteur en spectateur et vice-versa. Autrement dit, la vidéo signifie la possibilité de réexaminer les rapports de production, reproduction, et de diffusion des images. Ainsi, elle devient le lieu de rencontre, de multiplicité, plus précisément, le lieu de création d'une histoire construite par une matière hétérogène. Il s'ensuit que la pensée de Godard n'existe pas en dehors des images qui se rencontrent sur l'écran.⁸³⁵

Nous devons insister sur ce point encore plus afin de bien clarifier notre critique de l'approche de Horwarth. Dans un texte sur *les Cinémathèques et l'histoire du cinéma*, Godard, en suivant Langlois, auquel nous consacrerons la section suivante, précise qu'il préfère considérer la Cinémathèque comme un lieu de production et non seulement de simple présentation.⁸³⁶ De la même façon, il approche la vidéo. Si donc jusqu'ici, nous avons évoqué les analogies entre la forme du film et celle du laboratoire, en parlant de la multiplicité de l'archive – à la fois historique et cinématographique – nous sommes appelés à approfondir l'analogie entre la cinémathèque comme lieu d'exposition, de conservation, de protection des œuvres cinématographiques, bref, comme archive du cinéma par excellence, et la forme vidéo d'*Histoire(s) du cinéma*. Dans cette section, nous travaillerons sur la question de la multiplicité du point de vue de la vidéo et dans la section suivante du point de vue de la cinémathèque.

Le contexte dans lequel on trouve la phrase *Cogito ergo video* pourrait nous aider à approfondir l'insistance godardienne sur le motif de l'apprentissage figural. C'est au début de l'épisode *1b – Une histoire seule* où nous voyons un fragment d'une page de l'œuvre *L'image* de Samuel Beckett publiée en 1988.⁸³⁷ En même temps, nous entendons un court dialogue du film *L'Homme de la plaine* de A. Mann sorti en 1955 :

–...quelques renseignements. – Pour quelles raisons te fourres-tu là-dedans Charlie ? – J'suis un vieux solitaire comme vous M. Lockhart. Je ne pense pas que nous ayons échangé dix mots pendant le voyage, mais je crois vous connaître à fond... ... et j'aimerais être votre ami.

⁸³⁴ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 0'13.

⁸³⁵ C. Scemama, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 10.

⁸³⁶ J.-L. Godard, *The Cinémathèques and the History of Cinema* in G. De Lucas (éd.), *Cinema Comparat/ive Cinema*, op. cit., p. 10.

⁸³⁷ S. Beckett, *L'image*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

Dans ce dialogue, nous nous demandons quels sont ces signes qui nous permettent de connaître au fond une personne dans le silence, hors de la parole. Nous savons déjà que ces signes sont d'abord visuels, ni écrits ni logiques. Après la fin du dialogue, nous voyons l'impression sur l'écran de la phrase *cogito ergo video* phrase qui signifie, d'une part, le rejet du rationalisme cartésien et, d'autre part, la définition de la vidéo en tant que médium de la pensée du cinéaste, donc comme champ où se rencontrent tous les éléments hétérogènes du film. En paraphrasant Descartes, Godard pose au centre de son intérêt l'enjeu de la pensée.⁸³⁸ Mais en termes godardiens cet enjeu est premièrement lié à la question de l'apprentissage. Apprendre à voir, apprendre à observer, c'est apprendre à faire une symptomatologie des manifestations du monde en les rencontrant en tant qu'êtres corporels. Pour Godard, l'acte de penser – toujours avec les mains – est principalement un acte corporel, jamais abstrait.

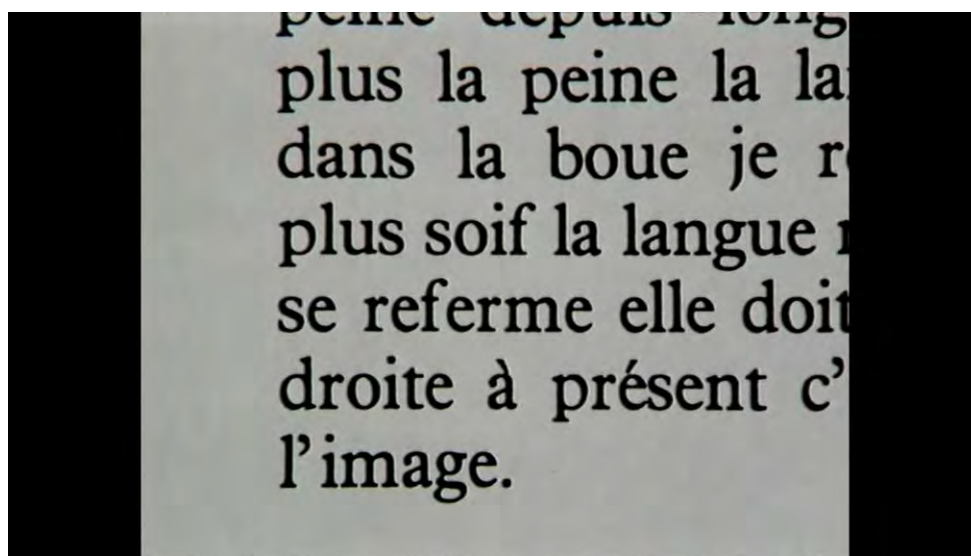


Figure 35 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule* (1989), Fragment d'une page de *L'Image* (Beckett, 1988)

La transformation de la célèbre formule de Descartes, « *Cogito ergo sum* » en « *Cogito ergo video* » ne signifie rien d'autre que « *je pense, donc je vois* ». Godard pense ce qu'il montre, c'est-à-dire ce qu'il voit. Autrement dit, sa pensée n'est pas préexistante à ce qu'il voit, puisqu'il pense, plus

⁸³⁸ Dans la quatrième partie du *Discours de la méthode*, Descartes montre que le *cogito* correspond à la première certitude qui résiste à un doute méthodique. Nous citons :

je considérai en général ce qui est requis à une proposition pour être vraie et certaine ; car, puisque je venais d'en trouver une que je savais être telle, je pensai que je devais aussi savoir en quoi consiste cette certitude. Et ayant remarqué qu'il n'y a rien du tout en ceci : *je pense, donc je suis*, qui m'assure que je dis la vérité, sinon que je vois très clairement que, pour penser, il faut être.

R. Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1987, p. 33. Le *cogito* réapparaît dans les *Méditations métaphysiques* : *ego sum, ego existo* (je suis, j'existe) dans les *Principes de la philosophie* (*ego cogito, ergo sum*). Voir R. Descartes, *Œuvres VII, Méditations de prima philosophia*, Paris, Léopold Cerf, 1904, p. 477-482 et R. Descartes, *Œuvres VIII, Principia philosophiae*, Paris, Léopold Cerf, 1905, p. 7.

précisément, *à travers, par* et *ce* qu'il voit. La pensée de Godard n'existe que *par* ce qu'il voit en un sens bien précis dans la mesure où, avec les mots de Bresson, « *une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu* ». ⁸³⁹ Ce que nous voyons est une pensée qui se produit à l'écran, figure après figure.

Depuis l'invention de la vidéo, Godard l'exploite, car l'écran permet davantage encore de mettre en contact une multitude d'éléments et de voir tout de suite ce qu'ils produisent en tant qu'ensemble hétérogène. Tous les éléments qui se superposent à une image ne peuvent pas être conçus comme de simples ajouts. Tous les éléments mis en contact sont traités à titre de figure, c'est-à-dire qu'ils sont montés ou mixés ensemble parce qu'ils s'appellent l'un l'autre : pas d'images, pas de sons indépendants. Nous pouvons dire que ce qui est proposé par l'interaction des éléments en format vidéo, interaction soit lente soit accélérée est une tentative de découvrir les limites de l'autonomie et de l'hétéronomie des éléments, les limites entre ses propres histoires et l'histoire qui n'a pas encore été créée. ⁸⁴⁰

Car dans l'approche de Godard, nous découvrons toujours la question : *qu'est-ce qu'il y a entre les images ? Ou encore, qu'est-ce qu'il y a entre les sons ?* Une image seule, un son seul ne signifie rien. C'est la tierce image, ou le tiers son qui sont produits par une synthèse ouverte qui pourraient nous conduire à une nouvelle pensée. De ce point de vue, penser *par, à travers* et *avec* ces tierces images, c'est penser à la limite de ce que personne ne peut faire de manière volontaire ; mais, au contraire, cet acte de pensée est involontaire et violent. Dans le cadre de la création des tierces images potentielles, ce qui nous force à penser épuise aussi nos capacités déjà connues en les dépassant. Penser, c'est donc provoquer un acte violent en orientant les corps vers de nouvelles rencontres. Dans l'œuvre godardienne, l'enjeu de la corporéité n'est pas une métaphore au sens courant du terme. L'écran n'est pas seulement une surface, il est un corps à travers lequel on rencontre des plis de corps revus sous le prisme d'une synthèse ouverte, d'une synthèse à venir. *Prénom Carmen, Ici et ailleurs, Le livre d'image* : ce sont des exemples de cette conceptualisation de l'écran en tant qu'une certaine matérialité.

Encore, pour rendre plus éloquente notre critique de Horwarth, nous devrions suggérer d'autres perspectives sur l'utilisation de la « vidéo » par Godard. Le cinéaste, comme nous l'avons montré, n'utilise pas simplement la vidéo comme médium, mais la problématise par rapport à la pensée. Il convient donc d'examiner ce que l'emploi du verbe latin *video* indique et ce qu'il affirme dans la mesure où une telle approche sémantique éclaire des aspects de la pensée godardienne. Le verbe

⁸³⁹ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 70.

⁸⁴⁰ Spinoza, *Œuvres IV Ethique, op. cit.*, p. 181.

video ne se limite pas à ses significations de voir et de percevoir, il a un certain nombre d'autres significations tout aussi fréquentes, telles qu'avoir l'impression, avoir l'air, croire, juger, se sentir, penser et vouloir.⁸⁴¹ L'œuvre de Cicéron joue un rôle crucial pour façonner cette richesse conceptuelle, de sorte que voir quelque chose (*εἶδον* – *eidon*) peut également signifier le plaisir de voir, la rencontre avec quelqu'un ou quelque chose, l'acte de *se voir* ou voir *par la pensée, en imagination* (*aliquid in somnis*).⁸⁴² Encore une fois dans le contexte de la pensée de Cicéron, voir/penser signifie juger, examiner, déterminer et prendre des responsabilités, des mesures ou des dispositions correspondantes.⁸⁴³ Voir, penser et juger se résume à un autre sens, également courant, chez Cicéron et chez des poètes comme Virgile et Horace, celui de *témoin* des événements.⁸⁴⁴ Nous touchons là le cœur de la multiplicité telle que suggérée par Godard qui, non par hasard, inscrit sur l'écran « cogito ergo video ». C'est-à-dire : je pense, donc je vois, je pense, donc je vois/juge, encore, je pense, donc je témoigne par la perception, l'observation, la vision, en imagination.

En voyant l'impression de la phrase sur l'écran on entend une citation du livre de Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975. C'est la voix de Jean-Luc Godard qui la lit :

sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence [...] ne peut plus entrer ailleurs ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut plus entrer ailleurs.⁸⁴⁵



Figure 36 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule* (1989), Cogito ergo vidéo

⁸⁴¹ S. Koumanoudis, *Λεξικόν λατινοελληνικόν [Dictionnaire Latin-Grec]*, Athènes, Grigoris, 2009, p. 1308 ; F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français, op. cit.*, p. 1416-1417 ; Voir aussi C. T. Lewis et C. Short, *A Latin Dictionary*, New York, Harper and Brothers of New York, 1879.

⁸⁴² F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français, op. cit.*, p. 1416-1417.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.* Voir aussi Virgile, *Enéide*, Paris, Gallimard, 1991, p. 146.

⁸⁴⁵ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p. 33, 47. Godard paraphrase Bresson commentant la confusion générale autour des rapports entre théâtre et cinéma et écrivant mot à mot : « Ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut plus entrer dans un autre ».

Penser, en épuisant tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence, c'est rechercher ce qui se trouve au-delà de l'épuisement. Autrement dit, c'est rechercher ce qui entre dans le labyrinthe des significations, citations, jonctions, écarts, juxtapositions, c'est introduire la figure du labyrinthe pour entendre ce qui pourrait créer une pensée dans sa perspective temporelle. De ce point de vue, Godard se trouve proche des cours de Langlois. Langlois a appris à cette génération de cinéastes, qui ont commencé leurs filmographies quelques années avant Mai 68, que l'archive cinématographique doit rester vivante par sa projection en permanence et que penser le cinéma, c'est montrer, c'est projeter du cinéma.

Mais, en même temps, l'archive cinématographique dépasse ses propres limites, car la multiplicité des historicités différentes qui sont élaborées par le cinéma correspondent à la multiplicité d'une archive dont la propre matière possède des traces vivantes. L'archive cinématographique est devenue, depuis la naissance du cinématographe, un lieu de rencontre des arts visuels et de la littérature, de la musique et de la poésie, elle est devenue un lieu de rencontre des questions scientifiques et des questions sur la fiction, un lieu de rencontre de la pensée philosophique et de l'actualité historico-politique.

Cette hétérogénéité de l'archive cinématographique conduit le cinéaste à réfléchir sur la question de la multiplicité, de la pluralité de l'histoire du cinéma ou, encore plus précisément, d'une histoire figurale construite par la matière cinématographique, construite avec les mains, d'une histoire qui raconte et réfléchit à la fois sur son propre médium. Le cinéma, qui a seulement inventé le montage comme le répète Godard, se définit par une multiplicité inhérente, une nécessité d'être approché par une méthode comparatiste, par une méthode des analogies, non plus linéaire ou contemplative, ni même interprétative ou analytique.

Godard affirme que le cinéma possède à la fois la puissance et la responsabilité d'être le garant de toutes les images différentes. Autrement dit, le cinéaste découvre un certain symptôme dans l'histoire du cinéma, le symptôme de dérégulation du fonctionnement des images, et il le transforme consciemment en une pratique poétique. Car les images qui passent par l'écran d'*Histoire(s) du cinéma* ne sont pas seulement des images, ce sont des images en jonction, ce sont des figures cinématographiques qui sont aptes à tisser de tels liens entre les éléments d'une matière hétérogène. Ainsi, l'écran devient un espace de révélation de tout. Tout ce qui traverse l'écran compose « toutes les histoires » que toutes les figures contiennent en puissance.⁸⁴⁶ Toutes les figures qui se rencontrent créent en permanence une composition violente qui fonctionne sur le mode de

⁸⁴⁶ C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 129.

l'arrachement, de la multiplicité, de l'hétérogénéité des matières mises en contact aussi des vitesses et des rythmes différents.⁸⁴⁷

C'est peut-être pourquoi Scemama écrit que le titre même du film, c'est-à-dire *Histoire(s) du cinéma* avec un -s, est une énigme qui fait l'objet d'un contre-sens. *Histoire(s) du cinéma* et non « les » *Histoires(s) du cinéma* : le pluriel du titre est seulement visuel.⁸⁴⁸ À notre avis, le pluriel du titre commence par l'étape du visuel afin de construire de nouveau un sens multiple de l'histoire, un sens qui correspond au titre du premier épisode, *Toutes LES histoires*. Autrement dit, si penser, c'est voir, c'est montrer, c'est projeter, la manifestation visuelle de la pluralité appartient à un processus à la fois contemplatif et pratique qui vise à aborder la question des historicité(s) propres au cinéma. Comme l'affirme aussi Bertrand Binoche, du point de vue de la philosophie, le concept d'historicité n'est pas prometteur en tant que tel. Seules sont prometteuse les historicités au pluriel dans la mesure où le temps des hommes se compose des multiples historicités repérables et descriptibles empiriquement.⁸⁴⁹ L'homme s'inscrit dans le temps en articulant le présent au passé et à l'avenir.⁸⁵⁰

Le titre du film nous conduit à réfléchir sur cette singularité et cette multiplicité de l'histoire à la fois. Car il s'agit d'une histoire seule, unique, singulière et multiple avec un -s. Si le concept de l'Histoire peut être défini à travers la singularité et la multiplicité, c'est-à-dire par rapport à leur constitution simultanée, nous pouvons expliquer la logique propre des gestes esthétiques de l'auteur en leur donnant une dimension à la fois théorique et pratique. Godard ne vise pas à approcher seulement le cinéma comme fait majeur de la fin du XIX^{ème} siècle mais plutôt comme un geste figural, violent et historique dans laquelle nous trouvons les signes de la modernité ainsi que le rhizome d'une histoire indirecte du sensible à longue durée. Braudel approche cette position, non seulement en insistant sur le mélange du passé et du présent, mais aussi en soulignant ce qui se trouve au cœur de la multiplicité, c'est-à-dire la possibilité de multiplier un seul événement en une infinité d'histoires vivantes et personnelles :

Ainsi un passé proche et un passé plus ou moins lointain se mêlent dans la multiplicité du temps présent : alors qu'une histoire proche court vers nous à pas précipités, une histoire lointaine nous accompagne à pas lents.⁸⁵¹

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴⁹ B. Binoche, *Nommer l'histoire. Parcours philosophiques*, Paris, Editions EHESS, 2018, p. 18 ; B. Binoche, *La raison sans l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 2.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ F. Braudel, *Grammaire des Civilisations*, Paris, Flammarion, 1987, p. 27.

Cette histoire indirecte nous pousse hors du champ du logocentrisme en proposant un schème qui se fonde sur la signification de la vision, jouant aussi chez Braudel un rôle important qui nous rappelle le motif de projection chez Godard :

La multiplicité évidente des explications de l'histoire, leur écartèlement entre des points de vue différents, leurs contradictions mêmes s'accordent, en fait, dans une dialectique particulière à l'histoire, fondée sur la diversité des temps historiques eux-mêmes : temps rapide des événements, temps allongé des épisodes, temps ralenti, paresseux des civilisations. On peut rester dans les limites de tel ou tel temps historique chaque fois qu'il s'agit d'une étude particulière. Par contre, toute tentative d'explication historique globale - telle que l'histoire des civilisations - oblige à multiplier ces photographies, divergentes par leur temps de pause, puis à ramener ces multiples temps et images à l'unité, comme les couleurs du spectre solaire dument mêlées restituent, obligatoirement, la lumière blanche.⁸⁵²

Mais la multiplicité touche aussi le niveau des interrogations métahistoriques que le cinéma voulait traiter. Sur l'écran d'*Histoire(s) du cinéma*, nous lisons aussi les questions « *qu'est-ce que le cinéma ?* », « *que peut-il ?* », « *que veut-il ?* », questions qui nous rappellent les formules de Sieyès dans son œuvre *Qu'est-ce que le Tiers-État ?*, en introduisant à nouveau la question de la violence au cœur de la conceptualisation du cinéma et de son affinité avec l'histoire.⁸⁵³ *Qu'est-ce que le Tiers-État ?* est le troisième petit traité politique de Sieyès, paru après *l'Essai sur les privilèges* et les *Vues sur les moyens d'exécution* dont les représentants de la France pourront disposer en 1789.⁸⁵⁴ Le point de départ de la réflexion de Sieyès sur la société n'est pas dans l'Histoire, mais dans le besoin de donner à ceux qui ne sont ni nobles ni membres du clergé la représentation qui leur revient.

Ainsi, les questions de Godard concernent des questions du temps révolutionnaire, mais aussi d'un temps qui n'est pas celui de l'historiographie, mais celui de la philosophie de l'histoire, autrement dit, de la problématique de l'histoire : la question « *qu'est-ce que ?* » pourrait correspondre à la création d'un certain concept propre au temps révolutionnaire. Pour ainsi dire, il s'agit d'un concept non naturaliste mais pris dans un devenir comme nous l'avons déjà rencontré par rapport à la constitution d'une autobiographie figurale du cinéaste. La question « *que veut-il ?* » signifie le champ illimité des désirs et, finalement, la question « *que peut-il ?* » pourrait correspondre à son tour aux enjeux toujours existants dans toute résistance, c'est-à-dire à ceux de l'organisation. Sieyès pose la question de la déshumanisation du tiers état, en se demandant si ce dernier peut devenir quelque chose. Pour sa part, Godard se demande si le cinéma pourrait faire quelque chose ou, pour le dire plus librement, si le cinéma pourrait faire de l'histoire d'une manière actuelle et créative.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵³ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 7'48.

⁸⁵⁴ E-J. Sieyès, *Qu'est-ce que le Tiers état ?*, Paris, Editions du Boucher, 2002.

L'*Histoire(s) du cinéma*, avec un -s atteint celui qui la contemple : le spectateur se voit lui-même pris par ce pluriel imposé par les chocs perceptifs que l'œuvre requiert. Nous percevons tout de manière simultanée : les différents éléments sont à la fois distincts et liés, et toujours différents en fonction de leur contexte. Un essai de relecture de cette matière multiple, dérégulée et délimitée nous conduit à rechercher une méthode qui ressemble plutôt à une cartographie potentielle. Une multitude de plans, de sons et de mots sont répétés tout au long du film comme des commémorations, des écarts de l'imagination, des réveils dont les éléments se trouvent entre une nouvelle existence et leurs propres histoires.

Cette méthode d'« entre-deux » et de « sur », cette ambivalence, pour le dire autrement, correspond au concept de la multiplicité. Par la multiplicité de l'histoire chez Godard, nous entendons que le cinéaste libère l'histoire des agencements purement chronologiques, de la linéarité et des seuls liens de causalité. Il combine les rythmes différents de l'histoire avec sa propre histoire de manière analogue à Braudel décrivant sa vision de l'histoire :

Que le présent implique pareille dimension de temps vécu ne doit pas vous paraître absurde bien que, tous, nous ayons tendance, spontanément, à considérer le monde qui nous entoure dans la seule durée fort brève de notre propre existence et à voir son histoire comme un film rapide où tout se succède ou se bouscule : guerres, batailles, entretiens au sommet, crises politiques, journées révolutionnaires, révolutions, désordres économiques, idées, modes intellectuelles, artistiques...⁸⁵⁵

Pour faire de l'histoire, Godard considère nécessaire de pouvoir tout mêler, tout citer, tout réapproprier et, d'une certaine manière, il considère nécessaire de pouvoir élaborer le plan d'une création à venir. Car faire de l'histoire, c'est montrer ce qui arrive par en-dessous, par derrière, sur tous les côtés. C'est pourquoi, selon Godard, le cinéma comme pratique proprement liée à la multiplicité est la seule façon de faire de l'histoire.

8.1.2. Apprendre à créer des multiplicités

Dans ses conférences à Montréal, Godard revendiquait l'idée que voir un film, c'était le comparer à d'autres, une idée commune entre le cinéaste et Henri Langlois. Ce comparatisme des films est ce qui impose et suppose l'intégrité de l'œuvre. Le film *Histoire(s) du cinéma* s'autorise la mise en rapport de n'importe quel élément d'une œuvre – un fragment, une allusion, un détail, ou seulement son titre ou son sujet – avec une autre œuvre. Nous pouvons donc affirmer que toute l'invention formelle d'*Histoire(s) du cinéma* repose sur un système de liaisons fondées sur le passage électrique

⁸⁵⁵ F. Braudel, *Grammaire des Civilisations*, op. cit., p. 26.

des émotions et leur rythme.⁸⁵⁶ Cette sorte de passage rapproche le style même du travail du cinéaste. Car quand Godard s'installe à Grenoble au début de l'année 1974, il a pris un espace de bureau aménagé en deux grandes pièces plus une mezzanine et un garage qu'il transforme en studio. Godard nomme la nouvelle société qu'il a créé à Grenoble *Sonimage* où il travaillait comme un ouvrier.⁸⁵⁷

Par cette analogie, nous ne voulons évidemment pas dire que les similitudes relatives – dans ce cas entre un cinéaste et un ouvrier – peuvent annihiler des différences insurmontables. Mais nous voulons souligner que la description consciente que donne Godard du cinéma, à savoir celle de la pensée avec les mains, est plus proche d'une idée de production que du lieu d'un laboratoire scientifique où la connaissance reste théorique et abstraite. Les affinités entre la forme du laboratoire et celle du film transforment ce dernier en une œuvre-essai, une œuvre-commentaire, dont la forme ressemble à celle d'une encyclopédie.⁸⁵⁸

Godard s'engage dans une histoire qui n'est pas faite de dates et d'événements, car il ne conçoit pas l'histoire selon un agencement linéaire et ordonné. *Histoire(s) du cinéma* ne ressemble en rien à l'histoire que l'on connaît des livres d'histoire. Le point crucial de l'approche godardienne de l'histoire c'est le fait que, pour le cinéaste, l'histoire est faite de tout ce qui est inachevé. Les événements ne sont pas enfermés dans un temps déterminé et localisé, clos sur eux-mêmes, achevés et articulés selon des rapports de causalité établis.⁸⁵⁹ Donc, la thèse godardienne sur la philosophie de l'histoire pourrait être résumée par les aphorismes suivants : la matière de l'histoire ne s'épuise pas dans les événements du passé, la tâche de l'historien concerne d'abord la création d'un plan – toujours inachevé, toujours laissé au pouvoir d'un lecteur/spectateur actif. Avec ses propres mots et étonnement inspiré par la philosophie benjaminienne :

JLG – Oui, huit constellations, ou quatre fois deux..., le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de retrouver, par les traces qui en existent, d'autres constellations..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le présent et le passé entrent en résonance.⁸⁶⁰

Le matérialisme historique ne recherche ni une présentation homogène ni une présentation continue de l'histoire.⁸⁶¹

⁸⁵⁶ J. Aumont, *Annésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 134-135.

⁸⁵⁷ A. De Baecque, *Godard*, op. cit., p. 525.

⁸⁵⁸ J. Aumont, *Annésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 121, 126-127 ; L-A. Serrut, *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, op. cit., p. 9.

⁸⁵⁹ C. Scemama, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, op. cit., p. 145.

⁸⁶⁰ J-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, op. cit., p. 9-10.

⁸⁶¹ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 488.

Nous devons le répéter : pour Godard une image seule ne signifie rien. En effet, c'est la synthèse ou l'écart entre deux images qui crée des configurations nouvelles. Cette méthode n'est autre qu'une manière de refaire, toujours refaire, une création. C'est l'art des citations (de Benjamin à Jean-Luc Godard), auquel Jacques Aumont a donné le nom de *critique*. Critiquer, c'est refaire, précise Aumont en insistant sur le rôle du montage dans l'œuvre de Godard.⁸⁶² Mais critiquer, c'est aussi inventer une *dialectique à venir*, cette fois-ci ouverte et expérimentale. Benjamin dans *Le livre des passages* écrit :

Ce qui compte, ce ne sont pas les « grands » contrastes, mais uniquement les contrastes dialectiques qui ressemblent souvent à s'y méprendre à des nuances. Mais ce sont eux qui permettent à la vie de renaître en se renouvelant sans cesse.⁸⁶³

Comme nous l'avons examiné, pour Benjamin comme pour Godard, la théorie de l'histoire passe la théorie de nouveaux médias. Les œuvres de nouveaux médias, en perdant l'aura dont le propre caractéristique est l'unique apparition d'un lointain, ont pour principe l'espace ouvert. Les œuvres de nouveaux médias sont ouvertes en effaçant toute distance et en travaillant avec les mains sur la description précise de la même manière que l'opération faite par un chirurgien pénètre profondément dans le tissu de la réalité ; pour utiliser une phrase de Benjamin mobilisée au moyen d'une parabole.⁸⁶⁴ Cette description précise est la dialectique qui, au lieu de se méprendre quant à l'importance des nuances, les relève. Avec les mots de Benjamin :

Le tournage d'un film, et particulièrement d'un parlant, offre un spectacle qui, nulle part auparavant, n'avait été concevable. Il montre un processus défait de tout point de vue unique permettant à l'observateur de dissocier, dans son champ de vision, le jeu de l'acteur en tant que tel de l'appareillage d'enregistrement, de la machinerie d'éclairage, du staff des assistants, etc. [...] Cela signifie : dans le studio de cinéma, l'appareillage s'est si profondément immiscé dans la réalité que l'impression de pureté de cette réalité, comme si elle s'était libérée du corps étranger de l'appareillage, est le résultat d'une procédure spécifique, en l'occurrence la prise de vue au moyen d'un appareil spécialement mis au point à cette fin, et son montage avec d'autres prises de vue de même nature. Cette vision d'une réalité émancipée de l'appareil est ici devenue des plus artificielles, et le spectacle de la réalité immédiate fleur bleue au pays de la technique. Le même trait, qui se distingue lorsqu'opposé à celui du théâtre, se montre plus significatif encore confronté à celui de la peinture. Il nous faut ici poser la question : comment se comporte l'opérateur de la caméra par rapport au peintre ? Qu'on nous permette, pour y répondre, une comparaison précieuse, qui s'appuie sur la notion d'opérateur, familière à la chirurgie. Le chirurgien représente le pôle d'un ordre dont l'autre pôle est occupé par le guérisseur. L'attitude du guérisseur, qui soigne un malade par imposition des mains, est différente de celle du chirurgien, qui effectue une intervention à l'intérieur même du corps du malade. Le guérisseur maintient la distance naturelle entre le patient, dos

⁸⁶² J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 132.

⁸⁶³ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 476.

⁸⁶⁴ G. Raulet, *Le caractère destructeur*, op. cit., p. 66-67.

très droit, et lui-même ; pour le dire plus précisément : la distance est ici réduite de peu, mais grande est son autorité. Le chirurgien procède à l'inverse : il réduit de beaucoup la distance le séparant du patient – dans la mesure où il fore son intérieur même –, et n'augmente que peu son autorité – en raison de la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes. En un mot : afin de se distinguer du guérisseur (qui relève également encore de la médecine générale), le chirurgien, au moment décisif, renonce à se confronter d'homme à homme à son malade ; il s'introduit plutôt en lui sur le mode opératoire. Le guérisseur et le chirurgien se comportent respectivement comme le peintre et l'opérateur de la caméra. Le peintre observe dans son travail une distance naturelle vis-à-vis de la réalité donnée ; l'opérateur de la caméra, au contraire, pénètre profondément dans le tissu de la réalité.⁸⁶⁵

À notre sens, Godard fait la même chose dans l'*Histoire(s) du cinéma*. C'est encore un point de rencontre entre Benjamin et Godard qui recherchent, comme Dziga Vertov, de nouveaux chemins pour la dialectique, une dialectique, tout d'abord, matérialiste et en aucune façon négative. En ce qui concerne ce chemin, on trouve une idée directement benjaminienne de Godard – et nietzschéenne aussi – dans l'entretien avec Serge Daney (1988). Il souligne :

On a dit que le bonheur n'a pas d'histoire ; selon moi, le bonheur c'est toute l'histoire.⁸⁶⁶

Dans la thèse II du dernier texte de Walter Benjamin *Sur le concept de l'histoire*, nous lisons :

L'image de bonheur est inséparable de celle de la rédemption. Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire. Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ?⁸⁶⁷

Le bonheur pour Benjamin est inséparable de la rédemption. Mais la rédemption est inséparable de la résurrection de la mémoire comme création d'un concept d'histoire libéré de l'historisme. Pour Godard, le bonheur est *dans* l'histoire, c'est toute l'histoire, c'est-à-dire l'histoire au sens multiple. Et pour pouvoir construire d'une manière précise cette histoire multiple dans laquelle on trouve le bonheur vivement présent même s'il se cache sous les ruines de l'histoire des guerres et des révoltes vaincues, Godard recherche une méthode propre au cinématographe. Et il la trouve presque facilement dans les travaux de Langlois. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'une des sources principales de Godard est Langlois.

⁸⁶⁵ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁶⁶ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 5'00 ; Albert Gauvin, « Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma : Il y a des fantômes plein l'écran... », *pileface.com*, [En ligne].

<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031#section3> (page consultée le 24 octobre 2019).

⁸⁶⁷ W. Benjamin, *Œuvres*, tome III, *op. cit.*, p. 428.



Figure 37 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 1b – Une histoire seule* (1989), Henri Langlois

C'est le cours de Langlois concernant l'hétérogénéité et la vivacité de l'archive filmographique qui conduit Godard à élaborer son plan sur l'histoire du cinéma. C'est pourquoi un commentaire court de l'œuvre de Langlois dans cette section est tellement nécessaire. Langlois, né à Smyrne en 1914 et mort à Paris en 1977, a fondé la Cinémathèque française en 1936. Mais dans quel contexte ? Entre 1928 et 1931, le cinéma devient parlant aux États-Unis et en Europe et les films muets disparaissent des écrans et des esprits, ayant perdu toute valeur marchande. Le 2 septembre 1936, Langlois, avec Jean Mitry et d'autres, fondent ce que quelques journalistes et historiens avaient appelé : une cinémathèque, c'est-à-dire « organisme privé, lieu de conservation, de programmation et de diffusion des films, mais aussi lieu de préservation et d'exposition des documents différents relatifs au cinéma (affiches, livres, lanternes magiques) ». ⁸⁶⁸

En insistant sur la conservation et la projection du cinéma, Langlois a contribué à l'avenir du cinématographe en faisant découvrir son passé, en palliant l'insuffisance des ouvrages sur l'histoire du cinéma, en initiant un public, en créant des cinéastes, des cinéphiles. ⁸⁶⁹ Pour résumer, les points principaux de la méthode Langlois, qui concerne le noyau de l'approche de l'historicité dans l'œuvre de Godard, sont les suivants : taxinomie de l'archive et projection de cette archive ; autrement dit, pour Langlois, il n'y a pas d'archive cinématographique sans sa projection et, finalement, sans l'ouverture des salles obscures au public. Pour le dire avec les mots de Langlois en 1936 :

Car conserver est bien, mais projeter est essentiel. Une cinémathèque ne doit pas être un cimetière. ⁸⁷⁰

⁸⁶⁸ H. Langlois, *Ecrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014, p. 165-166.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

La projection des films, d'un certain point de vue, est essentielle pour Langlois. D'un autre point de vue, Godard, à son tour, insiste aussi sur le concept de la projection. Ce sont les rapports des concepts de la projection et de l'histoire qui sont marqués par le cinéaste. Pour Langlois, la projection nous conduit à la définition d'une ontologie différente de la figure cinématographique. Avec les mots de Langlois :

À mon sens, on oublie de considérer le film comme un être vivant, qui s'étirole dans une atmosphère confinée. Un film doit être projeté.⁸⁷¹

En rejetant toute interprétation ou classification traditionnelle du cinéma, Langlois propose, concernant la compréhension de l'art, de prendre en compte le sentiment, la logique enfantine, l'opération irrationnelle, les puissances poétiques.⁸⁷² Plus précisément, nous pouvons dire que Langlois rejette toute histoire du cinéma qui se fonde sur un point de vue extérieur ou académique. Ce qui intéresse plutôt Langlois, c'est la comparaison des films, leurs rapports inhérents, la constitution d'une encyclopédie du cinéma qui nous rappelle aussi les projets de Malraux (*Le musée imaginaire*) et, bien sûr, d'*Histoire(s) du cinéma*.⁸⁷³

Malraux, Langlois et Godard ont en commun d'appréhender l'art par le montage et d'avoir su le montrer comme le plus beau et le plus ancien rêve des hommes.⁸⁷⁴ En 1933, Langlois écrit :

Il n'y a pas le rêve, il n'y a pas que l'enfant en moi, il y aussi l'homme, le fou qui veut agir, toujours agir et qui croit qu'il sert à quelque chose. Il y a la fascination du changement, toujours, toujours avancer.

[...]

Alors, il y a le soi-disant progrès [...] Progrès ! progrès ! [...] Bientôt nous serons les maîtres de l'univers – Non. [...] Votre progrès est reculé [...] Depuis le Christ, vous avez découvert l'hypocrisie sociale et c'est tout.⁸⁷⁵

C'est la logique propre du montage qui nous permet de voir le cinéma dans la longue durée de l'histoire avant son invention au XIX^{ème} siècle. À cet égard, Langlois compare l'expérience de la projection cinématographique avec le musée. Pour lui :

Indépendamment de la collection [...] une cinémathèque c'est un musée avec une salle de projection ; dans ce musée, il faut pouvoir initier les masses et pouvoir également donner satisfaction aux cent personnes qui s'intéresse passionnément au patrimoine cinématographique.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 208.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 24, 26. Malraux définit le musée imaginaire, non seulement en opposition avec les musées actuels, mais aussi comme espace ouvert qui « va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vraies musées » dans A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 2020, p. 16.

⁸⁷⁴ H. Langlois, *Écrits de cinéma, op. cit.*, p. 26.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 96-97.

C'est aussi une bibliothèque ou il faudra pouvoir un jour mettre à la disposition des chercheurs une copie 16 mm de tous les films pour vision.

C'est aussi un foyer, un centre de rayonnement partout présent sous forme de manifestation temporaire, partout où il est possible de contribuer à l'expansion de la culture cinématographique.⁸⁷⁶

Dans l'approche de Langlois, on découvre l'origine de la pensée godardienne. Une cinémathèque comme une œuvre-catalogue, chez Langlois et encore chez Godard, ne se fonde pas sur l'idée de l'accumulation. Ce qu'ils cherchent, tous les deux, est un nouveau regard sur les rapports des choses. Une simple accumulation des films est, pour cette raison, critiquée par Langlois. Il écrit :

Au mot de cinémathèque, on évoque immédiatement un immense entrepôt fermé à double tour où s'accumulent des milliers de bobines, une institution impersonnelle dont la seule raison d'être est de collectionner d'office le plus grand nombre de films [...] Tel fut le Reichsfilmarchiv, vaste opération de police où furent enfermés sous bonne garde les chefs-d'œuvre d'une nation. Dirai-je que cette conception étroite est celle du plus grand nombre ? [...] la raison d'être des cinémathèques, acharnées moins à conserver qu'à montrer [...] Elles ne sont nées que de sa mort [du cinéma indépendant] ne vivent que pour en permettre la renaissance.⁸⁷⁷

Il faut insister sur l'idée d'une cinémathèque idéale chez Langlois afin de bien entendre le rôle du cinéma en tant que projecteur de la mémoire du cosmos, en tant que rêve éveillé, afin de bien entendre pourquoi la cinémathèque devient un lieu libre de rencontres inattendues, une université qui nous apprend à voir et à décrire en images.



Figure 38 – JLG, *Histoire(s) du cinéma, 2b – Fatale beauté* (1997), « brûler les films avec le feu intérieur »

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 203-206.

Dans le texte *Musées imaginaires* de Langlois publié en 1961, il écrit :

[Le cinéma] est au carrefour de l'histoire. Il permet de voir comme un périscope, dans le temps, les êtres tels qu'ils étaient, et non tels qu'on les imagine.

Le cinéma est ainsi l'équivalent de notre mémoire pour le cosmos.

Le document filmique constitue le conscient de cette mémoire.

L'art cinématographique en est le subconscient. C'est pourquoi on a pu écrire que le cinéma était un rêve éveillé et que l'art cinématographique touchait au somnambulisme, d'où l'immense place que vont occuper, de plus en plus, les cinémathèques [...]

Une cinémathèque est aussi une université, où si l'on sait se garder d'enseigner en expliquant ce qui doit être senti avant d'être compris, tout être humain peut apprendre à voir, à développer ce sens et par là pouvoir tout comprendre tout saisir, puisqu'il suffit d'ouvrir ses yeux sur la vie pour tout deviner au-delà de la tour de Babel des langues.

C'est pourquoi c'est dans les cinémathèques que se forge le renouveau de l'art cinématographique, en y apprenant à regarder, à voir donc à observer. On cesse d'être abstrait, on tire son improvisation de l'observation du mouvement de la vie. C'est le retour aux sources [...]

C'est [...] le jeune cinéma [...] qui sait improviser et décrire en images.⁸⁷⁸



Figure 39 – JLG, *Histoire(s) du cinéma*, 3b – *Une vague nouvelle* (1998), L'identité du cinéma chez Langlois

Mais la cinémathèque, qui est définie en tant qu'université, collection, foyer, est aussi définie comme archive dont la taxinomie idéale a été proposée par Langlois en 1941 dans un texte manuscrit non signé. Les archives d'une telle cinémathèque comprendraient des archives photographiques (des films, réalisateurs, studios etc.), archives documents (scenarios, cahiers de travail, maquettes, etc.), bibliothèques (revues, livres, catalogues sur le cinéma), documents filmés

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 206-207.

(négatifs, copies de circulation), fichiers (collections de chaque cinémathèque), documentation diverse, par exemple des appareils et des salles.⁸⁷⁹

Ce pluralisme d'archive – d'une archive non écrite mais matérielle au sens large du terme – se distingue profondément d'une approche du cinéma comme chose inorganique. Le cinéma signifie plutôt les possibilités de la création d'un monde qui n'est pas moins réel que le monde bien ordonné par les disciplines et les discours souverains. Le monde du cinéma recherche un renvoi à ce que l'approche idéaliste de la pensée, c'est-à-dire la pensée comme réflexion, a oublié. Le monde du cinéma est en mouvement comme le cinéma lui-même. C'est peut-être pourquoi Godard, qui a entendu la leçon de Langlois, transforme ses histoires en figures multiples : disques, livres, appartements et studios, machines pour une production hors des limites du professionnalisme, interviews en réseaux sociaux, photos, catalogues, affiches, etc. En résumé, c'est le credo d'un renvoi possible au mélange de la vie et de l'art qui conduit Godard et Langlois à changer ce qu'on entend par archive et ce qu'on entend par histoire du cinéma.

8.2. Pour une dialectique multiple

Un problème central du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu : la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? Ou encore : par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité (*Anschaulichkeit*) accrue avec l'application de la méthode marxiste ? La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du **montage**. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. À saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire ■ Rebut de l'histoire ■⁸⁸⁰

JLG – [...] Et on comprend très bien qu'en mettant deux angles l'un à côté de l'autre on a un effet de vrai montage, ce qui m'a permis de dire après, qu'Eisenstein a découvert l'angle à la suite de Degas ou d'autres dans la peinture, et qu'avant d'avoir découvert l'angle, il a découvert le montage... [...] C'est là qu'il y a une pré-idée du montage.⁸⁸¹

Le cinéma pense puisqu'il est une forme multiple d'une archive hétérogène toujours inachevée. Le cinéma pense puisqu'il est une pratique qui exploite l'hétérogénéité de son archive, qui exploite les rapports violents entre ses éléments. Mais comment pense le cinéma ? En renvoyant aux deux thèses principales du cinéaste, c'est-à-dire que la seule véritable invention du cinéma est le montage

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 192-193.

⁸⁸⁰ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 477.

⁸⁸¹ J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, op. cit., p. 15-16.

et que le cinéma est une forme qui pense (thèse qui a été examinée dans le sous-chapitre précédent), on essaiera de répondre à la question posée.

Godard revient aux débats concernant le montage, débats qui ont été presque oubliés à la fin du siècle précédent et à l'aube de l'époque du web, des réseaux sociaux, des réseaux dématérialisés en général. Le cinéaste repose donc les questions. Nous savons bien que toute l'histoire du cinéma pourrait être décrite par rapport à la sorte de montage élaboré par les cinéastes. Autrement dit, toute l'histoire du cinéma consiste à choisir entre deux pentes : ou bien exploiter cette vertu du choc perceptif du montage, ou bien tâcher de le maîtriser. D'après Aumont, c'est la grande opposition entre le montage productif et le montage transparent.⁸⁸² Dans une première approche, on pourrait dire qu'en regardant les films dits « *mainstream* », on observe que ce montage transparent trouve une place souveraine en effaçant au fur et à mesure les débats aux alentours des questions sur le montage productif du sens, ou encore, des questions sur les analogies entre le montage et la pensée.

Un paradigme exceptionnel de cette catégorie du montage se trouve dans l'idéal, que vise Poudovkine, comme le cinéma hollywoodien classique aussi, et qui concerne la production d'une œuvre qui communique à son spectateur, dont l'attention est guidée, un monde imaginaire, crédible et facile à la fois, selon des points de vue clairs, faciles et nécessaires pour la narration de l'action. Le film montre donc cette réalité imaginaire comme si elle était vue par un observateur extérieur.⁸⁸³ Poudovkine est l'inventeur de la notion d'*observateur extérieur*, qui concerne une identification de l'homme à la caméra et, qui permet, par son intervention intermittente, la création d'une continuité visuelle.⁸⁸⁴ Poudovkine vise à répondre à une ambiguïté inhérente au cinéma ou, plus précisément, au montage en ce qui concerne les rapports de la rupture et de la continuité.

Le problème historique du montage n'est autre que la contradiction potentielle entre une rupture et une continuité ou, si l'on veut, la dialectique.⁸⁸⁵ Dans le montage classique, en vue de limiter autant que possible l'ambiguïté, on essaie de définir un contexte au sein duquel le raccord trouve son sens, le raccord qui introduit toujours, même si d'une manière silencieuse ou transparente, ce rapport de la rupture et de la continuité.⁸⁸⁶

Car le raccord, malgré le fait qu'il est d'abord pensé comme une continuité et, dans l'approche de la majorité des cinéastes n'a pas d'une signification particulière, concerne aussi un geste double et

⁸⁸² J. Aumont, *Montage, la seule invention du cinéma*, Paris, Vrin, 2015, p. 21-22.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

contradictoire : d'une part, il passe d'un bloc d'espace-durée à un autre bloc en essayant de construire cette continuité désirée et, d'autre part, il provoque un changement soudain de la perception du spectateur. C'est pourquoi le raccord dans son ambiguïté est ce rapport du visible et de l'invisible.⁸⁸⁷

Le montage en tant qu'art de pratiquer les enchaînements ne pourrait être circonscrit par le concept de l'observation extérieure. Les enchaînements nous offrent la possibilité d'inventer des cartographies potentielles et, en même temps, la création de ces cartographies a plutôt besoin d'un agent dans le champ qu'un observateur du dehors. Donc, les enchaînements dépassent les limites de l'observation passive, dépassent les limites de la représentation, en essayant de créer ces cartographies potentielles. Car, même si, comme le dit Lucrèce, tous les atomes de ce monde sont déjà connus, leurs combinaisons sont néanmoins infinies.

La force des enchaînements, ou mieux, les analogies entre la pensée et le montage, est le noyau des recherches au début du siècle précédant concernant le montage productif. Eisenstein, depuis les années 1920, en opposant au réalisme absolu de Vertov et au cinéma du fait profilmique de Poudovkine, un cinéma du fait écranique, oppose le cinéma qui nous met devant une image tout court d'un cinéma qui nous met devant une image comme image.⁸⁸⁸ Eisenstein cherche dans les années trente divers modèles d'un cinéma producteur du sens, d'un montage comme *imitation* des lois de la pensée. Mais il n'était pas le seul. En traversant des voies différentes, Eisenstein, Vertov, Bazin, sont historiquement ceux qui essayèrent de définir le montage autrement que selon la logique narrative et représentative, autrement que comme l'art du raccord.⁸⁸⁹ Quelles étaient les limites de l'approche einsteinienne ? Et pourquoi définit-il le montage comme imitation des lois de la pensée ? D'une manière courte on peut considérer que c'est la dialectique fermée qui dans le cas d'Eisenstein pose une limite à la découverte des lois ou, plus généralement, des modalités de la pensée.

Commençons par une approche un peu générale concernant le montage pour déterminer le cadre dans lequel ces problématiques se manifestent. Selon Aumont, *Histoire(s) du cinéma* est un paradigme exceptionnel du montage ou, avec les mots de l'auteur, de l'apothéose du montage.⁸⁹⁰ Tout d'abord, car le montage godardien a une valeur d'essai, au sens d'une expérience et d'une déclaration personnelle.⁸⁹¹ En outre, Godard ne répète pas l'erreur d'Eisenstein, c'est-à-dire qu'il n'essaie pas d'établir un sens fermé et définitif ; au contraire, il explore les possibilités d'une collaboration des

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 29, 33.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

éléments, d'une réappropriation expérimentale.⁸⁹² Dans ce cadre ouvert, le spectateur est celui qui va faire le montage final et ce dernier devient une opération de la pensée.⁸⁹³

Pour le dire autrement, c'est la nouvelle relation qu'introduit le film entre l'auteur et le spectateur, c'est le nouveau pouvoir du spectateur qui permet de voir, selon Aumont, le montage en tant qu'une telle opération. En contre-pied d'Eisenstein, qui n'offre pas de telles puissances aux spectateurs, de telles puissances orientées vers la reconstitution démocratique, c'est-à-dire horizontale, du sens, Godard propose de réfléchir sur l'écart de la puissance du montage et de l'impuissance au sens historique du cinéma de témoigner la réalité. Le cinéma comme art peut témoigner de la réalité, mais seulement et toujours imparfaitement.⁸⁹⁴

Nous comprenons que le montage n'est ni une technique ni un art dans l'univers de Godard. D'ailleurs, c'est le cinéaste qui en essayant de définir le cinéma insiste sur sa nature : ni une technique ni un art, mais un mystère. Le montage est d'abord un concept qui permet à Godard de revenir vers l'économie créatrice du cinéma, pour utiliser une phrase d'Aumont.⁸⁹⁵ Autrement dit, le montage en tant que concept central d'économie créatrice du cinéma nous dit quelque chose concernant la production, la reproduction et la circulation de la matière filmique. L'insistance sur le concept du montage n'est autre qu'une approche à la fois pratique et matérialiste du cinéma, mais aussi de l'histoire.

À notre sens, ce que nous montre l'approche godardienne du montage est le caractère constructif de l'histoire. Cette dernière n'est pas, pour le cinéaste, l'objet d'une contemplation réflexive, elle est une construction dont les éléments sont, d'une part, petits morceaux d'une vaste archive textuelle, filmographique, sonore et, d'autre part, d'incitations d'une citation et d'un commentaire à travers lesquels la narration historique se matérialise ; elle se manifeste en tant qu'une forme de vie. Comme le montage concerne un concept qui va être donné aussi bien dans la pratique que dans la théorie, en suivant le chemin inverse, on pourrait dire que le concept d'histoire va nous manifester sa figure en s'offrant à la pratique de la construction figurale faite avec la méthode du montage.

La grande figure du cinéma, la figure projetée cinématographique, c'est donc le montage qui dépasse les limites de la pratique du cinéma en revenant aux enjeux *e(sth)thiques*, en manifestant des temps toujours au pluriel. Le montage ou, au moins, la pratique classique du montage, c'est-à-dire l'acte de prendre un bout de pellicule pour le coller à un autre, concerne un geste qui essaie

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 103.

d'inventer la manière suivant laquelle on peut toucher les temps.⁸⁹⁶ De ce point de vue, le montage ne s'épuise pas dans son rapport avec le visible, il ne reconstruit pas seulement une sensation visuelle. C'est d'abord un geste. Mais même à l'époque du numérique ce geste n'a pas complètement disparu. Ce sont désormais les doigts qui travaillent, pas la main.⁸⁹⁷ C'est pourquoi on peut dire que la nature de ce travail devient de plus en plus désincarnée.⁸⁹⁸

Godard nous montre clairement que le montage, c'est la figure qui nous permet de toucher le(s) temps – toujours, au pluriel. Chez Godard, le montage est la seule invention du cinéma, il est cette tierce image, qui était auparavant nommée figure ou, avec les mots de l'auteur, figure projetée, il est la pensée même du cinéma (depuis Eisenstein et Epstein) qui essaie toujours de montrer le(s) temps. Plusieurs exemples se manifestent dans la série d'*Histoire(s) du cinéma*.

À titre indicatif, c'est au début de l'épisode *2a – Seul le cinéma*, dans lequel on voit la main de JLG écrivant au marqueur sur un carton « Périphéria : *Histoire(s) du cinéma* » qu'il soulignera à la règle à calcul. Ce cadre se trouve en alternance avec deux mains noires recroquevillées autour d'un œil, une photographie d'une femme regardant à la loupe, une photographie de deux palestiniennes, dont l'une vise avec une mitraillette, un tissu blanc cachant l'œil gauche sous ses lunettes, un plan en noir et blanc (un œil), une photographie d'un palestinien tirant à la fronde le visage couvert d'un keffiyé rouge et blanc ne laissant apparaître qu'une minuscule fente pour les yeux et, finalement, une jeune fille regardant dans un microscope. En voyant en alternance ces cadres, on entre en contact en quelques secondes avec le triptyque godardien : une figure pour le cinéma qui est non seulement optique mais tactile, une figure tactile qui se rencontre avec un monde plongé dans la violence non seulement physique mais profondément matérielle, une figure tactile qui construit une certaine histoire figurale.

Le montage est la seule invention du cinéma, la méthode du cinéma, et, par conséquent, est la pratique qui permet au cinéma d'être proprement lié à la philosophie de l'histoire ou, si l'on préfère, à l'histoire philosophique. Le montage devient la pratique qui nous permet de revoir la figure de l'histoire et de réfléchir sur la construction d'une histoire figurale. En décrivant d'une manière profonde cette figure et cette histoire paradoxale hors du champ logocentrique, on pourrait virtuellement revoir la possibilité d'une certaine conception de la philosophie de l'histoire.

Il est manifeste que Godard propose une certaine conceptualisation de la philosophie de l'histoire. D'ailleurs, dans le champ de la philosophie de l'histoire, on découvre plutôt un retour – toujours

⁸⁹⁶ J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 105-106.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

sans cesse – à la question de la pluralité des temps historiques qu’une conceptualisation des régimes de l’historicité en soi. Godard, à son tour, recherche et trouve cette pluralité dans un corpus des œuvres philosophiques (principalement Benjamin), historiques (principalement Michelet et Braudel), cinématographiques au sens large du terme, c’est-à-dire au sens de la construction, production, diffusion, programmation et documentation (Langlois et Marker).

Ce corpus ne concerne rien d’autre qu’une méthode d’approche du temps ou, plus précisément, du temps historique, en tant qu’une matière dont la compréhension a besoin d’un certain montage. Pour le dire autrement, ce que reconnaît le cinéaste est qu’avant la construction de la narration historique (soit fictionnelle soit documentaire), on se trouve devant une archive hétérogène. Cette archive va être l’objet et le sujet de la pratique du montage, d’un montage qui concerne la méthodologie d’une histoire matérialiste pour reprendre la formulation de Benjamin. Cette histoire matérialiste correspond aussi à l’insistance de Godard sur la main qui écrit et la main qui efface l’histoire – une histoire non seulement visuellement mais aussi tactilement perceptible ; c’est cette tactilité qui pose la figure au-delà des présuppositions de la représentation en permettant au cinéaste d’inventer une figure capable de manifester *de manière multiple* l’histoire.

9. Une vie au contraire

En commençant par la contre-méthode de l'analyse figurale, nous avons mobilisé le concept de figure, en décrivant un espace « entre-deux » et en revenant à une conception de l'histoire messianique, donc contingente, singulière et multiple. Par ces *constructions figurales tactiles* et *figures-style*, nous avons abordé le processus d'expérimentation créative dans lequel Godard s'engage. Ni la prédétermination ni l'émergence de vérités données ne trouvent de place dans son œuvre, car le créateur apprend au moment où il élabore son style, autrement dit, il inscrit la théorie dans la production même de l'œuvre. Bref, il passe dans la simultanéité de la théorie à la pratique.

Jusqu'à présent nous avons parlé d'une manifestation vivante et éloquente de l'histoire *à travers* et *par* des figures. Dans ce chapitre, nous traçons le chemin inverse en précisant la convergence entre les concepts d'histoire et de vie. Plus précisément, nous voulons montrer que la production des figures historiques correspond directement à la vie elle-même. En outre, nous problématiserons le concept de vie – dont l'apprentissage reste *au contraire* –, ainsi que l'espace entre-deux s'ouvrant entre la vie et la mort. Ce dernier relève comme champ aussi privilégié que particulier de la pensée intrinsèquement violente du cinéaste sur l'histoire.

Nous défendons l'opinion que chez Godard l'histoire, le cinéma, le travail, et la vie ne sont pas des concepts clairement définis et distincts s'excluant les uns les autres. Tous ces aspects dérivent de la figure comme relation en soi et ne sauraient pas constituer d'ensembles, mais des instantanéités bricolant le sens par l'affirmation d'une chaîne des conjonctions : à savoir, histoire *et* cinéma, travail *et* vie, histoire *et* vie, cinéma *et* travail. Enfin, ils constituent des aspects d'une *multiplicité singulière*. Lorsque nous décrivons la figure comme relation entre des fragments et citations, donc comme agencements qui fonctionnent selon un caractère à la fois destructeur et créateur, conjoint et violent, nous nous référons à un champ de tension qui se diffuse sur de multiples niveaux.

Nous avons rencontré cette sorte de diffusion en approfondissant la problématique de la violence. Nous avons suggéré que ce champ de tension – la figure en soi – ne cristallise rien d'autre qu'une bataille d'importance vitale dont des moments concrets sont la distinction entre les deux types d'histoire – celles des vainqueurs et des vaincus – et symétriquement, entre les deux types de violence, c'est-à-dire la guerre comme concrétisation de la violence mythique et la résistance comme manifestation de la violence divine.

L'entre-deux de la vie et de la mort où nous situons la tension finale sur laquelle insiste le cinéaste concerne le dernier pas de notre analyse. Par ce geste, nous montrons plus clairement pourquoi les

concepts d'histoire, de cinéma, de travail et de vie ne sont pas unitaires. Au contraire, ils sont déjà les fruits de compositions et de décompositions. Dans ce cadre, il est important de souligner le rapport de la vérité à la vie, ainsi que celui de la vie à la mort en insistant sur la manière à travers laquelle ils déplacent le paradigme de l'approche godardienne de l'histoire. À notre avis, cet enjeu nous ramène à la question de la méthode, c'est-à-dire qu'elle s'étend aux limites de la description de l'objet de notre recherche et même les dépasse. Car le corps, de l'auteur et de l'œuvre à la fois, tout comme la vie, l'histoire et encore l'histoire de sa production, le cinéma et sa propre pensée du montage, la création et la résistance, tous ces aspects de l'histoire figurale élaborée par Godard, en touchant les frontières d'une certaine mort et d'un certain pessimisme, se transforment en ces variables qui rendent le bricolage de cette thèse possible et improbable.

Si la perspective de ce chapitre peut être résumée en une seule phrase, ce serait, en suivant le geste de Godard, que le cinéma, l'histoire, et finalement la pensée se rencontrent dans un acte de résurrection, c'est-à-dire un acte de mémoire, qui n'est ni passif ni imitatif, mais créatif, s'approchant de l'événement, constituant ainsi un acte de résistance et de ce point de vue, transcendant la mort, approuvant la vie.

9.1. Pour en finir avec la peur de la mort

Le 13 septembre 2022, Jean-Luc Godard s'est suicidé, faisant une deuxième tentative, cette fois réussie et assistée. De sa première tentative de suicide, peu après Mai 68, il disait qu'elle n'était qu'un geste de recherche de l'attention des autres.⁸⁹⁹ Paradoxalement, et sans du tout laisser entendre que le chemin vers la mort naturelle d'une personne âgée ou la planification d'un suicide assisté ouvre un milieu privilégié pour la compréhension de son œuvre, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir que ce geste est familier, semblable à celui que nous rencontrons au contact de cette œuvre. Précisément, il s'agit d'une sorte de transcendance de la peur de la mort – que nous ne devons pas sous-estimer – d'une manière analogue à celle dont les images de la pensée godardienne recherchent une création qui assume la mort et le traumatisme afin d'approuver la vie. Par conséquent, en s'appuyant sur le fait de la mort du cinéaste, nous élaborerons sur la question de la peur de la mort, du suicide, de cet entre-deux de la vie et de la mort, en espérant mettre en lumière la relation de la création et de la liberté comme manifestation concrète d'une position affirmative envers la vie.

⁸⁹⁹ J-L. Godard (entretien par Robert Maggiori), « Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an », *Libération*, 14 septembre 2022 [paru initialement le 15 mai 2004], p. 25.

9.1.1. Au contraire

Si Godard, penseur de l'inquiétude politique constante, revient – de manière caractéristique – sur le traumatisme de la guerre, du sang versé, de l'exclusion, de toute forme d'attaque violente contre l'autre (à titre indicatif, nous citerions les films *Vivre sa vie* de 1962, *Les Carabiniers* de 1963, *Le petit soldat* de 1963, *Histoire(s) du cinéma* de 1988-1998, *Notre musique* de 2004, *Le livre d'image* de 2018), cette insistance n'indique pas de mélancolie quant à l'impasse de l'existence humaine. Godard voit dans la violence et la mort, comme dans le cinéma, notre obligation, notre tâche, et finalement, de manière plus importante encore, notre désir de reconstruire ce à quoi nous nous opposons.

N'a-t-il pas demandé que soit marqué sur sa tombe : « *Au contraire* » ?⁹⁰⁰ Cette épitaphe n'est rien de moins qu'une cristallisation de l'œuvre godardienne. Car déjà dans le préfixe *co-/con-* et ses usages en moyen français, nous détectons, non seulement l'opposition et la contradiction, c'est-à-dire cette sorte de dialectique paradoxale qui est apparente chez Godard, mais aussi la dimension d'un « ensemble », d'un « avec », c'est-à-dire de groupement, d'adjonction, ainsi que de simultanéité.⁹⁰¹ Bref, nous découvrons une fois de plus l'idée d'un montage intense. Ce *co-/con-*, emprunt du latin au français et l'un des préfixes nominaux les plus courants, résume l'idée de conjonction dont nous avons parlé, y compris des aspects de complétude et de partage.

« *Au contraire* » : cette épitaphe se réfère à la conjonction et à une dialectique ouverte dans la mesure où nous ne trouvons pas chez Godard une synthèse universelle, mais seulement un mouvement, d'une lettre à une figure, d'un faux-raccord à un autre, de fragment en fragment, de citation en citation. Dans leur rencontre, comme pour Godard, un nouveau sens se produit au contraire du bon sens, c'est-à-dire des préjugés ; la vie trouve un chemin au-delà de la mort. Cet au-delà concerne bel et bien un acte de création, auquel l'œuvre godardienne est consacrée. À cet égard, son travail approuve la vie et pour cette raison, il devient vivant au moment où il est confronté à certaines de ses manifestations les plus violentes. C'est cette approbation de la vie par le cinéma que Godard appellera *résurrection* dans son œuvre de maturité (de manière caractéristique dans *Histoire(s) du cinéma* et *Le livre d'image*) et *bonheur* dans son œuvre juvénile (nous avons en tête le dernier tableau de *Vivre sa vie*). Ce renvoi vers la résurrection de la vie (passé) et le bonheur (promesse de l'avenir) – cet entre-deux, un présent aussi bien plein de passé que plein de l'avenir – correspond à une position constante du cinéaste selon laquelle cinéma = histoire = œuvre = vie.

⁹⁰⁰ C. Nevers, « Jean-Luc Godard, un messie sans disciple », *Libération*, 13 septembre 2022.

⁹⁰¹ *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine, 2020.

9.1.2. La mort libre

Godard s'est suicidé. Un geste qui nous permet de regarder, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la constellation de tous les problèmes que nous avons déjà considérés. Une tentative réussie n'est jamais simple. L'événement d'une tentative concerne cet « au contraire » et cette vision conjointe de l'œuvre et de la vie : c'est là où se trouve, à notre avis, le noyau d'un acte violent de résurrection historique, à savoir la figure elle-même purement actuelle. Dans cette ligne de pensée, la tentative ramène la question de la vitalité, d'une vie que l'on apprend à vivre et qui vaut la peine d'être vécue. En outre, d'une œuvre que l'on apprend à fabriquer et qui vaut la peine de s'engager à la résurrection du passé pour affirmer la promesse de l'avenir ici et maintenant.

Nous affirmons que la tentative réussie n'est rien d'autre que la décision d'être posé entre la vie et la mort : mais comment le choix même de la mort peut-il affirmer la vie ? Nous ne disons pas que tout suicide est par définition une affirmation de la vie, mais nous essayons de montrer que ce suicide précis se révèle comme tel. Car le suicide signifie une décision : choisir la mort, c'est choisir de déterminer avec certitude une venue indéterminée. Le terme « suicide » dérivé des mots latins *sui* et *caedere* se disant respectivement *soi* et *tuer*, décrit en principe l'acte de se donner la mort. Mais cette description n'est pas adéquate au geste godardien.

En grec, deux termes décrivent cet acte. Le premier est *ἀποκτονία* [*apoktonia*] qui a été directement traduit en latin, le second est celui de *ἀποχειρία* [*apochiria*]. L'*apochiria* signifie l'acte de « donner la mort avec les mains » ou « détruire le soi avec les mains ». L'*apochiria* revient directement à une pensée avec les mains qui peut aussi bien construire que détruire. Car même la mort peut devenir un acte de création et de construction, lorsqu'elle affirme la vie, lorsqu'elle voit dans l'événement non seulement la contingence de la venue indéterminée mais aussi la possibilité d'un travail vivant sur cette venue elle-même. Car l'*apochiria* manifeste la figure d'une main qui est levée *contre*. Autrement dit, elle correspond à un geste se tournant vers la concrétisation d'un « au contraire » et se résumant le processus de la construction d'une œuvre comme simultanéité de deux actes, l'un créateur et l'autre destructeur. C'est précisément la question que nous avons soulevée en référence à la violence inhérente dans *Histoire(s) du cinéma* et qui constitue, à notre avis, la principale trace de l'influence de la philosophie de Benjamin sur la pensée cinématographique de Godard.

Ce n'est pas donc un hasard si Brecht, en suivant Nietzsche, mobilise ou cite inhéremment la signification du terme *apochiria* dans un poème s'intitulant *Sur la libre mort de l'exilé W.B.* [*Zum Freitod des Flüchtlings W. B.*], dédié à son ami suicidé, Walter Benjamin. Dans son poème, Brecht décrit le suicide comme un geste contre soi, comme une atteinte volontaire à soi. Il se rapproche ainsi du

terme *aftochiria*, mais encore il la décrit comme cas exemplaire d'une *mort libre*, en se retournant vers les pensées de Nietzsche dans *Zarathoustra*. Brecht écrit :

J'entends que tu as levé la main contre toi-même / Devançant ainsi le
bourreau / Après huit ans d'exil passés à observer la montée de /
l'ennemi,

Rejeté, à la fin vers une frontière infranchissable / Tu as franchi, me dit-
on, une frontière franchissable.⁹⁰²

Chez Brecht, ce geste contre soi constitue une sortie concrète de la survie et de la souffrance qui l'accompagne. Dans les derniers vers, Brecht écrit :

Tout cela tu le vis / Quand tu détruisis ton corps torturable.⁹⁰³

Pour cette raison, il la décrit comme une mort libre – *Freitod* – et n'utilise pas le terme *Selbstmord*, qui exprimerait le sens habituel de suicide. C'est le terme *Freitod*, précisément le titre *vom freien Tode*, qui est également utilisé par Nietzsche dans *Zarathoustra*.⁹⁰⁴

Je vous montrerai une mort qui est le sceau de l'accomplissement, une mort qui pour les vivants est aiguillon et promesse. L'homme qui a su accomplir son destin meurt en vainqueur, d'une mort qui est sienne, entouré de ceux qui sont espérance et promesse. C'est ainsi qu'on devrait apprendre à mourir ; et jamais on ne devrait célébrer de fête sans qu'un tel mourant y parût pour donner sa consécration aux serments des vivants. Mourir ainsi, rien n'est plus grand, et, en second lieu, mourir en pleine lutte, en prodiguant une grande âme [...] Qu'au moment de mourir votre esprit et votre vertu brillent encore, comme la rougeur du couchant embrase la terre ; sinon vous n'aurez pas su mourir. C'est ainsi que moi-même je voudrais mourir, de telle sorte, ô mes amis, que vous aimiez mieux la terre à cause de moi ; je retournerai en terre pour y chercher le repos en celle qui m'a enfanté.⁹⁰⁵

Nietzsche pose le problème de la mort libre en le liant au choix libre du moment précis de la mort. Voilà pourquoi il voit la mort libre comme accomplissement de la prophétie d'une vie, de ses espoirs et de ses promesses. En d'autres termes, c'est pourquoi la mort libre comme *aftochiria* prend chez Nietzsche le caractère d'une histoire *messianique* dans la même ligne de pensée que nous l'avons analysée en référence à Auerbach et Benjamin ; plus concrètement, l'*aftochiria* devient encore un moment dans cette libre chaîne des fragments qui a été décrite comme histoire figurale de la violence. Car la possibilité de choisir le moment de l'arrivée de la mort mobilise la construction d'une vie qui se détache aussi bien de la survie que de la peur de la mort, et s'approche de la constructivité de l'art.

⁹⁰² B. Brecht, *Poèmes 6*, Paris, L'Arche Editeur, 1967, p. 52. Traduction corrigée.

⁹⁰³ *Ibid.*

⁹⁰⁴ M. Crépon, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, 2005, p. 193-202.

⁹⁰⁵ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* in *Œuvres, op. cit.*, p. 380-382.

9.1.3. La sagesse de l'homme libre

Le suicide comme *aftochiria* est un acte de construction d'un entre-deux. Entre la peur de la mort et la mort elle-même. Non seulement le corps du suicidé se rapproche de la peur de la mort – la peur existentielle primaire et la plus communément vécue – mais aussi c'est la peur qui se dépense lorsqu'elle passe de la transcendance à la sensation, autrement dit, à un espace concret et pratique, celui d'une vie. L'*aftochiria* comme mort libre chez Godard souligne la possibilité d'un geste d'approbation et d'affirmation de la vie visant à surmonter la peur de la mort et, en même temps, repose l'enjeu de la vie au cœur de la construction de l'histoire : c'est une vie pendant laquelle, au fur et à mesure que nous apprenons à la vivre, nous apprenons à la bricoler pour apprendre à la ressusciter.

Pour autant que l'histoire figurale de Godard passe par la question de la pensée, la pensée cinématographique propre, elle se consacre à la possibilité de susciter une résurrection. Cette dernière constitue le dépassement concret de la mort et de l'oubli qui l'accompagne. La résurrection est une résurgence, une manifestation vivante d'un monde déjà mort, une promesse de délivrance de la vie sur la mort, une promesse dont le cinéaste cherche l'accomplissement dans le médium cinématographique. La pensée à laquelle l'œuvre de Godard est vouée consiste, en quelque sorte, à apprendre à vivre, comme proposait Spinoza, en transcendant la définition platonicienne de la philosophie. Plus précisément encore : c'est une pédagogie de la vie à travers et au-delà de la frontière de la mort, parce qu'elle l'a librement incluse, en faisant du suicide, de l'*aftochiria* ou, pour reprendre les propos de Nietzsche et de Brecht, de la mort libre.

D'une part, Platon déclare :

Si au moment où elle se sépare, l'âme est pure (*kathara*) et n'entraîne avec elle rien qui vienne du corps [...], cela ne revient-il pas à dire que cette âme pratique droitement la philosophie, et qu'elle s'exerce pour de bon à être morte sans faire aucune difficulté. Ne serait-ce pas cela s'exercer à la mort (*meletê thanaton*) ?» (80e-81a).⁹⁰⁶

D'autre part, Spinoza répond :

Un homme libre ne pense rien à moins qu'à la mort ; et sa sagesse est une méditation non de la mort, mais de la vie.⁹⁰⁷

Si ce qui est en cause chez Platon est la séparation totale de l'âme et du corps comme condition présumée de la pensée philosophique, ce qui est en cause chez Spinoza au niveau philosophique et pratique à la fois, c'est la vie qui malgré l'existence de la mort permet l'affirmation de la liberté.

⁹⁰⁶ Platon, *Phédon* in Platon, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1959.

⁹⁰⁷ Spinoza, *Œuvres IV Ethique, op. cit.*, p. 425.

Pour sa part, Godard, en dépliant une pédagogie ouverte à une relation étrange et en percevant la pensée comme processus d'association improbable, donc libre de se recréer, travaille aussi sur un processus incarné *dans* et *pour* l'affirmation de la vie.

9.2. Au contraire de la vérité, la vie

9.2.1. La métaphore et la connaissance

Dans cette ligne de pensée, il faut ainsi poser la question de la valeur historique et philosophique d'une œuvre orientée vers l'affirmation de la vie, aussi violente soit-elle. Si l'*afrochiria* de Godard constitue un geste du même ordre que son œuvre, que sa préoccupation pour l'histoire et pour le cinéma, la confrontation directe à cette peur crée une rupture. Dans la pensée de Godard, comme nous l'avons montré, les catégories, avec leurs implications esthétiques et politiques, cristallisent une tension. Nietzsche décrit la mort libre de celui qui part en lutte, donc de celui qui a vécu en lutte. Chez Godard, le conflit ne s'arrête pas, il se ravive au contraire et jusqu'au bout, jusqu'au moment concret de l'« au contraire ». Création contre communication, montage figural contre montage invisible, histoire des vaincus contre histoire des vainqueurs, résistance contre guerre, et enfin, mort libre contre la gestion de la peur de la mort : toutes ces oppositions décrivent le caractère polémique de l'affirmation d'une vie jusqu'au bout.

La mort libre parvient à approuver la vie parce qu'elle lutte directement contre la peur de la mort, elle réalise une pensée avec les mains, donc matérielle et concrète, qui ne s'épuise pas dans la connaissance et la réflexion, mais réinvente le monde. Comme Deleuze le formulait sur Godard, c'est une pensée qui croit en ce monde, donc qui croit au corps.⁹⁰⁸ En revanche, gérer la peur de la mort épuise le survivant dans la sécurité, l'enferme dans ce qu'il connaît déjà, au mieux, lui permet de limiter l'angoisse de l'inconnu. À cet égard, la gestion de la peur de la mort est une position philosophique intrinsèquement conservatrice ; il s'agit d'une version de la réflexion platonicienne sur la mort qui, au nom de l'âme, ne tient pas compte de la création *à travers* et *par* des pouvoirs concrets, donc sensoriels, d'un corps. Pour nous, sans doute, Godard, en affirmant de manière pratique la mort libre, rencontre Nietzsche au niveau de l'affirmation aussi bien de la vie libre que de la création. C'est dans cette rencontre que nous voudrions nous arrêter.

Nietzsche va distinguer deux mouvements philosophiques : d'une part, la philosophie qui vise à construire une pédagogie de la vie à travers la vie en remplaçant, comme le précise Deleuze, le modèle de la connaissance par la croyance et d'autre part, la philosophie qui cherche la vérité,

⁹⁰⁸ G. Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'image-temps, op. cit.*, p. 223.

détachée de la relation avec l'autre, qu'elle travaille au sens éternel et à la mort.⁹⁰⁹ Nous commençons ainsi par la critique nietzschéenne de cette philosophie de la vérité. C'est le texte inachevé de 1873, intitulé *Vérité et mensonge au sens extra-moral* qui nous manifeste une figure claire et précise de l'opposition de la vérité et du mensonge, ou encore, de la vérité et de la métaphore, bref la concurrence entre la vérité et la vie.

Au détour de quelque coin de l'univers inondé des feux d'innombrables systèmes solaires, il y eut un jour une planète sur laquelle des animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'« histoire universelle », mais ce ne fut cependant qu'une minute.⁹¹⁰

Nietzsche commence par l'invention de la connaissance, ou mieux, par la minute mythique de cette invention, minute dans laquelle un certain lieu – une planète – se place paradoxalement dans le centre d'un univers obscur et inconnu. Ainsi, Nietzsche non seulement introduit le paradoxe de la connaissance mais, par un geste parallèle, il intercale le paradoxe des rapports entre la vérité et le mensonge. Car si la vérité devient, dans l'histoire de la philosophie occidentale, l'objet privilégié de la connaissance, selon Nietzsche, il est également valable que cette dernière ne concerne que le résultat d'une fabrication – dont l'homme est le producteur – nommée comme l'instant le plus arrogant et mensonger de l'histoire universelle.⁹¹¹

Dans une densité intense, le philosophe souligne que la connaissance suppose, pour son fondement, la méconnaissance non seulement d'une territorialisation spatiale très particulière qu'elle présuppose et qui n'est pas naturelle, mais aussi de son rapport à l'inconnu. La conséquence en est déjà une première reconnaissance dans la catégorie de la vérité de la répétition de ce qui est déjà connu. Mais Nietzsche dissimule la relation entre la connaissance et la vérité d'une autre manière encore : c'est exactement l'insistance sur le terme « minute ». L'histoire mondiale, cette idéologie du continu, est contaminée par une minute ou un moment hasardeux et fragmentaire. La connaissance est donc une exception qui prétend porter l'élément de continuité. Comme exception, elle constitue l'intellect humain au sein de la nature.⁹¹² Par conséquent, la connaissance se concrétise par rapport à son créateur, à savoir l'homme, par rapport à une temporalité qui reste manquante et vide, et de manière plus importante encore, par rapport à un certain déplacement de ce qui est conçu en tant que centre du monde.⁹¹³

⁹⁰⁹ Sur le rapport de la philosophie de la vie chez Nietzsche et la croyance, à voir *Ibid.*, p. 179-193.

⁹¹⁰ F. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Gallimard, 2009, p. 7 ; F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris, Flammarion, 2018, p. 6, 117. Ce texte a été dicté par Nietzsche à son assistant Carl von Gersdorff en 1873, puis a été repris en 1903 dans *Le livre du philosophe*.

⁹¹¹ F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, *op. cit.*, p. 117.

⁹¹² F. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 7.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 7-8.

L'homme le plus fier, le philosophe, s'imagine lui aussi avoir les yeux de l'univers braquées comme un télescope sur son action et sa pensée.⁹¹⁴

De manière aussi ironique que polémique, Nietzsche manifeste une autre invention particulièrement cachée au cœur de la connaissance. C'est la réflexion qui devient le centre du monde en excluant l'univers inconnu et en tournant la flèche de la recherche vers la pensée ésotérique. Cette pensée ésotérique, fruit du mythe de l'invention de la connaissance, transforme l'homme en une existence qui veut la vérité mais seulement si elle a des suites favorables et préconnues, c'est-à-dire qu'il veut des suites visant la conservation de l'existence. Pour le dire avec les mots du philosophe :

Il est même hostile aux vérités qui peuvent être préjudiciables ou destructrices.⁹¹⁵

Cette conservation de l'existence et cette hostilité aux vérités destructrices, bref, les conséquences de l'appréciation de la connaissance elle-même, c'est l'illusion définie par « le fait de parer la vie ». ⁹¹⁶ Mais selon Nietzsche, cette illusion ne conduit en aucune façon à la vérité, au contraire, elle concerne une réflexion ésotérique à laquelle seul le philosophe a accès. Par ce geste, la philosophie voulant la vérité se transforme en une pensée qui travaille sur la négation et l'annihilation de la vie. ⁹¹⁷

Nous devons donc dissiper une conception traditionnelle de l'interprétation de l'œuvre nietzschéenne : le philosophe ne nie pas la présence et la valeur de la vérité par principe ; au contraire, en problématisant sa généalogie, il se démarque de la vérité philosophique qui consiste à réfléchir et à connaître. Autrement dit, Nietzsche n'introduit pas de relativismes naïfs, en revanche, il vise à relier la vérité à la vie en soulignant que le chemin orienté vers la recherche de la connaissance implique non seulement une hostilité contre la vie, mais aussi une promotion de la mort. De ce point de vue, Nietzsche d'une part, met en scène une rencontre entre Platon et Spinoza autour de la philosophie comme pédagogie de la vie ou de la mort et d'autre part, détourne Spinoza vers une rupture définitive avec la connaissance réflexive pour le renouer avec la création, l'art et la vie.

En effet, ce qui désormais doit être la « vérité » est alors fixe, c'est-à-dire qu'il est découvert une désignation uniformément valable et contraignante des choses, et que la législation du langage donne aussi les

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.8.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

⁹¹⁷ *Ibid.*

premières lois de la vérité car à cette occasion et pour la première fois apparaît une opposition entre la vérité et le mensonge.⁹¹⁸

Nietzsche passe au fondement concret de la connaissance : c'est le langage comme pratique qui vise à fournir des dénominations obligatoires. Dans ce fondement et ce rapprochement de la connaissance et du langage, il décèle l'opposition de la vérité et du mensonge. Mais dans ce rapprochement entre des dénominations obligatoires et la vérité, nous constatons que la distinction entre violence mythique et violence divine chez Benjamin prend une autre ampleur. Si la violence mythique renvoie au moment mythique de l'invention d'un contrat social auquel personne n'a historiquement consenti, moment dont découle son pouvoir de fonder et de maintenir le droit, ce pouvoir est érigé au rang de vérité comme si le rapport que nous entretenons avec lui était donné et fixe, comme s'il se situait au-dessus des faits et des événements concrets, de l'expérience et du sensible. En outre, lorsque la vérité n'est pas une attitude fixe, mais un déplacement dont les aspects sont potentiellement destructeurs, nous pouvons trouver la puissance créatrice de la violence divine qui annihile tout fondement sans le rétablir.

La vérité chez Nietzsche se caractérise donc par une double approche. D'une part, nous détectons la vérité de la connaissance qui correspond à des dénominations obligatoires comme celles de la loi. D'autre part, la vérité relève sa valeur en manifestant son caractère fugitif, son rapport à la métaphore ; terme dont le sens premier en grec est celui du déplacement. A la question « qu'est-ce qu'un mot ? », Nietzsche répond en décrivant une transposition sonore d'une excitation nerveuse.⁹¹⁹ Mais conclure d'une excitation nerveuse à une cause première extérieure à nous, c'est déjà ce à quoi aboutit une application fautive du principe de raison, car la transposition reste toujours un passage, un déplacement, une métaphore.⁹²⁰

Qu'est-ce que donc la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores et de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines.⁹²¹

En outre, tout concept est aussi le « rendu d'une métaphore ».⁹²² La vérité n'est rien d'autre qu'un passage ou le rapport créé en soi. Comme passage, la vérité réside dans un espace « entre-deux », ne correspond ni à un ni à l'autre, mais devient une manifestation de leurs rapports. Ce n'est pas la philosophie contemplative qui se distingue d'un instinct orienté vers la création des vérités comme

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*, p. 14.

⁹²² *Ibid.*, p. 15.

passages et au-delà de l'opposition avec le mensonge, au contraire, c'est l'art visant à donner au monde « une forme toujours neuve ».⁹²³

La vérité de l'art est directement liée à la vie, à ses déplacements spatiotemporels, à ses passages métaphoriques ; à proprement parler, la vérité est en rapport avec la vie comme espace entre-deux dont les pôles sont la création neuve et la mort libre ; bref, la puissance à la fois créatrice et destructrice que nous avons découverte dans la violence divine. De ce point de vue, la violence divine concerne une puissance vitale. Au contraire, la violence mythique est un pouvoir qui, en visant à limiter la vie dans une vérité a priori connue, devient une force qui l'opprime. Pour la vie, c'est pour le bonheur ; voilà le dernier motif de ce texte nietzschéen.

Tandis que l'homme guidé par des concepts et des abstractions ne les utilise que pour se protéger du malheur sans même extorquer à son profit quelque bonheur de ses abstractions ; et qu'il s'efforce d'être libéré le plus possible de ses souffrances, l'homme intuitif, établi au sein d'une civilisation, récolte déjà, outre la protection contre le malheur, un éclaircissement, un épanouissement et une rédemption qui toujours abondent, fruit de ses intuitions. Il est vrai qu'il souffre plus violemment quand il souffre parce qu'il ne sait pas tirer de leçon de l'expérience.⁹²⁴

Du début de sa carrière à ses dernières œuvres – dans et au-delà des frontières cinématographiques – Godard construit une pédagogie d'une pensée non plus contemplative, mais bel et bien créative. Comment on apprend à créer et comment on apprend à penser : voici deux formulations, deux versions de cette pédagogie au centre de laquelle se trouvent le cinéma et l'histoire, le travail et la vie, comme aspects distincts d'un processus singulier et pourtant multiple, le processus créatif. Pour le dire plus simplement, ce chapitre écrit à propos de *l'afrochiria* de Godard n'est pas dédié à un cinéaste qui, à notre avis, a créé de beaux films, émouvants ou formellement suggestifs et originaux, mais à un penseur qui a tenté de nous apprendre à voir et à toucher le monde, c'est-à-dire à penser par la vision et sa perspective en mouvement et à recréer ce monde par l'acte de toucher. Avec ses propres mots :

Penser, créer, c'est un acte de résistance, c'est ce que Deleuze disait à sa façon. C'était pour le faire entendre au sens de l'entendement, parce qu'on l'entend et on « l'entend ».⁹²⁵

Chez Godard le cinéma, l'histoire, et finalement la pensée se rencontrent dans un acte de résurrection, c'est-à-dire un acte de mémoire créatif, constituant ainsi un acte de résistance, transcendant la mort, approuvant la vie. Ainsi pour revenir à l'importance de la question de la peur de la mort et à la manière dont elle se concrétise chez Godard, il faut rappeler que le pessimisme

⁹²³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁹²⁵ J.-L. Godard et Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue, op. cit.*, p. 87.

qu'il adopte à travers son œuvre – bien que souvent confondu avec la mélancolie – constitue pour nous une attitude clairement distincte et une condition indispensable de l'affirmation de la vie.

9.2.2. Le travail vivant ou le marxisme paradoxal de Godard

L'affirmation de la vie est un processus sans limites qui se déroule à de multiples niveaux. Cependant, dans la modernité, nous trouvons une distinction fondamentale aux antipodes de la phrase précédente : celle entre le temps de loisir et le temps de travail. Afin de dépasser l'opposition précédente et de rapprocher les deux types de temps, nous insisterons dans cette section sur la pertinence du concept de travail vivant dans l'œuvre de Godard.

Le travail vivant, outre la division, l'abstraction, l'appropriation, la concurrence, la circulation des marchandises, est au cœur de la problématique de Godard à partir de la fin de la période du groupe Dziga Vertov. Dans des films tels qu'*Histoire(s) du cinéma* et *Autoportrait de décembre*, le réalisateur se représente *à l'œuvre*. De plus, Godard, se retrouvant seul depuis les années 1970, se reconstitue autour de l'idée de devenir l'homme-machine du cinéma, et c'est pourquoi il construit un studio qui lui permet de concrétiser cette ambition d'autonomie radicale.⁹²⁶ C'est là une forme de reprise créative du marxisme depuis la fabrique du cinéma. Car Godard récupère, en tant que producteur ou penseur avec les mains, le pouvoir sur l'œuvre de son travail, du fait précisément que ce pouvoir, dans la production capitaliste, a été supprimé par le caractère fétiche des marchandises.

Le caractère fétiche des marchandises, bien qu'elles soient des produits du travail, les fait apparaître de manière autonome dans la circulation sans que leurs créateurs aient le contrôle de leur mouvement. Les marchandises en tant que fétiches dissimulent les relations qui les créent, deviennent indépendantes de leurs producteurs et, malgré qu'elles soient produites en masse, apparaissent comme si elles avaient un mode de vie unique. Ainsi le *montage invisible* du cinéma commercial, que Godard critique tout au long de sa carrière, fonctionne. Récupérant le contrôle du mouvement et du rapport entre des figures, Godard relève la valeur d'usage de celles-ci, une valeur qui se mobilise par le montage. Ce dernier nécessite la destruction pour créer et ainsi promouvoir la différence et l'hétérogénéité dans l'histoire du cinéma.

En outre, cette histoire se relève comme une *forme de vie*, c'est-à-dire une actualité à la fois récurrente et imprévisible, en un mot, « au contraire ». Encore plus, Godard, faisant un pas vers l'affirmation de la vie, constatant aussi l'impossibilité actuelle de penser en termes de question ouverte, se consacre jusqu'au bout à l'expérimentation d'une pédagogie qui englobe tout ce qui précède dans la problématique de « comment apprendre à vivre au contraire ». C'est-à-dire : comment apprendre

⁹²⁶ A. De Baecque et G. Mouellic, *Godard / Machines, op. cit.*, p. 75.

à créer des espaces entre-deux au profit de l'enchaînement de nouveaux corps et de la fabrication de multiplicités. En créant une histoire comme forme de vie qui abolit les distinctions entre l'art cinématographique, le travail, et l'histoire, Godard inclut la destruction dans la création ; la mort libre dans la libre vie. La seule condition de cette mort libre est la liberté concrète qui ne favorise plus la propagation de la peur de la mort.

Ce dépassement du fétichisme est l'œuvre vivante d'un pessimisme à la fois organisé, politique, créatif, émotionnel, incarné et charnel. Ce travail vivant met en scène une politique des corps contre le politique de la loi et de l'État. Car comme le montre Godard dans *Le livre d'image*, la préoccupation de l'histoire constitue aussi une inquiétude sur la justice vis-à-vis de la gestion de la peur de la mort. Si Godard travaille, fait revivre et crée une histoire figurale des vaincus, par la suite, cette histoire constitue une affirmation de la création et de la vie. Si Godard ne cède pas à la peur de la mort et à la mélancolie, c'est précisément parce qu'il laisse ouverte la substitution du politique à la politique où le premier se plie à la répression des corps et la seconde se déplie vers les affects.

Le cinéma tel qu'il est réinventé par Godard peut faire partie des lieux privilégiés de l'histoire dans la mesure où il constitue un moyen sans fin, au sens benjaminien du terme, c'est-à-dire un désengagement radical de la rationalité et de l'instrumentalité de l'État. La gestion prédominante de la peur de la mort dans la modernité, à savoir l'État de droit, est au cœur de l'interprétation moderne du mythe. La violence mythique qu'elle fonde et son maintien du droit ne peuvent être compris sans la promesse illusionniste d'une sécurité contre la menace omniprésente de la mort violente. Toute position moderniste sur la méthode de l'histoire ne peut faire l'impasse sur cette question, c'est-à-dire qu'elle ne peut contourner le mythe fondateur de la modernité, du moins dans sa version politique qui n'est rien de moins que le contrat social, l'État, et la sécurité. Mais si la possibilité d'un positionnement différent vis-à-vis de la peur de la mort n'existe pas, si la pratique historique continue à fonctionner comme processus de légitimation du mythe fondateur, alors l'histoire est définitivement morte. Car elle s'est déjà transformée en une sphère de discours immobile, déjà accompli, qui ne trouve pas dans les métaphores, au double sens nietzschéen, que de simples actes de reconnaissance du mythe fondateur. En d'autres termes, la fin de l'histoire est déjà arrivée si l'on se préoccupe de la gestion de la peur de la mort, car cette dernière a déjà été réalisée dans le cadre de l'invention de la modernité politique.

Mais lorsque Godard parle de la fin du cinéma, avant la fin de l'histoire de Fukuyama et après la fin de la culture d'Adorno, il ne renonce pas aux armes.⁹²⁷ Car il parlait incessamment de la fin d'un

⁹²⁷ Nous nous référons à l'article de F. Fukuyama, « The End of History ? », *The National Interest*, été 1989 ainsi qu'à la proposition d'Adorno « l'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre et une absurdité » dans T. W. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003, p. 59.

certain cinéma et d'une *certaine* histoire. Dans un nouveau cinéma pour lequel travaille Godard, la peur de la mort n'est pas transcendée intellectuellement, mais par un ancrage encore plus fort dans la matérialité, c'est-à-dire par l'affirmation de la matérialité charnelle de la vie. Le pessimisme organisé, entre autres incarné par Godard, est en quelque sorte une politique de deuil militant et violent qui révèle la peur cachée de la mort.

Vivre et mourir dans le flux paradoxal des discontinuités, c'est aussi inclure l'incitation à un certain enchaînement. Cet enchaînement, qui apparaît si souvent moitié perdu moitié impossible, nous pourrions l'appeler l'enchaînement de la violence divine ou révolutionnaire. En d'autres termes, tout éloge révolutionnaire de la destruction est de plus un éloge de l'autodestruction ou de l'*afrochiria* des insurgés. L'unitif des composés du terme *révolution* prend son sens dans la figure d'une horloge cassée ; c'est exactement cette horloge de la temporalité vide du progrès qui nous pousse de la peur de la mort à la mort. L'événement est au contraire cet unitif entre les fragments, le geste même de la conjonction, qui n'identifie pas le soi à l'autre, ni ne réduit ou subordonne l'autre au soi. Comme l'affirme Godard après Rimbaud, la conjonction transforme le cogito en l'aphorisme « Je est un autre ». Cette incitation à l'enchaînement se révèle comme la seule façon de créer les espaces entre-deux.

L'appel à un enchaînement de la violence est donc impossible dans la raison et dans le maintien de la vie dédiée à souffrir la peur de la mort ; au contraire, il passe par la sortie de la raison et de la répétition du même. En d'autres termes, une exhortation à un enchaînement de la violence commence par la possibilité d'une mort libre. La règle concernant l'impossibilité d'un tel principe autodestructeur entraîne la misère du droit.

9.2.3. Sur le terrain

À la fin de ce chapitre, nous considérons qu'il est nécessaire de compléter le cercle méthodologique d'où nous sommes partie. Considérant toutes les remarques précédentes concernant l'importance de la catégorie de la vie dans l'œuvre de Godard, nous voudrions nous concentrer sur la figure du *chercheur*. Lorsque nous avons commenté l'œuvre d'Auerbach, nous avons rencontré de manière indirecte cette figure. Pour décrire sa méthode, Auerbach parle de la collecte du matériel comme processus aléatoire. En effet, son objectif était de montrer l'importance du montage dans la production du sens historique. Or, la contamination par le hasard n'est rien de moins que les événements d'une vie.

Le hasard, que décrit Auerbach, constitue la partie inconsciente du travail d'un chercheur. Ceci reste souvent externe à la méthode. Si, par conséquent, cette dernière n'essaie pas d'être une accumulation d'idées préconçues et de factualités, elle doit travailler à sa conjonction avec la

production et le style de l'œuvre examinée toujours en cours de construction. Ce qui vient de l'extérieur, c'est donc la vie même du chercheur, non pas en tant qu'individualité mais en tant qu'un corps qui, *en contact et par comparaison et en relation* avec d'autres corps, est également déplacé en même temps qu'il déplace l'objet d'étude dans sa recherche.

Godard considère que l'œuvre cinématographique s'approche de la possibilité de création lorsqu'elle capte et ne refoule pas l'élément de hasard, l'événement, l'inconscient, bref le champ de forces façonné par les relations des corps. L'exemple le plus tangible de la prise de conscience du cinéaste est celui de son autobiographie construite de manière parfois excentrique, parfois paradoxale, à travers les couches superposées de l'histoire du cinéma, de l'histoire du XX^{ème} siècle et de la critique du concept d'histoire lui-même. Car cette autobiographie n'est pas seulement un petit récit imbriqué dans un grand tableau de l'histoire. C'est encore plus la manière dont nous comprenons l'histoire figurale. Qu'elle soit ou non conforme à la soi-disant conception scientifique de l'histoire, l'histoire figurale est médiatisée par une relation des corps : les figures historiques, le corps de l'historien, le corpus de l'archive, les œuvres cinématographiques, les témoignages, ainsi de suite.

Lorsque Godard affirme de manière aphoristique que le cinéma concerne la seule manière de faire de l'histoire, il souligne indirectement que l'historien agit *sur le terrain* : chercheur et terrain changent également. Qu'il s'agisse de l'espace de tournage ou du laboratoire cinématographique, le terrain devient la variable essentielle de l'histoire elle-même, c'est-à-dire le lieu d'émergence d'une *recherche-vie*. C'est dans cette conception où le terrain, la figure, la vie, l'émotion, l'affect, le vécu, tout ce qui a été banni par la philosophie contemplative et le concept scientifique d'histoire, retrouvent sa place. En proposant la catégorie de recherche-vie, nous ne proposons rien de moins que l'inclusion de toutes les catégories précédentes dans la production d'une vérité telle que Nietzsche l'aurait comprise et d'une rencontre créatrice telle que la philosophie pratique chez Spinoza l'a décrite. Godard parvient à s'imposer comme l'un des penseurs les plus importants de sa génération. En parcourant le même chemin à l'envers, l'œuvre de Godard prend un caractère similaire à celui que Deleuze avait identifié chez Spinoza :

Des écrivains, des poètes, des musiciens, des cinéastes, des peintres aussi, même des lecteurs occasionnels, peuvent se retrouver spinozistes plus que des philosophes de profession [...] C'est comme si l'on se découvrait spinoziste, on arrive au milieu de Spinoza, on est aspiré, entraîné dans le système ou la composition [...] Qui est spinoziste ? Parfois, certainement, celui qui travaille "sur" Spinoza, sur les concepts de Spinoza, à condition que ce soit avec assez de reconnaissance et d'admiration. Mais aussi celui qui, non-philosophe, reçoit de Spinoza un

affect, un ensemble d'affects, une détermination cinétique, une impulsion, et qui fait ainsi de Spinoza une rencontre et un amour.⁹²⁸

Entrer en contact avec l'œuvre de Godard ne correspond pas tant à une étude linéaire et systématique de son travail, malgré le fait que Godard lui-même était véritablement systématique dans les prémisses de base de sa problématique, à savoir la critique de l'image et la diffusion de cette critique dans les domaines de l'esthétique, de l'histoire et de la politique. Le contact avec son œuvre correspond davantage à cette « rencontre » dont parle Deleuze en se référant à Spinoza, à un « ensemble d'affects » qui apprend aux non-cinéastes à faire du cinéma plus que des cinéastes de profession. C'est la pédagogie que propose Godard, c'est pourquoi il ne s'agit pas d'un style à imiter mais d'une vie à apprendre la vivre au contraire.

⁹²⁸ G. Deleuze, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 173-174.

CONCLUSION

Godard fabrique à travers la violence un certain paradigme *pour une histoire figurale de la violence* elle-même. En particulier, dans *Histoire(s) du cinéma*, une pensée plurielle englobant différents moments et périodes de la filmographie de Godard se déploie dans son intégralité : il s'agit d'une critique de l'image qui, au lieu de se présenter comme une réflexion et dénonciation négatives, devient une pratique affirmative, à la fois théorique et politique. La critique de l'image se révèle comme un des moments d'une pédagogie vouée à la construction de figures historiques – c'est pourquoi on retrouve dans l'ensemble de son œuvre une multitude de catégories différentes, tantôt récurrentes, tantôt abandonnées : image, figure, tableau – ainsi qu'elle se rattache à une théorie de l'Histoire.

Ce paradigme d'une pensée avec les mains s'oriente vers la construction d'une *description précise*. Au moyen de fragments, de citations et de détails, il se consacre à la manifestation d'un rapport qui n'a jamais eu lieu, c'est-à-dire à une pédagogie figurale, violente et créatrice, qui, loin de considérer la pensée comme recherche de la vérité et l'histoire comme restauration d'un passé isolé et clos, considère tant la pensée que l'histoire comme des pratiques poétiques qui se rencontrent dans l'espace intermédiaire, celui de l'apprentissage d'un acte de création, donc de résistance.

En suivant le geste godardien, un acte de création n'est rien de moins que la *manifestation tangible* et *concrète* de figures projetées et de leurs associations faites par le montage. Ce dernier est littéralement ramené au nœud de son *apprentissage*, à la fois créateur et destructeur, équivalent d'une dialectique ouverte et d'un agencement expérimental, bricolant la vérité aussi bien à titre de critique historique des relations fétichistes ou mythiques et, par conséquent, normatives, que comme rédemption historique d'une chaîne refoulée d'actes de résistance.

Destruction et *création* présupposent la manifestation des rapports qui lient les figures entre elles, la révélation du processus invisible de montage et sa transformation en objet de vision et de pensée. À cet égard, l'œuvre de Godard fonctionne, entre autres, comme une carte pour traverser les couches différentes de la créativité, une proposition d'expérimentation. Cette dernière ne s'adresse plus aux professionnels du domaine, elle constitue plutôt une pédagogie façonnée pour le regard d'un non-initié, aussi étrange que cela puisse paraître au premier contact avec une œuvre aussi exigeante et dense.

L'espace intermédiaire de la vérité se concrétise ainsi dans l'espace palpable du montage, qui est le lieu privilégié de la pédagogie godardienne. La vérité et le montage se concrétisent dans l'espace « *entre-deux* » d'un « *au contraire* », car ce qui apparaît « *contre* » quelque chose, apparaît également « *avec* » quelque chose. C'est exactement l'incitation que nous avons vue chez Godard et Proust : la vérité cesse d'être le résultat de la méthode. Au contraire, elle devient la création vivante de la rencontre avec cette chose qui nous oblige à penser.

Cette rencontre violente, qui fait de la pensée créatrice ce qu'elle peut devenir, s'ancre dans l'horizon et la perspective plurielle d'une vie. C'est pourquoi ces deux auteurs transforment leurs œuvres en des figures autobiographiques ; Godard, dans et à travers le cinéma, Proust dans et à travers la littérature. En réussissant à tenir ensemble le « je » et le « nous », Godard propose de vivre intimement notre histoire dans l'histoire. En conséquence, l'historiographie dans le travail godardien correspond à une pratique poétique se proposant de travailler simultanément sur la pensée et l'histoire comme processus éloquents.

Le principe de cette création éloquente et *enargis* est donc la complexité. Construire des figures projetées, c'est construire des compositions sur des compositions, c'est déformer à tel point qu'entre ma pensée et son dehors, il y a un écart – cet espace que nous appelons « entre-deux » – mobilisé par la violence de création. C'est elle qui, en se concrétisant en un geste « au contraire », permet à l'esthétique et à la politique de se manifester mutuellement sans que l'une cache l'autre. Pour cette raison, la dialectique ouverte de Godard correspond à une pensée matérielle à la fois de conjonction et d'opposition. En plus, elle correspond à un processus de description critique d'une certaine esthétique et de la politique qui lui correspond.

Nous avons vu que le montage incarne l'analyse figurale comme contre-méthode de construction d'une histoire à travers les citations et les fragments. Autrement dit, l'analyse figurale concerne la méthode que nous avons créée pour expliquer la façon dont Godard pense (par/avec/contre) le cinéma. Cette méthode est inhérente à sa propre œuvre et prend la forme de la manifestation directe d'une pensée matérielle, concrète, tangible et charnelle. Par cette argumentation, qui considère en commun la théorie littéraire d'Auerbach (et sa réappropriation par Haraway), l'œuvre philosophique de Benjamin et l'expérimentation cinématographique de Godard, nous n'avons pas seulement voulu montrer que le montage se résumait à un espace de rencontre entre différentes pratiques.

Plus encore, nous avons voulu poser la question – ainsi qu'une problématique laissée ouverte pour des recherches à venir – de la possibilité de constituer une méthode poétique qui englobe l'art, la science et la philosophie, se relevant à titre d'une recherche-vie et se réalisant à travers un processus de pensée synthétique et tangible. Comme nous l'avons formulé en nous référant à Deleuze, la philosophie et l'art, comme la science, sont des pratiques qui pensent chacune à sa manière. Mais pour se relever en modes de pensée, ils ont besoin de ce qui se trouve en dehors d'eux, et c'est dans cet espace entre-deux qu'une œuvre, une pensée, un mode de vie en tant qu'actes de création se construisent.

Le montage, en constituant pour Godard une rupture avec l'image et un passage vers la figure comme élément d'une histoire de la violence, en constituant pour Benjamin une rupture avec la dimension du progrès dans l'histoire, en constituant pour Auerbach le moyen pour l'interprétation de l'espace intermédiaire entre les textes littéraires et finalement, en constituant pour Haraway, encore un rouage vers la direction d'une certaine critique de l'humanisme, réussit à remplacer l'analyse des discours par la manifestation de ses rapports comme fragments. Comme l'a formulé Benjamin : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer ». ⁹²⁹ De plus, comme l'a montré Godard, une pédagogie figurale ne se focalise que sur la construction créative des figures qui dépasse la linéarité d'un récit. Si les citations fonctionnent comme des figures qui révèlent l'histoire, la question était de déterminer quel genre d'histoires.

Nous avons montré que ce sont des histoires sans fondement, c'est-à-dire sans recherche de vérité en termes de découverte d'un moment mythique qui se constitue comme acte ponctuel d'instauration. Il s'agit plutôt de compositions multiples et successives qui se refaçonnent sans début, sans fin et sans but. Dans ce cadre, une histoire du cinéma qui mobilise le montage figural est une histoire des multiplicités fragmentaires. Le montage figural rappelle que c'est la discontinuité qui persiste dans l'histoire. Ainsi, elle n'est pas organisée en système, elle porte toujours en elle à la fois ce qui était, est et demeure possible. Au lieu du continuum temporel, le montage figural exploite un instant de présent plein de passé et d'avenir.

Le rapport inhérent du montage figural et de l'instant est une fonction cruciale d'*Histoire(s) du cinéma*, du moins, au niveau politique qui correspond à la transformation d'une destruction en histoire et d'une mort en résurrection. Figures, fragments et citations et leur propre temporalité fabriquée par le montage déterminent le style de cette œuvre qui approfondit l'interdépendance de la politique et de l'esthétique. Seul le montage figural pouvait être mobilisé pour la construction d'une histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire ainsi que pour une stratégie contre le fascisme et l'idéologie du progrès. Inversement, une stratégie antifasciste devait trouver une méthode pour critiquer l'image massivement diffusée, une méthode pour critiquer le spectacle de la destruction.

Ainsi, l'exhortation de Godard à apprendre à voir et à construire des figures qui racontent nos histoires à travers des fragments et des citations réappropriées de manière créative, constitue la problématisation de l'antifascisme du point de vue d'une certaine pédagogie figurale. Selon Godard, qui insiste si fortement sur une pensée avec les mains et sur la nécessité de rendre justice aux victimes de toute politique totalitaire, les forces productives et politiques, ainsi que la possibilité de la création développent un seul terrain. La poétique du montage est inextricablement liée à ses

⁹²⁹ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 476.

forces politiques qui découlent de la relation entre mémoire et résurrection, c'est-à-dire d'une force inhérente au caractère historique de la figure.

L'histoire des vaincus à laquelle Godard consacre son projet d'histoire figurale est une image qui vient au temps de la résurrection. Cette sorte d'histoire est précisément une résurrection/insurrection contre les vainqueurs qui tendent à imposer l'oubli de leurs adversaires. Godard se réfère à l'histoire des vaincus parce qu'il découvre en son sein des sujets qui ont été mis hors-la-loi, c'est-à-dire des victimes d'une violence mythique, à savoir la guerre, qui construit et maintient le droit comme la règle de l'exception. Mais Godard n'est pas mélancolique. Au contraire, il réalise une figure ouverte de l'histoire des vaincus, parce que le montage reste collectif, il réalise constamment la politisation de l'art, qui se tourne vers l'accomplissement du bonheur par le souvenir et reste violente ; un signe de l'organisation du pessimisme.

Comme dans le cadre du mythe d'Orphée – pure fonction de montage – où Godard construit le sens du point de vue d'un présent dynamique qui accomplit et insiste sur les réseaux cachés entre les ruines plutôt que de chercher leur régénération à l'identique, le cinéma regarde en arrière, il fait son testament, construit des souvenirs, et approfondit les analogies de la création et de la violence. Regarder en arrière, c'est se souvenir de l'histoire des vaincus. Car c'est précisément ce bonheur des corps qui est déjà là et encore à venir, à l'heure où la violence mythique entretient leur répression et leur mise à mort. Encore plus, car un certain matérialisme historique consacré à une politique des corps et non du logos manque toujours. En revenant sans cesse à la déclaration que « la guerre est là », Godard découvre la forme dominante de la violence mythique et rappelle à la mémoire les victimes de la guerre totale du XX^{ème} siècle, ou mieux, d'une guerre civile dans la longue durée.

Contre cette violence mythique, Godard expérimente. Contre cette violence, il travaille sur une certaine politisation de l'art en tant qu'acte de résurrection des morts et d'accomplissement du passé. La relation entre l'actualisation des fragments du passé, à travers les citations, et la politique en tant qu'accomplissement, constitue l'émergence d'une histoire comme manifestation révolutionnaire et violente, autrement dit, comme acte de résistance. Sans montage et projection, aucune critique de l'histoire des vainqueurs n'est possible, car celle-ci fait nécessairement partie des livres. Quand Godard affirme que le cinéma est le seul moyen approprié pour faire de l'histoire, il se réfère au montage figural qui parvient à construire en figures l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire écrite. Ainsi, la violence révolutionnaire dont les forces dans *Histoire(s) du cinéma* sont les partisans, les femmes, les enfants, les animaux, ne peut être subordonnée au logos, mais elle en est une manifestation, une protestation par la révolte et en même temps, une présentation vivante ou *enargis* englobant la possibilité de la justice.

Pour le reste, il n'existe pas de manière univoque de faire la critique de l'histoire des vainqueurs et de l'histoire des vaincus. Parallèlement, il n'existe pas de manière univoque de proposer une critique de la violence mythique et révolutionnaire. Encore plus important : il ne s'agit pas d'une affaire de préférence idéologique. Au contraire, c'est la matière même de la construction de l'histoire et celle de la construction de la violence (dans le cas des vainqueurs, c'est le logos de la vérité et le moment mythique de l'émergence de la fondation), en un mot, leur forme même qui est différenciée. L'œuvre de Godard a ainsi réussi à prendre une valeur et une autonomie relatives dans la mesure où nous avons pu montrer que l'analyse figurale est un outil important pour l'examen de la forme politique et de ses principes de construction.

Au-delà des dichotomies entre base et superstructure, structure et idéologie, au-delà de la promesse libérale d'une certaine incarnation de la théorie de la justice dans le droit positif et la théorie des droits, l'analyse figurale, en se tournant vers une critique de ce qu'est la philosophie de l'histoire de la violence, a mis en évidence un fondement à la fois imposé et absent. La légitimation de la violence mythique reste donc spectrale. D'une part, cette dernière elle est comprise comme non-violence et ordre juridique. D'autre part, la violence divine est comprise comme terrorisme. Mais si ces distinctions concernent des catégories de droit, depuis la référence de Godard à Hugo jusqu'à Benjamin, Deleuze et Haraway, nous découvrons la relation d'un certain montage imposé à un autre. Nous trouvons une histoire qui refuse de se terminer et qui, au fond, met en jeu la question de savoir qui peut avoir droit à une vie qui mérite d'être vécue et qui ne le peut pas. Une histoire pour ceux qui sont hors-la-loi et, surtout, une construction pédagogique avec les mains pour ceux qui n'ont que les mains : cette figure résume pour nous le geste esthétique et politique d'*Histoire(s) du cinéma*.

Les trois parties qui précèdent constituent donc respectivement trois aspects bien distincts de la problématique que nous avons résumée comme histoire figurale de la violence. En construisant une méthode d'analyse qui permet de penser avec l'œuvre de Godard, méthode qui constitue à nos yeux la première originalité de cette thèse et qui se veut immanente au processus créatif auquel se consacre le réalisateur, nous avons tout d'abord conjugué l'analyse des concepts de figure et d'histoire. Après avoir montré le caractère historique à la fois de l'analyse figurale comme méthode et de la pédagogie figurale chez Godard, c'est-à-dire après avoir procédé à une pensée philosophique avec le réalisateur, nous avons poursuivi l'examen de la double manifestation du problème de la violence. La double expression irréductible de la violence est devenue particulièrement importante avant tout parce qu'elle a permis de résoudre un problème méthodologique fondamental par rapport à l'analyse des œuvres d'art. Plus précisément, la double expression irréductible de la violence a transcendé la limite de la distinction entre la forme et le

contenu. Si la violence n'était pas, comme nous avons essayé de le montrer dans notre approche, simultanément un processus créateur et destructeur, alors son identification dans l'œuvre de Godard serait exclusivement basée sur le contenu. En d'autres termes, elle ferait partie de la narration ou, en termes politiques, de l'idéologie de l'œuvre.

En intégrant la violence dans l'approche de la création même de l'œuvre cinématographique de Godard, nous avons réalisé un lien entre l'analyse figurale et la critique de la violence comme philosophie de son histoire. C'est la deuxième raison principale de l'originalité de notre texte. Car contrairement aux propositions d'interprétation faites jusqu'à présent, nous n'avons vu dans le projet historique de Godard ni seulement une théorie de l'histoire par les images, ni seulement un couplage de l'illustration de l'histoire politique du XX^{ème} siècle avec l'histoire du cinéma. Au contraire, nous avons constaté la construction d'une théorie de l'histoire qui présuppose déjà au niveau de la pensée et de la réflexion une violence créatrice afin d'exposer de manière fragmentaire le mouvement de l'histoire du cinéma et du XX^{ème} siècle.

Pour ces raisons, Godard réalise, à notre avis, une rencontre sans précédent entre les domaines de la théorie de l'art, du cinéma, de l'histoire et de la politique. Cela ne signifie pas qu'il n'appartient pas à une certaine tradition de pensée. Mais même à ce niveau, son lien avec l'histoire est fragmentaire. Nous nous permettons, en guise d'ouvertures, de terminer par quelques suggestions elles-mêmes fragmentaires.

La rédaction de cette thèse ou l'effort global pour comprendre la dialectique ouverte et la pédagogie créatrice chez Godard a largement coïncidé avec l'enseignement de cours d'esthétique sur les relations entre l'art ou le cinéma et la philosophie. Godard montre que le cinéma parvient à raconter des histoires différentes grâce au montage invisible ou au montage figural, d'une manière qui, dans le premier cas, est au service de la propagande de guerre et, dans le second, au service de la résistance. De même, pourquoi ne pas se demander comment chaque histoire de la philosophie, en tant que programme méthodologique et pratique de formation, s'inscrit dans une compréhension spécifique de ce monde ? Il s'agit fondamentalement d'une question politique. Mais, en suivant le geste de Godard, nous nous rendons compte que cette question trouve également une réponse : la nécessité de formuler une méthode proprement philosophique destinée à tracer l'histoire de la philosophie, comme pensée avec les mains, comme apprentissage voué à la construction des concepts dont les rapports sont à la fois à distincts et matériels.

À cet égard, l'analyse figurale constituerait une tentative de repenser l'histoire de la philosophie. Même si cette dernière est souvent un continuum de portraits de grandes personnalités se dirigeant de manière plus ou moins progressive vers la recherche de la vérité, alors pourquoi ne

pourrait-on pas se la réapproprié du point de vue des vaincus ? L'histoire de la philosophie du point de vue des vaincus, par analogie avec le cinéma qui construit l'histoire de ceux qui n'ont pas d'histoire, n'est pas seulement une histoire des formes mineures du corpus occidental. Dans cette thèse, plusieurs de ces voix mineures ont été mobilisées : typiquement, un certain nombre de représentants de la rhétorique antique (Cicéron, Philostrate, Callicratès, Quintilien). Mais cela ne serait pas suffisant.

C'est en outre une histoire qui, visant à inventer la pratique philosophique comme création et destruction à la fois, bref, comme acte de résistance, plutôt que comme recherche de ce qui a déjà été créé une fois pour toutes à un instant ponctuel du passé mythique, fabrique des conjonctions, des articulations et des constellations entre les détails et les fragments des voix marginales et mineures au cœur de toute grande philosophie ; une telle histoire de la philosophie constitue pour nous une ouverture cruciale de cette recherche.

Dans ce cadre, les pensées d'Auerbach, Benjamin, Deleuze, Haraway, Nietzsche, Marx et d'autres interagissent ensemble et avec Godard, en guise d'un courant souterrain d'un certain matérialisme de la rencontre,⁹³⁰ en cohérence avec une sorte de montage figural. Qu'en serait-il s'il fallait résumer en un mot toutes les ressources de ces rencontres ? De l'histoire figurale de la violence à travers la violence et la pensée avec les mains, de la relation irréductible entre création et destruction à l'expérimentation d'une *dialectique ouverte* dans un espace « *entre-deux* », « *au contraire* », dans une temporalité de « *en train de* », de « *pas encore* », de « *déjà là* » et « *à venir* », de la *multiplicité* d'une histoire non linéaire et pour l'instant *vaincue* qui revendique un pur moyen de résistance, en l'occurrence le cinéma, pour toutes ces rencontres, nous choisissons le concept de *poétique* [ποιητική] et nous nous tournons vers la nécessité de la réinventer.

L'œuvre de Godard et la pensée que nous avons construite à sa rencontre ont été profondément anti-aristotéliennes. À la distinction aristotélienne de la connaissance – théorique, pratique et productive ou poétique – nous avons opposé une conjonction. Nous savons que la recherche d'une présentation *enargis* de la *poétique* en tant que conjonction de trois types de connaissance ou de trois types de pensée a encore plein de champs à explorer. Mais nous savons aussi que *l'avenir dure longtemps*.⁹³¹

⁹³⁰ Nous reprenons ici le titre du texte de Louis Althusser, « Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre », in L. Althusser, *Écrits philosophiques et politiques, tome I*, Paris, Stock/IMEC, 1994, p. 539-580.

⁹³¹ Dans le fameux texte autobiographique d'Althusser, le philosophe suggère qu'une jeunesse, donc une résurrection, au-delà d'une certaine fin, donc d'une mort, est possible : « je me sens jeune comme jamais, même si l'affaire doit bientôt finir. Oui, l'avenir alors dure longtemps ». L. Althusser, *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, Paris, Stock/IMEC, 2011, p. 316.

BIBLIOGRAPHIE

Remarque sur le classement thématique

Pour la présentation de cette bibliographie, nous nous sommes efforcée d'éviter de choisir une liste alphabétique unique, considérant que cela compliquerait plutôt qu'aider le lecteur de la thèse à s'orienter dans les références du texte. Pour cette raison, nous avons travaillé à la création d'une bibliographie thématique. La première partie de la bibliographie concerne le paradigme de recherche lui-même, à savoir l'œuvre de Godard, partie divisée en deux sections pour le classement de la documentation primaire et secondaire. Nous consacrons ensuite une partie à chacun des interlocuteurs principaux de cette thèse. Ainsi, les œuvres d'Auerbach, Benjamin, Deleuze et Guattari, Haraway, et Kracauer, dont l'étude est devenue systématique, sont répertoriées dans des sections distinctes. Cinq autres sections se succèdent, comprenant respectivement des ouvrages philosophiques, des textes sur la théorie du cinéma, d'autres travaux sur la théorie politique, des études historiques et historiographiques et, enfin, des dictionnaires. Par cette présentation, nous espérons que notre approche pluridisciplinaire du sujet devient évidente.

Écrits de Jean-Luc Godard et études sur son œuvre

Écrits godardiens

GODARD, Jean-Luc, *Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991.

—, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

—, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.

GODARD, Jean-Luc, entretien par Antoine de BAECQUE, « Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire », *Libération*, 2 avril 2002.

GODARD, Jean-Luc, et Youssef ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

Études entièrement ou partiellement consacrées à son œuvre

ARAGON, Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les lettres françaises*, 1965.

AUMONT, Jacques, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999.

CHAKALI, Saad, *Jean-Luc Godard dans la relève des archives du mal*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DE BAECQUE, Antoine, et Gilles MOUPELLIC, *Godard / Machines*, Paris, Yellow now, 2020.

DE BAECQUE, Antoine, *Godard*, Paris, Grasset, 2010.

DOUIN, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard : Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris, Editions de Minuit, 2015.

- GAUVIN, Albert, « Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma : Il y a des fantômes plein l'écran... », *pileface.com*, [En ligne].
- GIRAUD, François, « Gestural Intermediality in Jean-Luc Godard's First Name: Carmen (1983) », *Acta. University Sapientiae, film and media studies*, 2015, p. 125-136.
- HARDOUIN, Frédéric, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, Paris, Harmattan, 2019.
- KRISTENSEN, Stefan, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2014.
- LEUTRAT, Jean-Louis et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Godard. Simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LEVASSEUR, Marie Samuel, « Le montage d'archive comme outil de réparation. Image(s) et parole(s) », *Hors champ*, 2021.
- PETHO, Ágnes, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- RAMALHO, Pablo Gonzalez, « Manet and Godard: Perception and History in *Histoire(s) du Cinéma* », *Cinema*, 2018, 64-96.
- SCEMAMA, Céline, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris, Harmattan, 2006.
- SERRUT, Louis-Albert, *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, Paris, Harmattan, 2019.
- WITT, Michael, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013.

Sur la pensée d'Erich Auerbach

Écrits auerbachiens

- AUERBACH, Erich, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, Paris, Macula, 2003.
- , *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- , *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Études entièrement ou partiellement consacrées à l'œuvre d'Auerbach

- APTER, Emily, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- CARVER, Ben, Dana CRACIUM, et Todor HRISTOV, *Plots : Literary Form and Conspiracy Culture*, Londres, Routledge, 2022.
- DAWSON, John David, *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- FABINY, Tibor, « Typology: pros and cons in biblical hermeneutics and literary criticism (from Leonhard Goppelt to Northrop Frye) », *Rilce-Revista De Filologia Hispanica*, 2009, 138-152

- GREEN, Geoffrey, *Literary Criticism & the Structures of History. Erich Auerbach & Leo Spitzer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983.
- HOVIND, Jacob, « Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's Mimesis », *Comparative literature*, 2012, 257-269.
- HOWE, Nicholas, « The Figural Presence of Erich Auerbach », *The Yale Review*, 1997, 136-143.
- LARGIER, Niklaus, *Figures of possibility*, Stanford, California, Stanford University Press, 2022.
- NIXON, Jon, *Erich Auerbach and the Secular World. Literary Criticism, Historiography, Post-Colonial Theory and Beyond*, Londres, Routledge, 2022.
- PORTER, James I., « Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura », *Critical Inquiry*, 2017, 80-113.
- WHITE, Hayden, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Sur la pensée de Walter Benjamin

Écrits benjaminien

- BENJAMIN, Walter, *Toward the Critique of Violence. A Critical Edition*, Stanford, California, Stanford University Press, 2021.
- , *Critique de la violence*, Paris, Payot, 2018.
- , « Le caractère destructeur », *Revue française de psychanalyse*, 2014, 958-959.
- , *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013.
- , *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013.
- , *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.
- , *Baudelaire*, Paris, La fabrique, 2013.
- , *Œuvres, tome I*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Œuvres, tome II*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Œuvres, tome III*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2000.

Études consacrées à l'œuvre de Benjamin

- BENSAID, Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Plon, 1990.
- LOWY, Michael, *La révolution est le frein d'urgence*, Paris, Éditions de l'éclat, 2019.
- , *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2014.
- KLAUSS, Tobias Nikolaus, « Critique de la violence. Walter Benjamin et l'idée de 'destitution du droit' », *AUC INTERPRETATIONES*, 2019, 25-39.

MOSES, Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2006.

RAULET, Gérard, *Le caractère destructeur*, Paris, Aubier, 1997.

VEINSTEIN, Léa, *Troisième partie : de la violence mythique à la violence divine : le langage en question* In : *Violence et langage : Une lecture de la « Critique de la violence » de Walter Benjamin* [en ligne], Toulouse, EuroPhilosophie Éditions, 2017.

ZARKA, Yves Charles, « Benjamin ou le point d'interférence du théologique et du politique », *Cités*, 2018, 3-12.

Sur la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari

Écrits deleuzo-guattariens

DELEUZE, Gilles, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

—, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

—, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », 17 mars 1987, source : www.webdeleuze.com.

—, *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

—, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

—, *Foucault*, Paris, Editions de Minuit, 2004.

—, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

—, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

—, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Editions de Minuit, 2002.

—, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

—, *Péliclès et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Paris, Editions de Minuit, 1988.

—, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

—, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

—, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

—, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

—, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 2005.

Études sur l'œuvre deleuzo-guattarienne

BROGGI, Paride, Laura TURABEK, et Mauro CARBONE. *Géophilosophie de Gilles Deleuze. Entre esthétiques et politiques*, Paris, Mimesis, 2012.

- CANAVERA, Julien, « Dé(cons)truire le sujet pour engendrer la pensée. Ce que philosopher veut dire selon G. Deleuze », *Series Filosóficas*, 2011, 227-256.
- CHERNIAVSKY, Axel, « Au début il y avait le milieu. Le problème du commencement de la philosophie dans *Différence et Répétition* », *Les Études Philosophiques*, 2015.
- DeLANDA, Manuel, « Agencements versus totalités », *Multitudes*, 2009, 137-144.
- JDEY, Adnen (dir.), *Les styles de Deleuze. Esthétique et philosophie*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2011.
- KRTOLICA, Igor, « Diagramme et agencement chez Gilles Deleuze. L'élaboration du concept de diagramme au contact de Foucault », *Filosofia*, 2009, 97-124.
- , *Gilles Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- MENGUE, Philippe, « Devenirs, devenir écrivain, Proust-Kafka », *Le Portique*, 2007, 1-12.
- MILISAVLJEVIC, Vladimir, et Guillaume SIBERTIN-BLANC, *Deleuze et la violence*, Toulouse, EuroPhilosophie éditions, 2017.
- MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze, Cinéma et philosophie*, Paris, Vrin, 2008.
- OLKOWSKI, Dorothea, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- PERRE, Mickaël, *Lire par le milieu : Deleuze et la lecture comme expérimentation* (Thèse), Toulouse, 2020.
- REID, Julian, « Deleuze's War Machine: Nomadism Against the State », *Millennium : Journal of International Studies*, 2003, 57-85.
- SASSO, Roberto, et Arnaud VILLANI, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, 2004.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- , « Machines, comment ça marche ? », *Chimères*, 2012, 35-46.
- , « Proust selon Deleuze une écologie de la littérature », *Les Temps Modernes*, 2013, 155-177.
- WIAME, Aline, « Le pensable et le visuel selon Deleuze. De la critique de l'image de la pensée à la fabrication de l'image pure. » in *Image et philosophie : les usages conceptuels de l'image*, de Augustin Dumont et Aline Wiame (dir.), Brussels, Peter Lang, 2014.
- ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2004.

Sur la pensée de Donna Haraway

- DORLIN, Elsa, et Eva RODRIGUEZ (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- GARDEY, Delphine, « Donna Haraway : poétique et politique du vivant », *Cahiers du genre*, 2013, 171-194.

- GRANDJEAN, Nathalie, *Généalogies des corps de Donna Haraway. Féminismes, diffractions, figurations*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2021.
- HARAWAY, Donna, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Londres, Routledge, 1998.
- , *Modest_Witness @Second_Millennium. FemaleMan© Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, Londres, Routledge, 2018.
- , *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Londres, Routledge, 1989.
- , *The Haraway Reader*, Londres, Routledge, 2004.
- , *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- , *Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils éditeur, 2007.
- PRINS, Baukje, « The Ethics of Hybrid Subjects: Feminist Constructivism According to Donna Haraway », *Science, Technology, & Human Values*, 1995, 352-366.
- VINT, Sherryl, « 'A family of displaced figures': an overview of Donna Haraway », *Science Fiction Film and Television*, 2008, 289-301.
- WILLIAMS, Jeffrey, « An Interview with Donna J. Haraway », *Science Stories: the Minnesota review*, 2009, 133-163.

Sur la pensée de Siegfried Kracauer

- ARNOLDY, Edouard, « Fantasmagorie et barbarie », *Germanica*, 2020, 101-116.
- , *Fissures : théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, San Giovanni, Mimésis, 2018.
- BAI, Sun, « "Palimpseste" de Kracauer : Montage, réalité et écriture historique. Relire *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle* », *Revue germanique internationale*, 27-148.
- CHESNEAUX, Jean, « Siegfried Kracauer, L'Histoire – Des avant-dernières choses », *Temporalités*, 2006.
- DESPOIX Philippe et Peter SCHOTTLER (dir.), *Siegfried Kracauer. Penseur de l'histoire*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006.
- DESPOIX, Philippe, *Kracauer penseur du médium photographique* in *Sur le seuil du temps : Essais sur la photographie* [en ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2005.
- , *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.
- TRAVERSO, Enzo, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La découverte, 1994.
- WEIL, Nicolas, « "L'Histoire des avant-dernières choses", de Siegfried Kracauer : penser dans le chaos de l'histoire », *Le monde*, 23 février 2006.

Études sur le cinéma

- AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
- , *Montage, la seule invention du cinéma*, Paris, Vrin, 2015.
- BENAMOU, Catherine L, *It's All True. Orson Welles's Pan-American Odyssey*, California, University of California Press, 2007.
- BERTOLINI, Michele, « Tableaux à la puissance trois : la mise en scène cinématographique du tableau vivant entre animation et pétrification de l'image », *Automation, Animation and the Imitation of Life in Cinema and Media - XXVI International Film and Media Studies Conference*, 2020, 49-54.
- BONFAND, Alain, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images modernes, 2003.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- DALMASSO, Anna Caterina, « La mémoire numérique de Chris Marker. Reflets et désirs des images sans soleil », *Revue écrans*, 2015, 259-277.
- DANKS, Adrian, « The Man in Black: The Night of the Hunter (1955) », *Senses of Cinema*, 2017.
- DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire-caméra II ; le cinéma est mort, vive le cinéma*, Paris, Gallimard, 2021.
- , *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.
- DE LUCAS, Gonzalo (éd.), *Cinema Comparat/ive Cinema*, Volume 1 « Programming/Montage », Barcelona, 2012.
- DUNCAN, Paul, *Alfred Hitchcock*, Vermont, Pocket essentials, 1999.
- FAIRFAX, Daniel, « Le montage comme résonance : Chris Marker et l'image dialectique », traduit de l'anglais par Marie Suveran et Frédéric Monferrand, *Revue période*, 2014.
- HUMBERT, David, *Violence in the films of Alfred Hitchcock. A study in mimesis*, Michigan, Michigan State University Press, 2017.
- JACQUES, Vincent, *Chris Marker, les médias et le XX^e siècle – Le revers de l'histoire contemporaine*, Versailles, Créaphis éditions, 2018.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, « Figura lacrima » in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, de Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati et Christoph F. E. Holzhey (dir.), Vienna, *Cultural Inquiry*, 2012, 237-254.
- KOCHIN, Michael S., « Resistance, Charity, and Rebirth in Roberto Rossellini's *Rome, Open City* », *Perspectives on Political Science*, 2013, 42-76.
- KONEWKO, Simonetta Milli, *Neorealism and the "New" Italy. Compassion in the Development of Italian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016.
- LABORDE, Barbara, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker » *Image et narrative*, 2009, 47-58.

- LANGLOIS, Henri, *Écrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014.
- LEITCH, Thomas, et Leland POAGUE, *A Companion to Alfred Hitchcock*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.
- LOWY, Vincent, « Rive droite, rive gauche : Chris Marker face à la Nouvelle Vague », *CinémAction*, 2017.
- MAGGI, Armando, *The Resurrection of the Body Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- MARTIN, Marie, *Cinéma, littérature : projections*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- MUGNAI, Metello, « Pier Paolo Pasolini's "Mandatory Challenge": Jesus from *La ricotta* to *The Gospel According to Saint Matthew* », *Journal of the American association of Teachers of Italian*, 2014, 437-449.
- PALMER, R. Barton, Homer B. PETTEY, et Steven M. SANDERS (éd.), *Hitchcock's Moral Gaze*, New York, State University of New York, 2018.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 1*, Milan, Mondadori, 2008.
- , *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo 2*, Milan, Mondadori, 2008.
- PICHON, Alban (dir.), *Collections en regard. Les bibliothèques à l'écran*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.
- POMERANCE, Murray, *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- RENOIR, Jean, entretien par Paule Sengissen, *Jean Renoir et le gros plan au cinéma*, 1 Janvier 1971.
- RIVETTE, Jacques, « Sur Monsieur Verdoux », *Cahiers du cinéma*, 1963.
- ROBERT, Valentine, « Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan » in *Visages. Histoires, représentations, créations*, p. 31-49, Paris, Editions BHMS, 2017.
- UHDE, Jan, « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation on the Contemporary Cinema », *Journal of the University Film Association*, 1974, 28-30.

Études sur d'autres arts et œuvres littéraires

- ALBERTI, Leon Battista, *La peinture*, Paris, Seuil, 2004.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.
- , *L'homme en perspective*, Paris, Editions Hazan, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- , *Les fleurs du mal*, Paris, Le livre de la poche, 1972.
- , *Les fleurs du mal*, présentation par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 2016.
- BECKETT, Samuel, *L'image*, Paris, Editions de Minuit, 1988.
- BRECHT, Bertolt, *Brecht on theatre*, Londres, Bloomsbury, 1964.

- , *Poèmes 6*, Paris, L'Arche Editeur, 1967.
- BREDEKAMP, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- CARRIÈRE, Jean-Claude et Bertrand MASSONIE (Traduite, annotée et commentée), *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991.
- CASTRO, Teresa. *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
- CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2015.
- CLARK, Timothy J, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- COUELLE, Colombe, « *De la répétition à l'authentification : une méthode en histoire de l'art* » in *Travaux & documents*, La Réunion, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2006, 57-70.
- DAMISCH, Hubert, *La partie et le tout* in *Y voir mieux, y regarder de plus près : Autour d'Hubert Damisch* [en ligne], Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003.
- ELKINS, James, et Robert WILLIAMS, *Renaissance Theory*, Londres, Routledge, 2008.
- EURIPIDE, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1962.
- FLUSSER, Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- HEYWOOD, Miriam, « *True Images : Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust's A la recherche du temps* », *Paragraph*, 2010, 37-51.
- HOMERE, *L'Iliade et l'Odyssée*, Paris, Gallimard, 1955.
- JAMESON, Fredric, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 2020.
- LAGARDE, Luc, *Proust à l'orée du cinéma.*, Paris, L'âge d'homme, 2018.
- LECOLE, Sophie, « *Penser végétal. Polliniser, disséminer, de Novalis aux écothrillers* » Toulouse : *Formes et fonctions du végétal dans les arts : des processus de création aux modèles de réflexion* (séminaire), 2020.
- NEWALL, Diana, et Grant POOKE, *Fifty Key Texts in Art History*, Londres, Routledge, 2012.
- PLINE, *Histoire naturelle XXXV. La peinture*, Paris, Les belles lettres, 2018.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1946.
- , *A la recherche du temps perdu. Albertin disparue*, Paris, Gallimard, 1925.
- , *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927.
- RABY, Peter (éd.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

VIRGILE, *Enéide*, Paris, Gallimard, 1991.

VOUILLOUX, Bernard, *Souçons sur l'indice : le syndrome de Benito* in Ronald Shusterman (éd.), *L'Index*, Pau, Presses universitaires de Pau, 2009, 29-41.

WOLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Marseille, Parenthèses, 2017.

WILDE, Oscar, *Intentions*, The Project Gutenberg eBook, 2016.

WIND, Edgar, *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988.

Autres études philosophiques

ADORNO, Theodor W., *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003.

ALTUSSER, Louis, *Écrits philosophiques et politiques*, tome I, Paris, Stock/IMEC, 1994.

—, *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, Paris, Stock/IMEC, 2011.

ARISTOTE, *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2014.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire. », *Communications*, 1970, 172-223.

—, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

—, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BINOCHÉ, Bertrand, Binoche, *Nommer l'histoire. Parcours philosophiques*, Paris, Editions EHESS, 2018.

—, *La raison sans l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

CICÉRON, *De l'orateur*, Paris, Garnier, 1932.

—, *Les Académiques [Academica]*, Paris, Flammarion, 2010.

CREPON Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, 2005, 193-202.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1987.

—, *Œuvres VIII, Principia philosophiae*, Paris, Léopold Cerf, 1905.

—, *Œuvres VII, Meditationes de prima philosophia*, Paris, Léopold Cerf, 1904.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006, 1011-1049.

—, *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

—, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

—, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

—, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Editions de Minuit, 2012.

- DUMONT, Jean-Paul, *La Philosophie antique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- GUTTING, Gary, *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FUKUYAMA, Francis, « The End of History ? », *The National Interest*, été 1989.
- KANT, Immanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980.
- KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1983.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Paris, C. Delagrave, 1881.
- LUCRÈCE, *De la nature, tome I*, Paris, Les belles lettres, 2002.
- , *De la nature, tome II*, Paris, Les belles lettres, 2022.
- LUNDY, Stevens James, *Language, Nature, and the Politics of Varro's De Lingua Latina*, Austin, University of Texas, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966.
- , *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MOREAU, Pierre-François, *Spinoza et le spinozisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2000.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 2016.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire. Tome quatrième*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1835.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- SALEM, Jean, *Les Atomistes de l'Antiquité*, Paris, Flammarion, 2013.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- SPINOZA, *Œuvres IV Ethique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.
- STOICHITA, Victor I, *A short history of the shadow*, Londres, Reaktion Books, 1999.
- TACITE, *Dialogue des orateurs*, Paris, Allia, 2021.
- TERTULLIEN, *Contre Marcion, Livre III*, Paris, Editions du Cerf, 1994.
- , *Contre Marcion, Livre IV*, Paris, Editions du Cerf, 2004.
- WEBB, Ruth, *Ekephrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2009.

Études sur la théorie politique

- AGAMBEN, Giorgio, *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, Rome, Quodlibet, 2020.
- ALLIEZ, Éric, et Maurizio LAZZARATO, *Guerres et capital*, Paris, Amsterdam, 2016.

- ARTOUS, Antoine, *Marx et le fétichisme. Le marxisme comme théorie critique*, Paris, Editions Syllepse, 2006.
- BERLIN, Isaiah, *The crooked timber of humanity: chapters in the history of ideas*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2013.
- CHANSON, Vincent, Frédéric MONFERRAND, et Alexis CUKIER, *La Réification. Histoire et actualité d'un concept critique*, Paris, La dispute, 2014.
- DE MAISTRE, Joseph, *Les soirées de Saint-Petersbourg ; précédées d'une étude et d'une notice*, par E. de Pompery, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1891.
- DERRIDA, Jacques, *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994.
- DORLIN, Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La découverte, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La fabrique, 2019.
- , *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Entremonde et Senonevero, 2014.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan*, Paris, Gallimard, 2000.
- LUXEMBURG, Rosa, « L'ordre règne à Berlin », disponible en ligne, URL : <https://www.marxists.org/francais/luxembur/spartakus/rl19190114.htm>.
- MARX, Karl, *Le Capital. Premier livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- , *Le Capital. Troisième livre*, Paris, Editions Sociales, 1976.
- , *Sur la question juive et Bruno Bauer La question juive*, introduction par Robert Mandrou, Paris, Editions 10-18, 1968.
- MARX, Karl, et Friedrich ENGELS, *L'idéologie allemande*, Paris, Editions Sociales, 1968.
- SAID, Edward W, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004.
- SCHMITT, Carl, *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988.

Études historiques

- ARON, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Les belles lettres, 2011.
- BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des Civilisations*, Paris, Flammarion, 1987.
- GEERTZ, Clifford, « La description dense », *Enquête*, 1998.
- GINZBURG, Carlo, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *Le Débat*, 1989, 41-51.
- , *Le fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 1980.
- , *A distance*, Paris, Gallimard, 2001.
- , *Clues, Myths, and Historical Method*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.
- , *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- , *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, New York, Columbia University Press, 2001.

- , *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- , *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 2008.
- LEVI, Primo, *La zone grise*, Paris, Payot, 2014.
- , *Si c'est un homme*, Paris, Juillard, 2010.
- , *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- MICHELET, Jules, *Histoire de France. Moyen Age. Volume 1*, The Project Gutenberg EBook of Histoire de France 2011.
- Nouveau Testament*, traduction Louis Segond, Genève, 1880.
- SIEYES, Joseph Emmanuel, *Qu'est-ce que le Tiers état ?*, Paris, Editions du Boucher, 2002.
- TRAVERSO, Enzo, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La fabrique, 2002.
- , *A feu et à sang. De la guerre civile européenne*, Paris, Stock, 2007.
- , *Mélancolie de gauche*, Paris, La découverte, 2016.
- , *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Québec, Lux, 2020.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2014.
- , *The Practical Past*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2014.

Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie française*. s.d. <https://www.dictionnaire-academie.fr>
- AUTENRIETH, Georg, *Λεξικό ομηρικών [Dictionnaire homérique]*, Athènes, P. D. Sakellariou, 1893.
- BAILLY, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2000.
- DES PLACES, Édouard, *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, Paris, Les belles lettres, 1964.
- DMS, *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, 2020.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome premier*, Paris, 1690.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Gaffiot, 2016.
- LEWIS, Charlton Thomas et Charles SHORT, *A Latin Dictionary*, New York, Harper and Brothers of New York, 1879.

KANNAS, Claude (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1995.

KOUMANOUDIS, Stephanos, *Λεξικόν λατινοελληνικόν [Dictionnaire Latin-Grec]*, Athènes, Grigoris, 2009.

FILMOGRAPHIE

Films godardiens

- GODARD, Jean-Luc, *Vivre sa vie : Film en douze tableaux*, 1962, 86 minutes.
- , *Le petit soldat*, 1963, 88 minutes.
- , *Le mépris*, 1963, 103 minutes.
- , *Les carabiniers*, 1963, 75 minutes.
- , *Weekend*, 1967, 105 minutes.
- , *La chinoise*, 1967, 96 minutes.
- , et Jean-Pierre GORIN, *Vladimir et Rosa*, 1971, 103 minutes.
- , et Jean-Pierre GORIN, *Tout va bien*, 1972, 95 minutes.
- , *Ici et ailleurs*, 1976, 53 minutes.
- , *Passion*, 1982, 98 minutes.
- , *Prénom Carmen*, 1983, 85 minutes.
- , *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 267 minutes.
- , *Je vous salue, Sarajevo*, 1993, 2 minutes.
- , *JLG/ JLG. Autoportrait de décembre*, 1995, 58 minutes.
- , *Notre musique*, 2004, 80 minutes.
- , *Le livre d'image*, 2018, 88 minutes.

Autres œuvres cinématographiques

- ANTONIONI, Michelangelo, *Il deserto rosso* [*Desert rouge*], 1964, 120 minutes.
- , *Blow up*, 1966, 111 minutes.
- , *Zabriskie point*, 1970, 105 minutes.
- BUÑUEL, Luis, *El ángel exterminador* [*L'Ange exterminateur*], 1962, 95 minutes.
- COCTEAU, Jean, *Le testament d'Orphée*, 1960, 79 minutes.
- DE SANTIS, Giuseppe, *Riso amaro* [*Riz amer*], 1948, 108 minutes.
- DE SICA, Vittorio, *Ladri di biciclette* [*Le Voleur de bicyclette*], 1948, 93 minutes.
- , *Umberto D*, 1951, 80 minutes.
- DREYER, Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, 114 minutes.
- EISENSTEIN, Sergei, *Stachka* [*La grève*], 1925, 82 minutes.
- , *Bronenossets « Potiomkine »* [*Le Cuirassé Potemkine*], 1925, 75 minutes.
- , *Bezhin Meadow* [*Le pré de Bejine*], 1937, 35 minutes.

- FELLINI, Federico, *La strada*, 1954, 115 minutes.
- , *Il Bidone*, 1955, 108 minutes.
- , *Amarcord*, 1974, 127 minutes.
- FLEMING, Victor, *Joan of Arc [Jeanne d'Arc]*, 1948, 145 minutes.
- HITCHCOCK, Alfred, *I Confess [La Loi du silence]*, 1953, 95 minutes.
- , *Rear Window [Fenêtre sur cour]*, 1954, 92 minutes.
- , *North by Northwest [La Mort aux troussees]*, 1959, 136 minutes.
- , *The Birds [Les Oiseaux]*, 1963, 119 minutes.
- , *Marnie [Pas de printemps pour Marnie]*, 1964, 130 minutes.
- LAUGHTON, Charles, *The Night of the Hunter [La nuit du chasseur]*, 1955, 93 minutes.
- MARKER, Chris, *Le Fond de l'air est rouge*, 1977, 180 minutes.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Il vangelo secondo Matteo [L'Évangile selon saint Matthieu]*, 1964, 137 minutes.
- , *Uccellacci e uccellini [Des oiseaux, petits et gros]*, 1966, 89 minutes.
- , *Teorema [Théorème]*, 1968, 98 minutes.
- , *Salò o le centoventi giornate di Sodoma [Salò ou les 120 Journées de Sodome]*, 1975, 117 minutes.
- RENOIR, Jean, *Nana*, 1926, 150 minutes.
- , *Elena et les Hommes*, 1956, 95 minutes.
- RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour*, 1959, 91 minutes.
- ROHMER, Éric, *Louis Lumière / conversation avec Langlois et Renoir*, 1968, 66 minutes.
- ROSSELLINI, Roberto, *Roma, città aperta [Rome ville ouverte]*, 1945, 103 minutes.
- , *Paisà [Païsa]*, 1946, 126 minutes.
- , *Germania anno zero [Allemagne année zéro]*, 1948, 78 minutes.
- , *Stromboli, terra di Dio [Stromboli]*, 1950, 107 minutes.
- , *Francesco, giullare di Dio [Onze Fioretti de François d'assise]*, 1950, 75 minutes.
- , *Europa '51 [Europe 51]*, 1952, 113 minutes.
- , *Viva l'Italia [Vive l'Italie]*, 1960, 138 minutes.
- VERTOV, Dziga, *Chelovek s kino-apparatom [L'homme à la caméra]*, 1927, 68 minutes.
- VISCONTI, Luchino, *La Terra trema [La Terre tremble]*, 1948, 160 minutes.
- , *Senso*, 1954, 115 minutes.
- , *Il Gattopardo [Le Guépard]*, 1963, 153 minutes.
- WELLES, Orson, *The Trial [Le Procès]*, 1962, 119 minutes.

—, *It's all true*, 1942, 85 minutes.

INDEX NOMINUM

- Agamben, Giorgio : 15, 205.
- Alberti, Leon Battista : 86-89, 114, 121.
- Antonioni, Michelangelo : 31, 106, 114-115, 127, 246, 248, 255, 259.
- Apollodore : 224.
- Arafat, Yasser : 221.
- Aragon, Louis : 217.
- Arasse, Daniel : 87-88.
- Aron, Raymond : 293-294.
- Aristote : 43, 58, 60, 286, 299.
- Auerbach, Erich : 38, 45-57, 61-71, 76-78, 154, 163, 168, 178-179, 244, 250-251, 253, 261-263, 266, 268, 287, 296, 303-304, 341, 350, 356-357, 361.
- Aumont, Jacques : 77-79, 86, 93, 130, 139, 141-142, 156, 230, 323-324, 331, 334.
- Barthes, Roland : 34, 56, 59-60.
- Baudelaire, Charles : 95, 105, 120, 270-273, 277, 279, 295.
- Beckett, Samuel : 315-316.
- Benjamin, Walter : 39, 68, 70-71, 104-105, 117, 126, 153-155, 159, 161-163, 165-186, 188-201, 203-204, 206-207, 214, 216, 220, 226, 228, 241, 243-244, 249, 261, 271, 273, 277, 285-286, 291-292, 294, 296, 299, 302-304, 308, 323-325, 335, 340-341, 346, 349, 356-357, 359, 361.
- Bensaïd, Daniel : 167, 171, 186.
- Bergman, Ingmar : 191.
- Blanchot, Maurice : 212.
- Braudel, Fernand : 117, 320-322, 335.
- Brecht, Bertolt : 116-118, 278, 340-342.
- Bredenkamp, Horst : 99.
- Brenez, Nicole : 78, 85-86.
- Bresson, Robert : 117, 121, 127, 317-318.
- Buñuel, Luis : 31, 179.
- Céline : 21, 62.
- Cézanne, Paul : 106-109, 113.
- Cicéron : 55-57, 61-62, 79, 318, 361.
- Cocteau, Jean : 75, 223, 228-230.
- Damisch, Hubert : 305.
- Daney, Serge : 216, 279, 325.
- Dante : 248, 250, 255-256.
- De Baecque, Antoine : 29, 30, 34-35, 37, 125, 130, 135, 216-217, 221, 261, 288, 296, 323, 348.
- Deleuze, Gilles : 35, 44-45, 79, 85, 92-93, 98, 119, 133, 135-139, 142-146, 148, 158, 216, 222, 235-236, 242-243, 245, 252, 275, 278, 290, 312, 343, 352.
- De Maistre, Joseph : 174-175, 212.
- Denis de Rougement : 71, 126.
- Descartes : 316.
- De Sica, Vittorio : 127, 246, 258, 269, 275.
- Diderot, Denis : 86, 97.
- Didi-Huberman, Georges : 77, 116, 170, 196, 213, 219, 241, 250-251, 253, 271, 297, 303.
- Dorlin, Elsa : 158, 219, 261, 263, 265.
- Doyle, Arthur Conan : 305-307.
- Dreyer, Carl Theodor : 23, 31, 94.
- Eisenstein, Sergei : 83, 127, 135, 214, 230, 289, 330, 332-334.
- Engels, Friedrich : 162, 185, 204.
- Euclide : 88, 140.
- Euripide : 50, 98.
- Fellini, Federico : 97, 246, 248, 250, 255, 259.
- Fleming, Victor : 187-188.
- Freud, Sigmund : 305, 307-308.
- Geertz, Clifford : 286, 301-302.
- Gentileschi, Artemisia : 203, 211, 213.
- Giacometti, Alberto : 71-72, 96, 127.
- Ginzburg, Carlo : 58-60, 62, 90, 264, 285, 304-308.
- Giotto : 86-87.
- Godard, Jean-Luc : 22-25, 27-39, 43-49, 51-52, 55, 57, 61-62, 71-77, 79-80, 83-88, 90, 94-106, 109-114, 116-137, 139-143, 147, 149, 153-166, 170-175, 178-179, 186-188, 190, 192-193, 195-196, 200-213, 215-218, 220-251, 255-262, 264, 269-279, 283-292, 295-303, 305, 305, 307-328, 330-340, 342-343, 347-361.
- Gorin, Jean-Pierre : 34, 221.
- Goya, Francisco : 103, 105, 121, 211-213.

- Gramsci, Antonio : 257.
- Guattari, Félix : 45, 136-138, 148, 235, 242-243.
- Haraway, Donna : 244, 260-269, 356-357, 359, 361, 365.
- Hippocrate : 307-308.
- Hitchcock, Alfred : 73, 111-115, 127, 187, 209, 233-235, 237, 245, 269.
- Homère : 58, 182, 205, 298.
- Hugo, Victor : 143, 148, 203, 213, 228, 359.
- Ishaghpour, Youssef : 29, 33-34, 83, 161-162, 249, 270.
- Kafka, Franz : 137-138, 187.
- Kant, Immanuel : 78.
- Karina, Anna : 84, 94, 97.
- Kracauer, Siegfried : 225, 285-286, 292-294, 296, 302-304.
- Lang, Fritz : 106, 127.
- Langlois, Henri : 30-32, 36-37, 89, 106, 132, 135, 141, 213, 311, 313, 315, 319, 322, 325-330, 335.
- Laughton, Charles : 244, 277-278.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm : 90, 92.
- Léonard de Vinci : 71-72, 100, 126, 172-173.
- Leopardi : 248, 255-256.
- Levi, Primo : 203, 219-220.
- Löwy, Michael : 175, 194, 199.
- Lucrèce : 52-54, 79, 332.
- Luxemburg, Rosa : 203-205.
- Malraux, André : 31, 327.
- Manet, Edouard : 101-105, 119, 121, 203, 212.
- Marker, Chris : 33, 209, 213-215, 335.
- Marx, Karl : 24, 181-182, 185, 197, 202, 204, 308, 361.
- Merleau-Ponty, Maurice : 106-107, 109.
- Michelet, Jules : 74-75, 335.
- Miéville, Anne-Marie : 34-35, 135, 221, 223.
- Morelli, Giovanni : 305-307.
- Mosès, Stéphane : 176, 178-180.
- Nietzsche, Friedrich : 340-346, 351, 361.
- Ovide : 224, 248, 255-256.
- Pacuvius : 49, 54, 79.
- Pascal : 71, 119, 140.
- Pasolini, Pier Paolo : 31, 117, 193-194, 244, 246, 249-256, 259-260, 272, 292.
- Paul (Saint) : 76-77, 150, 201.
- Philostrate : 59, 361.
- Platon : 43, 50, 55, 58, 60, 118, 143, 148, 308, 343, 345.
- Pline l'Ancien : 54-55.
- Poe, Edgar Allan : 95-96, 105, 157, 295, 306.
- Proust, Marcel : 15, 21, 36, 102, 117, 140-147, 303, 355-356.
- Quintilien : 57-58, 79, 251, 361.
- Raulet, Gérard : 153-154, 167-170, 177, 180-181, 324.
- Resnais, Alain : 216-217, 260.
- Renoir, Jean : 98, 104, 127, 203.
- Rossellini, Roberto : 31, 203, 244, 246-248, 255, 258, 260, 275-277, 302.
- Scemama, Céline : 121, 134, 231, 315, 319, 323.
- Schmitt, Carl : 174, 192, 194.
- Sieyès, Joseph Emmanuel : 321.
- Soljenitsyne, Alexandre : 230.
- Souriau, Etienne : 43, 124.
- Spinoza, Baruch : 133, 142, 342, 345, 351-352.
- Tacite : 58.
- Tertullien : 67-70.
- Térence : 49, 54, 79.
- Thalberg, Irving : 231.
- Titien : 104, 121.
- Traverso, Enzo : 74, 125, 158, 175, 220, 229, 237, 257, 286, 288, 293, 304.
- Varron : 51-52, 79.
- Vasari, Giorgio : 54, 86.
- Velasquez, Diego : 102-103, 121.
- Vertov, Dziga : 134-135, 221, 241, 289, 325, 332, 348.
- Virgile : 224, 248, 255-256, 318.
- Warburg, Aby : 103, 305.
- Welles, Orson : 37, 187-188, 297.

White, Hayden : 62, 69.

Wilde, Oscar : 286, 309-310.

Wing, Edgar : 305.

Witt, Michael : 156, 230.

Wölfflin, Heinrich : 90-93, 116, 121.

Zourabichvili, François : 137-139, 242.

INDEX RERUM

- Allégorie : 55, 66, 210, 230, 271, 312.
- Analyse figurale : 38, 43, 45, 48, 64, 77-80, 84-86, 93, 121, 149-150, 153-156, 161, 172, 175, 205, 241, 244, 249, 253, 259, 269, 276, 283, 287, 289, 313, 337, 356, 359-360.
- Archive : 29-30, 32, 38, 61, 69, 72, 74, 110, 118, 122-123, 127, 129-131, 139, 193, 211, 221-222, 245, 259, 274, 289-290, 301, 310-313, 317, 324, 327-329, 331, 333, 349.
- Assemblage : 33, 48, 56, 72, 79, 81, 126, 132, 134-135, 139, 146-147, 161, 172, 239, 285, 290.
- Autobiographie : 123-125, 140, 223, 321, 351.
- Causalité : 28, 47, 94, 165, 177, 182, 188, 320-321.
- Citation : 33, 37, 59, 70-72, 75, 79, 116, 131, 161-163, 165-175, 177-179, 183, 187-188, 200-201, 215, 229, 242-243, 249, 262, 271-272, 283, 288-289, 291-293, 296, 304, 319, 324, 333, 337, 339, 355-358.
- Comparaison : 37, 53, 68, 72, 82-83, 101, 107, 111, 119, 127, 130, 153, 172, 182, 207, 220, 229, 257, 270, 285, 289-290, 295, 303-304, 322, 325, 349.
- Conjonction : 22, 27, 39, 44, 48, 73, 81, 112, 117, 124, 129, 133, 135, 137, 146-147, 206, 268-273, 275, 281, 285, 290, 298, 335, 337, 348, 354, 359.
- Contre-Lumières : 171-172.
- Corps : 15, 47, 49-50, 54-55, 68, 82, 84, 88, 90-91, 94, 102-103, 125, 131-132, 138, 140, 162, 175, 185-186, 191, 200-203, 209, 215-218, 227-230, 242, 259-266, 293, 306, 309, 311, 315, 322, 336, 339-341, 347, 349, 356.
- Création : 28-30, 33-34, 49, 57, 61, 73-74, 77, 79, 88, 106-107, 117, 119, 121, 123, 129, 131-134, 140, 142, 144-148, 151-162, 174, 180-181, 206, 228, 239-245, 248, 252-253, 257, 267, 270-271, 274-275, 277, 281, 284, 295, 299, 300, 307-308, 313, 315, 319-323, 328-330, 336-338, 341-349, 353-359.
- Culture : 22, 32, 59, 157, 218, 235-236, 247, 257, 261, 266, 286, 289, 295, 299, 326, 347.
- Désir : 21, 34, 72, 91, 110, 112, 115, 117, 122, 126, 128, 135-136, 142, 215, 229, 231, 240, 249, 257, 268, 309, 312, 319, 330, 337.
- Destructeur : voir *destruction*.
- Destruction : 74-77, 151, 157-162, 166, 168-173, 177, 179-180, 193, 195, 199, 202, 217-218, 222, 226, 228, 230, 271, 273, 281, 305, 346-348, 353, 355, 359.
- Devenir : 45, 78, 88, 121-123, 131, 133-137, 140-141, 147, 167, 182, 240-242, 257-258, 267, 275-277, 291, 319.
- Dialectique : 81, 117, 128, 160, 166, 171-172, 177, 194, 197, 292, 309, 319, 322, 323, 328-330, 327, 353-354, 358-359.
- Droit : 151-152, 156, 163, 171-173, 180-196, 199-200, 203, 206, 233-234, 241, 246-247, 344-348, 356-357.
- Eloquence : 56-57, 61-62, 160, 275, 293, 306.
- Enargeia : 56, 58-62, 78, 97, 153, 177, 193-194, 243, 253, 281, 289, 298, 306, 354, 356, 359.
- Enargis : voir *enargeia*.
- Entre-deux : 23-24, 27, 35, 43, 48, 77, 80, 93, 96-97, 118, 128, 135, 139, 143, 148-149, 177, 199, 209, 222, 266, 271, 285-286, 288-292, 295-296, 299, 313, 322, 337-339, 342, 346-350, 355-356, 361.
- Esthétique : 28, 30, 33, 37-38, 47-48, 84, 95, 98, 144, 151, 168, 170, 174, 176, 179-180, 196, 208, 213-214, 223, 228, 230, 239, 244, 246, 251, 286, 304, 312, 318, 341, 350, 354-355, 357-358.
- Etat d'exception : 168, 171, 180, 199.
- Expérimentation : 49, 83, 85, 96, 107, 115-116, 122, 127, 130, 135, 138-142, 147, 310, 335, 346, 353-354, 359.
- Fabrication : 27, 44, 56, 71, 91, 107, 123, 132-133, 166, 214-215, 227, 248, 263, 342, 347.
- Fantôme : 68, 221-223, 226, 275.
- Figuration : 69, 79, 114, 262-266, 269.

- Figure, *figura* : 27-29, 38-86, 88-90, 92-104, 106-107, 109-110, 113-124, 126-127, 129-135, 137, 139-141, 147-156, 161-173, 175, 178-180, 183, 187, 190, 193, 195, 199, 205, 207-210, 213, 216-220, 223, 225-229, 242, 244, 245-255, 257, 260-268, 270, 274, 276, 279, 283, 287, 288, 291-293, 295-297, 302, 311-315, 317, 319, 327, 330, 333-337, 339-340, 344, 348, 350-351, 355-359.
- Fragment : 24, 28, 37-38, 43-44, 49, 72-75, 79, 86, 92, 113, 126, 135, 138, 147, 152, 154, 157-158, 161-171, 174-178, 180, 193, 198, 212-213, 215-216, 226, 233, 241, 248, 250, 262, 267, 269, 271-272, 277, 286, 298-305, 313-314, 320, 335, 337, 339, 342, 348, 353-359.
- Fragmentaire : voir *fragment*.
- Fragmenté : voir *fragment*.
- Guerre civile : 22, 205-206, 208, 231, 237-238, 258, 358.
- Histoire : 21-30, 34, 36-49, 54, 56, 58-88, 92-100, 103-104, 107, 110-133, 135, 137-140, 142, 144, 146-147, 152-157, 159-172, 174-178, 180-184, 187-189, 191-208, 210-218, 221-228, 230-231, 235-253, 258-267, 270, 272-295, 297-303, 305-342, 345-350, 353-359.
- Historisme : 70, 160, 164-167, 187-188, 192-193, 196, 198, 211, 218, 262, 287, 290, 323.
- Justice : 25, 162-163, 184-185, 187, 196-197, 199, 238, 349, 357-359.
- Linéaire : voir *linéarité*.
- Linéarité : 28, 56, 61, 70, 92, 94-95, 97, 111-112, 154, 160, 166-169, 216, 224, 250, 270, 274, 286, 302, 317, 320-321, 350, 355, 359.
- Logocentrique : voir *logocentrisme*.
- Logocentrisme : 22, 27, 82, 154, 161, 179, 185, 199, 290, 319, 332.
- Lumières : 95, 171-172.
- Manifestation : 22, 31-33, 39, 43, 48, 58, 60, 74-75, 78, 87, 90, 95, 97, 106-107, 110, 124, 135, 137, 147-148, 153, 159-162, 180-181, 188-189, 192, 194-196, 198-201, 203, 205-207, 212, 222, 226, 240-241, 243-248, 260, 277, 281, 291, 293, 301, 305, 314, 318, 326, 335-337, 340, 344, 353-357.
- Mémoire : 56-57, 70, 72-73, 75, 77, 81-82, 110, 112, 115, 118-123, 126-133, 135, 137, 139, 141-142, 147, 171, 193, 195, 208, 213, 215, 218, 221, 223, 227-228, 236, 259, 268, 271-274, 301, 323, 326-327, 336, 345, 356.
- Montage : 24, 27-28, 30, 33, 35-37, 39, 43, 44, 46, 48-50, 57, 60-63, 70-73, 76-77, 79-80, 83-85, 97-98, 109-110, 114, 119, 121, 123, 126-133, 135, 137-143, 149, 153, 156, 158-167, 170-173, 177-178, 180-181, 193, 195-200, 203, 205, 209-210, 212-215, 217, 223, 225, 227-229, 232-233, 235, 242-243, 245, 247, 252, 258-259, 261, 269, 271-276, 286, 291, 297, 311, 313-314, 319, 324, 327, 330-335, 338-339, 343, 348, 350, 355-361.
- Multiple : voir *multiplicité*.
- Multiplicité : 43-44, 72, 81, 94, 107, 115, 125, 131, 133-134, 157, 162, 208, 214, 243, 275, 277, 282, 300, 302, 306, 309-313, 316, 317-320, 335, 347, 355, 359.
- Mythe : 34, 55, 74-75, 116, 156, 206, 208-209, 221-225, 228, 241, 262, 343, 347, 356.
- Narration : 27, 56, 59-61, 72-73, 85, 92, 94, 100, 110, 112, 129, 139, 165, 179, 192, 198-199, 214, 222, 243, 247, 249-252, 260, 262-263, 266, 283, 285, 294, 302, 329, 331, 333, 358.
- Nihilisme : 167, 172.
- Ombre : 50, 53-55, 65, 88-91, 103, 116, 125, 168, 205, 227, 276.
- Palimpseste : 208-209, 216-217, 219-220.
- Paradigme : 22, 27, 89, 94, 118, 127-128, 135, 137, 174, 209, 228, 235-236, 241, 255, 257, 264, 273, 293, 300, 302-303, 305-306, 329-330, 336, 353.
- Pédagogie : 39, 45, 60, 80, 123, 141, 143, 146, 162, 173, 179, 205, 222, 227, 242-243, 283, 298, 342-343, 345, 347-348, 352, 355, 357, 359-360.
- Progrès : 24, 155-156, 164-165, 168, 171-173, 177, 177, 179, 181, 187-188, 191-193, 196-198, 201, 218, 226, 257, 261-262, 287-289, 325, 348, 355.

Projection : 23, 27, 31-32, 36-39, 44, 47-48, 55, 72-73, 84-86, 88-91, 105-107, 109-123, 128-130, 132, 135, 139-140, 144, 149, 156, 195, 210, 255, 279, 283, 311, 319, 321, 326-327, 358.

Prophétie : 46, 64, 67-70, 76-77, 197, 250-252, 339.

Rapprochement : 37, 39, 49, 57, 117, 125, 129, 139, 216, 231, 248, 258-259, 269, 277, 285, 300, 344.

Remémoration : voir *mémoire*.

Souvenir : voir *mémoire*.

Violence : 22, 27-29, 39, 45, 77, 81-82, 88, 90, 97-98, 103, 118, 124, 131-132, 134, 140-148, 150-155, 157-159, 161-163, 166-174, 176-177, 179-211, 216-218, 221-228, 231, 233-235, 241-242, 247, 258, 267, 272-273, 277, 281, 286, 297, 312, 332, 335, 337-339, 344-348, 353-359.

RÉSUMÉS

Résumé

La présente thèse se propose d'examiner la manière suivant laquelle l'œuvre de Jean-Luc Godard, et principalement le film *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), élabore une nouvelle histoire figurale de la violence et une nouvelle méthode pour entendre et engendrer l'histoire au-delà de la narration. Dans cette perspective, notre interrogation principale porte en premier lieu sur les modalités de représentation (ou non) de la violence dans *Histoire(s) du cinéma*. Le film est une œuvre morcelée, réalisée entre 1988 et 1998, structurée en quatre parties, qui sont divisées en deux épisodes. Il s'agit donc d'une œuvre en huit épisodes qui prend le caractère d'une histoire expérimentale du cinéma. Pour être plus précise, nous montrerons que l'histoire du cinéma telle qu'elle est restituée par Godard n'est pas un récit extérieur ; elle est au contraire le fruit d'une cristallisation des relations que les figures cinématographiques projetées engendrent lorsque, par le montage, on les compare, on les met à l'épreuve dans des rapports d'analogie et de métaphore, de préfiguration et de réalisation. Le plan de notre étude comporte trois parties où seront examinées les problématiques de la figure, de la violence et de l'histoire. Dans la première partie, nous examinerons la catégorie de la figure en mobilisant l'étude d'Erich Auerbach et ses contradictions inhérentes afin de proposer une méthode d'analyse originale de l'œuvre de Godard : l'analyse figurale. En outre, nous tenterons de cerner le rapport entre pensée et perspective dans le projet du cinéaste, qui se présente comme une histoire de la projection. Nous nous attarderons sur l'élaboration d'un motif godardien principal par rapport aux modalités de construction et de pensée propre des figures cinématographiques, celui de la tangibilité du montage, proposant par ailleurs le rapprochement de ce motif avec une certaine conceptualisation de la violence créatrice en rapport avec la philosophie deleuzienne. Dans la deuxième partie de cette thèse consacrée à la violence, nous commencerons par tenter de lier la méthode de construction d'*Histoire(s) du cinéma* avec la critique de la violence. Nous montrerons que l'œuvre godardienne entretient un certain rapport avec le montage littéraire chez Walter Benjamin. La conjonction de la critique de l'image, de la violence et de la théorie de l'histoire dans l'œuvre philosophique de Benjamin trouve selon notre approche une manifestation éloquente chez Godard. Enfin, dans la troisième partie concernant le rapport du cinéma de Godard à l'Histoire, nous préciserons trois motifs qui, à notre avis, sont déterminants pour le style de la poétique godardienne et pour sa différenciation radicale d'autres œuvres de ce type, précisément, ceux de la vérité historique, de la multiplicité de l'histoire, et de la vie.

Mots-clés : Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, analyse figurale, projection, montage, perspective, violence, guerre, résistance, histoire, multiplicité, vie

Abstract

This thesis proposes to examine the ways in which Jean-Luc Godard's film *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) elaborates a new figural history of violence and a new method for both perceiving and creating history beyond narration. In that regard, our main question concerns the ways in which violence is (or is not) represented in *Histoire(s) du cinéma*. The film is a fragmented work, made between 1988 and 1998, divided into four parts, each further divided into two episodes. It is therefore a work in eight episodes that takes on the character of an experimental history of cinema. More precisely, we will show that the history of cinema as reconstructed by Godard is not an external narrative. On the contrary, it is the fruit of a crystallization of the relations that the projected cinematographic figures generate when they are compared and demonstrated through montage in relations of analogy and metaphor, prefiguration and realization. Our study will be divided into three parts, exploring the issues of the figure, violence, and history. In the first part, we will examine the category of the figure, mobilizing Erich Auerbach's study and its inherent contradictions to propose an original method for analyzing Godard's work: figural analysis. We will also seek to identify the relationship between thought and perspective in the filmmaker's project, presented as a history of projection. We will then focus on the development of a principal Godardian motif in relation to the modalities of construction and thought proper to cinematographic figures, that of the tangibility of montage, suggesting, moreover, that this motif echoes a certain conceptualization of creative violence in relation to Deleuzian philosophy. In the second part of this thesis, devoted to violence, we will first attempt to correlate the method of construction of *Histoire(s) du cinéma* with the critique of violence. We will show that the work of Godardian cinema is somewhat in relation to Walter Benjamin's literary montage. We will argue that the connection between the critique of the image, violence, and the theory of history in Benjamin's philosophical work finds an eloquent manifestation in Godard's project. Finally, in the third section about History, we will specify three motifs that we believe are decisive for the style of Godard's poetics and for its radical differentiation from other works of the same kind, namely those of historical truth, of the multiplicity of history, and of life.

Keywords: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, figural analysis, projection, montage, perspective, violence, war, resistance, history, multiplicity, life

Εκτενής περίληψη διδακτορικής διατριβής

Έτσι ξεκινάει, πάντα έτσι.⁹³² Με όλη την αμηχανία συγκεντρωμένη στα δάχτυλα. Με ένα μούδιασμα που ξεκινάει από το κεφάλι, ένα μυρμήγκιασμα στα μάγουλα και ένα βουητό στα αυτιά, έναν πόνο στον αυχένα που τραβάει τους ώμους, τους κρατά κλειστούς, σε στάση συστολής, διαμηνύοντας στα δάχτυλα πως πάλι το «έτσι, και όχι αλλιώς» δεν έχει αποφασιστεί. Πάει και αντίστροφα. Το αίσθημα κενού φτάνει μέχρι το λαιμό. Και ανεβαίνει, και ανεβαίνει... Σαν το μούδιασμα, το μυρμήγκιασμα, και το βουητό να επενεργούν ως σεισμικές δονήσεις, διαταράσσοντας το αναπνευστικό, φράζοντας κάποιους δρόμους, ανοίγοντας άλλους για τους οποίους όμως δεν είμαστε ακόμη έτοιμοι. Έτσι ξεκινάει, πάντα έτσι. Με σιωπή, με θυμό, μ' ένα πένθος που προφητεύεται και ένα πένθος που δεν πραγματώνεται, με ανάσα νευρική, φωνή νευρική, λέξεις εκστομισμένες βιαστικά, μην προλάβει ο αέρας να τελειώσει, μαζί με τον χρόνο, μαζί με τον κόσμο.

Οι ιστορίες είναι κάποιας μορφής ταξίδια, όπως αντίστοιχα τα ταξίδια είναι κάποιας μορφής σκέψεις. Διότι οι ιστορίες, τα ταξίδια και οι σκέψεις αποτελούν τύπους μεταφορών μέσα στον χρόνο και μέσα στον χώρο, μέσα στο ύψος, στον ρυθμό και στον τρόπο. Στον ορίζοντα αυτής της αναλογίας, η σκέψη που παράγεται στο κείμενο αυτό δεν είναι ενατενιστική, είναι μεταφορική, συνάδει με ένα συγκεκριμένο πρόβλημα, ένα συγκεκριμένο ταξίδι και μια συγκεκριμένη ιστορία. Μια προσωπική ιστορία διαδραματίζεται στο περιθώριο συγγραφής αυτού του δοκιμίου. Είναι ταιριαστή εδώ μια αναλογία με την *ταπισσερί* στον Προυστ [Proust]: αν το δοκίμιο συνιστά την καλή της όψη, τότε η προσωπική ιστορία που εξορίζεται στο περιθώριο συνιστά την ανάποδη ή την κακή της πλευρά, τη στριφνή και την παράκαιρη.

Έπειτα έπαψα να ασχολούμαι με τούτη την εξήγηση και αναρωτιόμουν πόσο δύσκολο είναι να αναγνωρίζεις την αλήθεια στη ζωή. Είχα παρατηρήσει τον πόθο και την επιτήδευση της Αλμπερτίν για να πάει στην κυρία Βερντουράν – και δεν έσφαλα. Αλλά, ακόμη και όταν πιανόμαστε από κάποιο δεδομένο, μόνο την εμφάνιση των άλλων αντιλαμβανόμαστε. Διότι η ανάποδη όψη μιας ταπισσερί, η πραγματική όψη της δράσης, της ίντριγκας, καθώς και εκείνη της διάνοιας ή της καρδιάς κρύβεται, έτσι που δεν βλέπουμε παρά μόνο επίπεδες σιλουέτες να περνούν, για τις οποίες λέμε στον εαυτό μας: πρόκειται για την τάδε ή τη δείνα, προκαλείται εξαιτίας εκείνης ή της άλλης.⁹³³

Είναι δύσκολο να αποδεχτούμε ότι ένα επιστημονικό, εν προκειμένω, ένα φιλοσοφικό κείμενο ξεκινά αθέλητα μέσα από ωθήσεις προσωπικών ιστοριών, βιωμάτων, αναμνήσεων και επιθυμιών. Αυτό όμως

⁹³² Υιοθετούμε εδώ ελεύθερα την πρώτη πρόταση του μυθιστορήματος του Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Παρίσι, Gallimard, 2015, σ. 7.

⁹³³ M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Albertine disparue*, Παρίσι, Gallimard, 1925, σ. 105.

το κείμενο, ξεκίνησε έτσι. Μονάχα μέσα στη ροή και μέσα από τις εκτοπίσεις του ταξιδιού κατάφερε – στον βαθμό που το κατάφερε – να πλησιάσει μια πρακτική φιλοσοφία, ειδικότερα, έναν χώρο «ανάμεσα» στην τέχνη και τη φιλοσοφία, που διερευνά και υπερασπίζεται την ανάγκη μιας κριτικής της βίας από τη σκοπιά της εναργούς και μη λογοκεντρικής της ιστορίας. Τούτη τη σύζευξη μεταξύ κριτικής της βίας και εναργούς ιστορίας *φανερώσεων* αναζητήσαμε στο παράδειγμα του κινηματογραφικού έργου *Ιστορίες του κινηματογράφου* [Histoire(s) du cinéma] (1988-1998) του Ζαν-Λυκ Γιοντάρ [Jean-Luc Godard], τούτη είναι η κεντρική προβληματική της μελέτης μας. Εφορμούμε όμως από τη στριφνή όψη της ταπισσερί, από την προσωπική ιστορία, γιατί όσες φορές κι αν η τελευταία εκτοπιστεί – ξανά! – πιστεύουμε ότι δικαιούται, έστω κατ' εξαίρεση και όπως κάθε καταπιεσμένη ιστορία και αποσιωπημένο βίωμα, να βρει λίγο χρόνο να φανερωθεί.

Η επαφή με το έργο του Γιοντάρ δεν υπήρξε φυσικό αποτέλεσμα μιας γενικής κουλτούρας αστικού τύπου. Σε ένα χωριό της Κρήτης, όπως αυτό στο οποίο μεγάλωσα, ελάχιστα ενδιαφέρονταν για ό,τι συνήθως κατανοούμε ως πολιτισμική κληρονομιά της δυτικής Ευρώπης και δη, της Γαλλίας. Από την άλλη, το μικροαστικό οικογενειακό περιβάλλον κατάφερε ως ένα βαθμό να ενθαρρύνει την αγάπη μου για τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και το θέατρο. Όμως, η πρώτη επαφή με το έργο του Γιοντάρ θα μπορούσε να περιγραφεί καλύτερα σαν βίαιη συνάντηση, αφού μπόρεσε να αποκαταστήσει μια σειρά – μέσα στο χάος – φαινομενικά άσχετων γεγονότων και να συγκροτήσει μια ιστορία που ακόμη κι εκείνη που την αφηγείται οφείλει να μοχθήσει για να μάθει να την ακούει. Ήταν την άνοιξη του 2014, την εποχή εφαρμογής της πολιτικής της λιτότητας στην Ελλάδα της κρίσης, των μεγάλων διαδηλώσεων και των μεγάλων απεργιών, τον ίδιο εκείνο καιρό που σπούδαζα στο τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Ειδικότερα: ήταν στο ανάμεσα ενός εικοσιτετραώρου, από νύχτα σε νύχτα, όπου λέξεις και έννοιες αφηρημένες, όπως λιτότητα, φτώχεια, εγκατάλειψη, αποκλεισμός, αξιοπρέπεια γίνονταν επώδυνα συγκεκριμένες. Είναι αλήθεια ότι το ελληνικό κράτος δεν κατάφερε ποτέ να ξεπεράσει τον εμφύλιο πόλεμο που το κατασκεύασε. Σε αντίθεση με τη Γαλλία – και ακριβώς επειδή η μνήμη του εμφυλίου παραμένει περισσότερο νωπή –, στην Ελλάδα κανείς δεν το πήρε ποτέ στα σοβαρά. Εξ ου η διαμονή των φοιτητών – της πρώτης σχολής που ιδρύει το ελληνικό κράτος, της Σχολής Καλών Τεχνών – σε ένα ξενοδοχείο στην πλατεία Εξαρχείων φαινόταν άκρως φυσιολογική.

Εκείνη την εποχή, συγγατοικός μου ήταν μια ζωγράφος που καταγόταν επίσης από την Κρήτη. Το πρώτο βράδυ, αυτού του πρώτου ανάμεσα μέσα στο οποίο συναντώ τον Γιοντάρ, θα τη βρω σχεδόν αποφασισμένη να αυτοκτονήσει. Να πέσει με τα μούτρα από τον τέταρτο όροφο, να πέσει με τα μούτρα μέσα στη μοναξιά μιας πόλης των πέντε εκατομμυρίων, να σπάσει οριστικά τα μούτρα εκείνα που δέχονταν καθημερινά κακοποιητικές και παραβιαστικές συμπεριφορές στη Σχολή και που μόλις μερικά χρόνια μετά θα κατάφεραν να εκφραστούν μαζί. Ήθελε να πέσει με τα μούτρα κάπου, έτσι

όταν την εμπόδισα, πρόταξε μαχαίρι. Περάσαμε μια νύχτα αγρυπνίας – για μένα, μια από τις πολλές που θα ακολουθούσαν – για να μας βρει το πρωί αντιμέτωπες με μια σειρά περιστατικών των οποίων τη βαθύτερη αλληλουχία ο Γιοντάρ της επόμενης βραδιάς με βοήθησε να σιεφτώ και να ανασυνθέσω.

Το βασικό πρόβλημα ήταν ότι με το φως της μέρας κανείς δεν ήθελε να ξέρει ότι υπήρξε κάποιος που επιθύμησε είτε να πονέσει είτε να σκοτωθεί. Ούτε ο ιδιοκτήτης του ξενοδοχείου, ούτε οι αρμόδιες υπηρεσίες της Σχολής. Αν πράγματι τα θυμάμαι καλά, τότε θα ήταν η πρώτη φορά που ένιωσα ότι το να αφηγείσαι μία ιστορία που κανείς δεν θέλει να ακούσει είναι επαρκής λόγος για να βρεθείς κατηγορούμενος, αν δεν δεσμευτείς να την ξεχάσεις, αν δεν την αφήσεις στη σιωπή. Κι όταν κατηγορείσαι, εξ' αιτίας του λόγου ότι δεν πρέπει να έχεις λόγο, τότε μικρή σημασία έχει αν θα βρεθεί μια αφορμή για να κληθεί η αστυνομία ή για να λυθεί η διαφορά με αυθεντικά μαφιόζιες πρακτικές. Χρειάστηκαν μερικά λεπτά για να μαζέψω τα πράγματά μου και να μετακομίσω στο σπίτι μιας φίλης – στα όρια της πόλης, δέκα χιλιόμετρα μακριά. Κάπως έτσι έφτασα στη δεύτερη νύχτα, κάπως έτσι είδα πρώτη φορά το *Zouise τη ζωή της* [Vivre sa vie] (1962).

Όσες φορές η ζωή δεν συνιστά ταξίδι αναψυχής, συνιστά απλά ταξίδι, δηλαδή μια εκτόπιση και μια μεταφορά από κατάσταση σε κατάσταση. Όσες φορές κι αν εκτοπίζεται η Νανά, η ηρωίδα της ταινίας, μια συγκεκριμένη εκτόπιση κατάφερα να απομνημονεύσω σε αυτή την πρώτη προβολή. Ο Γιοντάρ, που αφηγείται την ιστορία σε δώδεκα ταμπλώ [tableaux], φανερώνει μεταξύ του τρίτου και τέταρτου την ιστορία ενός και μόνου εικοσιτετραώρου. Μέσα σε αυτό, η Νανά εκτοπίζεται από το σπίτι της, αφού δεν έχει να πληρώσει τα δυο χιλιάδες φράγκα του ενοικίου, το ίδιο βράδυ παρακολουθεί το *Πάθος της Ζαν ντ'Αρκ* και το επόμενο πρωί καταλήγει στο αστυνομικό τμήμα για μια κλοπή που εν τέλει δεν διέπραξε.

Ξέρω πολύ καλά τι θα έλεγε ο αποστασιοποιημένος αναγνώστης αυτών των γραμμών. Ξέρω ότι θαμίλαγε για κάποιον μηχανισμό ταύτισης. Γελάω – καθόλου ειρωνικά, αλλά με συγκατάβαση – κάνοντας μια σκέψη σαν κι αυτή. Διότι μέσα και πέρα από τον μηχανισμό ταύτισης αναδύθηκε ένα ερώτημα, πρακτικό και συγκεκριμένο, το οποίο απηχούσε και απηχεί στα μάτια μου περισσότερο τον ρυθμό και λιγότερο την πλοκή της ταινίας. Άραγε, όταν η ζωή είναι μια αλληλουχία από εκτοπίσεις, αυτοί που απειλούνται και των οποίων η ιστορία αφήνεται στη σιωπή, οι καταπιεσμένοι και οι ηττημένοι δηλαδή, με μια λέξη, αυτοί που δεν έχουν, γιατί δεν πρέπει να έχουν ιστορία, μπορούν στ' αλήθεια να προσδοκούν ότι θα ζήσουν μία ζωή που αξίζει κανείς να τη ζει; Άραγε, ήταν αδιάφορο το γεγονός ότι αυτές οι ιστορίες σιωπής, όπως θα πει αργότερα ο Γιοντάρ των *Ιστοριών του κινηματογράφου*, βρήκαν μια πολλαπλή τους έκφραση στον κινηματογράφο και όχι στον επιστημονικό λόγο της ιστορίας;

Τα προηγούμενα ερωτήματα συγκεκριμενοποιήθηκαν περαιτέρω, όπως θα καταλάβει κανείς στις επόμενες σελίδες, όταν ανακάλυψα κάποια χρόνια αργότερα τις *Ιστορίες του κινηματογράφου*. Ήταν την

εποχή που έκανα το μεταπτυχιακό μου στην πολιτική θεωρία. Η συνάντηση πάλι δεν ήταν τυχαία. Το βασικό μοτίβο γύρω από τη σιωπή που σκεπάζει σαν πέπλο τις μικρές ιστορίες εξακολουθούσε να υφίσταται. Μα ακόμη περισσότερο και με μεγαλύτερη σαφήνεια, τώρα έβλεπα πως διαπερνούσε εξίσου τη μεγάλη ιστορία. Η συζήτηση γύρω από τη λιτότητα και την κρίση της ελληνικής οικονομίας είχε χάσει κάθε ενδιαφέρον. Έτσι, ενώ οι συνθήκες διαβίωσης παρέμειναν εξουθενωτικά οι ίδιες, περιβάλλονταν απολύτως από την απατηλή εικόνα ενός κανόνα – σαν να ήταν πάντα εκεί, φυσικά, εκτός ιστορίας – παρά το γεγονός ότι αυτός ο κανόνας, όταν πρωτοεμφανίστηκε, προβλήθηκε σαν μια συνθήκη σύντομης και πεπερασμένης εξαίρεσης.

Η διπλωματική που έγραφα αφορούσε τον φετιχισμό στον Μαρξ [Marx], αλλά δεν ήταν ανεξάρτητη από το γεγονός ότι οι εικόνες και τα ερωτήματα που βασάνισαν για περισσότερο από μία πενταετία την ελληνική κοινωνία εξαφανίστηκαν ταχυδακτυλουργικά στα χέρια κάποιων επικοινωνιακών μάγων. Γιατί το 2017, το να βρεις μια δουλειά ως νέος εργαζόμενος αντιστοιχούσε περίπου σε θαύμα, εκτός εάν ήσουν διατεθειμένος να δουλεύεις 12 ώρες για περίπου τετρακόσια ευρώ. Ταυτόχρονα, η εικόνα της πληροφορίας που διαδιδόταν και η εικόνα που είχαμε εμείς για τους εαυτούς μας έμοιαζε περισσότερο με ξέπνοη ανακούφιση ότι τα χειρότερα πέρασαν. Αλλά τούτη η ξέπνοη ανακούφιση δεν ήταν τίποτε άλλο από ένα αδύνατο πένθος. Τα τρία μνημόνια που υπέγραψαν οι διάφορες κυβερνήσεις, η ανεργία, οι δολοφονικές φασιστικές επιθέσεις, με λίγα λόγια, ό,τι είχε προηγηθεί άφηγε έναν ανυπολόγιστο αριθμό θυμάτων, τον οποίο κουβαλούσαμε μέσα μας ενοχικά και σιωπηλά – μα κυριότερα, πάντα νικημένοι από μια ιδεολογία περί προόδου, με τη φενάκη ότι τα χειρότερα πέρασαν. Όσοι από μας αισθανθήκαμε την ανάγκη να πενήθσουμε, οφείλαμε να σκεφτούμε το πώς, να φτιάξουμε έναν τρόπο. Στον απόηχο αυτής της ανάγκης, πίστεψα ότι ο Γκιοντάρ βρίσκει έναν τρόπο και ότι μια ορισμένη πολιτική του πένθους αποκρυσταλλώνεται στην πρακτική του μοντάζ του. Έτσι, αποφάσισα πως τούτη η σπονδηλωτή ταινία θα γινόταν μεταξύ όλων των άλλων η καλή όψη μιας ιστορίας που έτρεχε στο εδώ και τώρα.

Μια βδομάδα πριν από την πρώτη καραντίνα (2020) και την επίσημη έναρξη ενός διεθνούς πένθους που ακόμη εικρεμεί, προσγειώνομαι στο αεροδρόμιο Σαρλ ντε Γκιωλ [Charles de Gaulle]. Ενδιάμεσος σταθμός, Παρίσι. Ένα εικοσιτετράωρο ανάμεσα στην Αθήνα και την Τουλούζη. Στη γαλλική ταινιοθήκη θα προβαλλόταν η, όπως φάνηκε, τελευταία ταινία του Γκιοντάρ, *Το εικονοβιβλίο* [Le livre d'image] (2018). Χρειάστηκαν άλλα τρία χρόνια έρευνας, μια καινούρια γλώσσα και μια καινούρια χώρα, μια ηθελημένη μετανάστευση και ένα κατασκευασμένο «ανάμεσα» για να μάθω να ακούω αυτό που εδώ δεν αποτελεί μονάχα ένα βίωμα, ούτε μονάχα μια ιστορία, αλλά την ανάποδη και παράκαιρη όψη μιας ταπισσερί, που αν θέλουμε στ' αλήθεια να την κοιτάξουμε, οφείλουμε να μάθουμε να την συνυφαίνουμε. Χρειάστηκαν άλλα τρία χρόνια, για να σκεφτώ, όσο πιο δημιουργικά και καταφατικά μπορούσα, δηλαδή στον αντίποδα κάθε πρακτικής που απαγορεύει με τον ένα ή τον άλλο

τρόπο το πένθος, την προτροπή του Γιοντάρ για την κατασκευή μιας ιστορίας αυτών που δεν έχουν ιστορία, όχι επειδή είναι φτωχοί, αλλά επειδή αυτό αποτελεί μέλημα μιας άλλης δικαιοσύνης.

Ξεκινήσαμε ανάποδα. Επίκεντρο της μελέτης μας αποτελεί η σπονδυλωτή ταινία *Ιστορίες του κινηματογράφου*, έργο αποσπασματικό, δομημένο σε τέσσερα μέρη, έκαστο εκ των οποίων χωρίζεται ακολουθώς σε δυο επεισόδια. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μας, για έργο που λαμβάνει τον χαρακτήρα μιας πειραματικής ιστορίας του κινηματογράφου. Διότι, μέσω του μοντάζ, ο δημιουργός θα εργαστεί επί της ενδιάθετης σχέσης μεταξύ των κινηματογραφικών φανερώσεων [figures],⁹³⁴ η οποία αποσκοπεί να καταστήσει ορατή μια ιστορία που κατασκευάζεται από το υλικό του ίδιου του μέσου. Για να είμαστε σαφείς, τούτη η ιστορία του κινηματογράφου δεν αποτελεί μια εξωγενή, προς το υλικό της, αφήγηση. Αντίθετα, αναβιβάζεται σε αποκρυστάλλωση των σχέσεων που δημιουργούν οι προβαλλόμενες κινηματογραφικές φανερώσεις, κάθε φορά που στο μοντάζ συγκρίνονται, δοκιμάζονται σε σχέσεις αναλογίας και μεταφοράς, προαναγγελίας [préfiguration] και πραγμάτωσης. Σε μεθοδολογικό επίπεδο, τούτη η κινηματογραφική ιστορία συνιστά ήδη μια ανοιχτή πρόταση, μια παρέκκλιση· τουλάχιστον, στον βαθμό που αντί του λόγου, κινητοποιούνται για την κατασκευή της δυο άλλες διαδικασίες, η προβολή και το μοντάζ. Εξ ου και μας απασχολεί, τόσο το ερώτημα περί της ύπαρξης ενός «ενδιάμεσου» [entre-deux] χώρου για τη συνάντηση ιστορίας και κινηματογράφου, όσο κι εκείνο περί της δυνατότητας ποιητικής τους σύζευξης. Κοντολογίς, εξετάζουμε αν ο κινηματογράφος μας επιτρέπει να δημιουργήσουμε ένα μη αφηγηματικό, αλλά και μη λογοκεντρικό ιστοριογραφικό παράδειγμα.

Κυριότερος στόχος αυτής της μελέτης είναι συνεπώς η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το έργο του Γιοντάρ επεξεργάζεται μια ιστορία φανερώσεων της βίας και μια νέα μέθοδο κατασκευής της ιστορίας πέρα από την αφήγηση. Σε διάλογο με το έργο του Γιοντάρ βλέπουμε ότι η κατηγορία της βίας ξεφεύγει από έναν αυστηρά εννοιολογικό ορισμό, διότι συνδέεται με την κίνηση της ιστορίας, αντιστοιχεί στην πρακτική εμπειρία των ανθρώπων και στη γέννηση των συναισθημάτων τους. Αν η βία συνιστά, όπως προσπαθούμε να δείξουμε, συστατική κατηγορία των διαφορετικών στοιχείων της κινηματογραφικής εικόνας – ειδικότερα, αυτών που εμείς αποκαλούμε *φανερώσεις* – και του μοντάζ, τότε εκείνη οφείλει να αναλυθεί τόσο από αισθητική, όσο και από πολιτική σκοπιά.

Κατά την άποψή μας, δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί ότι ο Γιοντάρ προτείνει πράγματι μια πρωτότυπη και πειραματική μέθοδο κατασκευής της ιστορίας (μιας ιστορίας που πρέπει εκ των πραγμάτων να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της αναπαράστασης τόσο του συλλογικού τραύματος, όσο και της βίας που το προκάλεσε, δεδομένου ότι το εν λόγω έργο επικεντρώνεται στην εμπειρία του

⁹³⁴ Ο όρος *figure* μεταφέρεται ως φανέρωση, όταν χρησιμοποιείται από μας, παραμένει αμετάφραστος όταν σχολιάζουμε και αναλύουμε τις βιβλιογραφικές μας πηγές, ιδίως, το έργο του Άουερμπαχ.

Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, του Ολοκαυτώματος και της φασιστικής απειλής), χωρίς να αποσαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο μια ιστορία της βίας και, ταυτόχρονα, μια βίαιη ιστορία προσεγγίζουν σιωπηρά το αντικείμενό τους. Αν ο Γκιοντάρ παρουσίαζε τούτη την εμπειρία του εικοστού αιώνα με τρόπο εξωτερικό, αποστασιοποιημένο και επομένως αναπαραστατικό, το ιστοριογραφικό του μοντέλο θα παρέμενε αναπόφευκτα προσδεμένο σε μια αφηγηματική αντίληψη της ιστορίας. Η τελευταία θα αντιστοιχούσε, ακόμη περισσότερο, σε μια θέση υπέρ της συνέχειας, της αιτιότητας και της γραμμικότητας γεγονότων αλυσοδεμένων εντός ενός περιλλειστού παρελθόντος. Θα συνεπαγόταν δηλαδή την ιδέα ότι η ιστορική αλήθεια μπορεί να ανακατασκευαστεί αποκλειστικά από τη σιοπιά των γραπτών πηγών και υπό το πρίσμα προτεραιοποίησης μιας συγκεκριμένης χρονικότητας, εκείνης του παρελθόντος. Όμως, στο έργο του Γκιοντάρ, το καθεστώς του ιστορικού χρόνου είναι σαφώς διαφορετικό, αναβιβάζεται σε *θραύσμα* του παρόντος γεμάτο παρελθόν και μέλλον. Αυτό που επιδιώκουμε είναι να τοποθετήσουμε το θραύσμα στον «ενδιάμεσο» χώρο μεταξύ φανέρωσης, βίας και ιστορίας. Επίκεντρο του ενδιάμεσου τούτου χώρου είναι η βία, μιας κι ενυπάρχει σε πολλαπλά επίπεδα: από εκείνο της μεθοδολογίας, της κριτικής της εικόνας και της θεωρίας της ιστορίας, μέχρι το ίδιο το αντικείμενο της ταινίας. Οφείλουμε επομένως να καταδείξουμε τόσο την ιδιαιτερότητα της αντίληψης της ιστορίας στο εν λόγω παράδειγμα, όσο και την ενσωμάτωση σε αυτήν μιας ορισμένης αντίληψης για τη βίαιη ποιητική δημιουργία.

Το σχέδιο της μελέτης μας αποτελείται από τρία μέρη, στα οποία εξετάζονται τα προβλήματα της φανέρωσης, της βίας και της ιστορίας. Στο πρώτο μέρος, εξετάζουμε την κατηγορία της φιγούρας [figura], εκκινώντας από τη μελέτη του Έριχ Άουερμπαχ [Erich Auerbach] και τις εγγενείς αντιφάσεις της, προκειμένου να προτείνουμε μια πρωτότυπη μέθοδο ανάλυσης του έργου του Γκιοντάρ: το *μοντάζ φανερώσεων* [analyse figurale]. Επιπλέον, αναλύουμε τη σχέση της σκέψης και της προοπτικής στην ιστορία που κατασκευάζει ο σκηνοθέτης· σχέση που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε σε τί συνίσταται μια προβαλλόμενη ιστορία. Τέλος, σε αυτό το πρώτο μέρος, στεκόμαστε στο ζήτημα της *απτότητας* του μοντάζ, αναλύοντας το ιδιαίτερο είδος *μαθητείας* στο οποίο μας προσκαλεί ο σκηνοθέτης. Στο δεύτερο μέρος, που είναι αφιερωμένο στη βία, συσχετίζουμε το πρόβλημα διασύνδεσης της μεθόδου κατασκευής των *Ιστοριών του κινηματογράφου* με την κριτική της βίας. Δείχνουμε ότι το υπό εξέταση έργο έχει μια ορισμένη σχέση με το *λογοτεχνικό μοντάζ* του Βάλτερ Μπένγιαμιν [Walter Benjamin]. Η σύνδεση της κριτικής της εικόνας, της βίας και της θεωρίας της ιστορίας στο φιλοσοφικό έργο του Μπένγιαμιν βρίσκει, σύμφωνα με την προσέγγισή μας, μια εύγλωττη έκφραση στον Γκιοντάρ. Στη συνέχεια, αναδεικνύουμε μια κεντρική αντίθεση στο έργο του τελευταίου ανάμεσα σε δύο είδη βίας, τον πόλεμο και την αντίσταση. Τέλος, στο τρίτο μέρος, που αφιερώνεται στο ζήτημα της ιστορίας, προσδιορίζουμε τρία μοτίβα τα οποία, κατά τη γνώμη μας, είναι καθοριστικά για το ύφος της ποιητικής του Γκιοντάρ και για τη ριζική διαφοροποίησή του από άλλα έργα αυτού του τύπου: τον στοχασμό

αναφορικά με την *ιστορική αλήθεια*, εκείνον που συνδέεται με την *πολλαπλότητα της ιστορίας*, και τέλος, τη σχέση ιστορίας και ζωής.

Ξεκινάμε από τη μέθοδο του *μοντάζ φανερώσεων*. Για να περιγράψουμε κατάλληλα, την κινηματογραφική εικόνα στο έργο του Γκιοντάρ, πρέπει να βρούμε μια έννοια και μια μέθοδο ικανές να απομακρυνθούν από τις προκαταλήψεις στην προσέγγιση της εικόνας ως μίμησης ή αναπαράστασης. Ακολουθώντας τον Ετιέν Σουριώ [Etienne Souriau], αντιλαμβάνομαστε τον όρο *μίμηση* ως προσπάθεια αναπαραγωγής της εμφάνισης κάποιου πράγματος. Ήταν ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, ακολουθούμενοι όχι μόνο από πλείστους συγγραφείς της αρχαιότητας, αλλά και της σύγχρονης εποχής, που απέδωσαν ως λειτουργία στην τέχνη, τη μίμηση.⁹³⁵ Όταν ο Πλάτωνας μιλάει για έναν ζωγράφο που μιμείται ένα κρεβάτι, περιγράφει τον καλλιτέχνη που αναπαριστά ένα κρεβάτι και αποδίδει στο έργο του την αισθητή εμφάνιση ενός κρεβατιού.⁹³⁶ Όταν ο Αριστοτέλης μιλάει για έναν ποιητή, ο οποίος μιμείται ένα συναίσθημα ή μια πράξη, σημαίνει ότι κάνει αυτό το συναίσθημα ή την πράξη αντικείμενο των έργων του.⁹³⁷ Ως έννοια που συνορεύει με τη μίμηση, ο Σουριώ ορίζει την αναπαράσταση ως μια παρουσίαση που αναδιπλασιάζει μια άλλη, πιο συγκεκριμένα, μια εικόνα που προσφέρει την αισθητή εμφάνιση ενός όντος, του οποίου αποτελεί ισοδύναμο.⁹³⁸

Αντιθέτως, οι κινηματογραφικές φανερώσεις του Γκιοντάρ βρίσκονται σε έναν «ενδιάμεσο» χώρο, δεν αποτελούν ούτε πρωτότυπα, ούτε αντίγραφα. Εδώ, η ίδια η κινηματογραφική φανέρωση συνιστά εκδήλωση ενός σιωπηρού μοντάζ των στοιχείων της εικόνας και, ακόμη περισσότερο, του ήχου. Από αυτή την άποψη, η φανέρωση που καλούμαστε να περιγράψουμε, αναφερόμενοι στη συνάντηση του κινηματογράφου του Γκιοντάρ με τη θεωρία (φιλολογία, θεωρία του κινηματογράφου και φιλοσοφία), δεν αποτελεί παρά μια αποσπασματική πολλαπλότητα. Στο έργο του Γκιοντάρ, μια φανέρωση, *προβάλλεται και μοντάρεται*, ξεπερνώντας τα όρια της αναπαράστασης και εισάγοντάς μας σε μια συζευκτική, συγκριτική πρακτική, προσανατολισμένη στη δημιουργία νέων σχέσεων, αναλογιών και μεταφορών. Σε κάθε περίπτωση, είναι ενδεικτικό ότι στις πρώτες στιγμές του πρώτου επεισοδίου, η φωνή του Γκιοντάρ καθιστά σαφές ότι αυτή η αποσπασματική πολλαπλότητα καταφέρει να κάνει «όλες τις πλευρές των πραγμάτων» να εμφανιστούν μπροστά στα μάτια μας.⁹³⁹ Με άλλα λόγια, για τον σκηνοθέτη, το θραύσμα, το μερικό στοιχείο, η λεπτομέρεια μιας κινηματογραφικής εικόνας ή ενός ήχου αποτελεί ήδη μια *φανέρωση* που συμμετέχει μέσω σχέσεων, συναρμογών και συνδέσεων στη διαμόρφωση μιας πλουραλιστικής προοπτικής των πραγμάτων.

⁹³⁵ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1990, σ. 862.

⁹³⁶ Στο ίδιο. Platon, *La République*, Παρίσι, Flammarion, 2016, σ. 410.

⁹³⁷ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, ό.π., σ. 862· Aristote, *Œuvres Complètes*, Παρίσι, Flammarion, 2014, σ. 4025, 4027.

⁹³⁸ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, ό.π., σ. 1222.

⁹³⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 00'27.

Ο αφορισμός του Γκοντάρ ότι «η ιστορία του κινηματογράφου είναι μια ιστορία της προβολής φανερώσεων» μας στρέφει προς τη διατύπωση των εξής ερωτημάτων «πώς μπορούμε να κατανοήσουμε μια φανέρωση;» και «πώς οι φανερώσεις δύνανται να κάνουν ιστορία;».⁹⁴⁰ Η απάντηση σε αυτά τα δύο ερωτήματα αποτελεί το πρώτο βήμα της έρευνάς μας, στον βαθμό που μας επιτρέπει να προβληματιστούμε σχετικά με τη δυνατότητα της κινηματογραφικής τέχνης να ανανεώσει την έννοια της ιστορίας. Αν ο κινηματογράφος δεν αφορά πλέον μια σειρά εικόνων, αλλά μια σειρά φανερώσεων, τότε η ιστορία αφορά με τη σειρά της την προβολή αυτής της σειράς φανερώσεων. Επιπλέον, αν η σημαντικότερη εφεύρεση του κινηματογράφου, όπως πιστεύει ο Γκοντάρ, είναι το μοντάζ και αν η σημαντικότερη λειτουργία της ιστορίας είναι η προβολή, για να κατανοήσουμε σωστά τις κινηματογραφικές φανερώσεις, πρέπει να επιστρέψουμε σε τούτες τις λειτουργίες. Ξεκινάμε, δημιουργώντας μια κινηματογραφική έννοια – τη φανέρωση – που αφορά ειδικά το έργο του Γκοντάρ, πιο συγκεκριμένα, τις λειτουργίες του μοντάζ και της προβολής.

Ο Γκοντάρ, ενθαρρύνοντάς μας αμέτρητες φορές στην ταινία να «μάθουμε να βλέπουμε», αναφέρεται στην εγγενή σχέση μεταξύ της κινηματογραφικής φανέρωσης ως «μορφής που σιέφτεται» και «σκέψης που φανερώνει» από τη μια πλευρά και της ιστορίας από την άλλη. Εξετάζοντας την εννοιολογική *αμφισημία* της φανέρωσης και τη διαφοροποίησή της από την έννοια της εικόνας, προτείνουμε μια πρωτότυπη μέθοδο, το *μοντάζ φανερώσεων*.

Αρχικά, εξετάζουμε το ζήτημα της *figura* στη φιλολογία και τη φιλοσοφία, πεδία στα οποία η έννοια αυτή διαρκώς μετατοπίζεται. Εστιάζοντας στα κείμενα του Άουερμπαχ, κυρίως στο άρθρο του *Figura*, χαρτογραφούμε, αφενός, την ίδια την ετερογένειά της και, αφετέρου, τη διττή λειτουργία της ως φιλοσοφικού όρου (ή, εναλλακτικά, ως αφετηρίας ενός ορισμένου επιστημολογικού αντι-μοντέλου) και ως μεθόδου ανάλυσης των έργων τέχνης.

Η *Figura*, η αριστουργηματική φιλολογική έρευνα του Άουερμπαχ, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1938 στο φλωρεντινό περιοδικό *Archivum romanticum* και ασχολείται πρώτα με την ιστορία του όρου. Το άρθρο του Άουερμπαχ αποτελείται από τέσσερα μέρη: το πρώτο αφορά μια σημασιολογική προσέγγιση της έννοιας της *figura* μεταξύ αρχαίων ελληνικών και λατινικών, το δεύτερο την εξετάζει ως *πραγματική προφητεία* στον πρώιμο χριστιανισμό, το τρίτο εξετάζει την *τοπολογική ερμηνεία* [interprétation figurative] ως μέθοδο ανάλυσης των βιβλικών κειμένων και το τέταρτο εξετάζει τούτη την τελευταία στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Κοντολογίς, η έρευνα του Άουερμπαχ διερευνά την εννοιολογική αμφισημία της *figura* ως μέρος μιας μελλοντικής *αντι-μεθόδου*.

⁹⁴⁰ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 20'37.

Σε πρώτη ανάλυση, θα λέγαμε ότι σύμφωνα με τον Άουερμπαχ, η *figura* είναι ένα μορφοποιημένο ή, μερικές φορές, χυτευμένο αντικείμενο.⁹⁴¹ Όμως, αυτή η πρωταρχική έννοια εκτείνεται προς δύο κατευθύνσεις: εμφάνιση, ομοιότητα, μίμηση, και εν τέλει κάθε αισθητή ή αισθητηριακή μορφή από τη μια πλευρά· ρητορικό σχήμα, τρόπος ή ύφος, από την άλλη. Στη λατινική γραμματεία, ο Άουερμπαχ ανακαλύπτει ένα δίκτυο σημασιών για την έννοια της *figura* που όχι μόνο υπερβαίνει τον αναπαραστατικό ή κατασκευαστικό της χαρακτήρα, αλλά και τη συνδέει με το πρόβλημα της έκφρασης εντός της γλώσσας. Δεύτερη σημασία: η έννοια της *figura* εντοπίζεται στο εγχείρημα που έγινε γνωστό ως τυπολογική ερμηνεία της Παλαιάς Διαθήκης.⁹⁴² Εδώ, η *figura* συνιστά μια αφηρημένη πράξη, και μάλιστα υπερβατολογική, η οποία εξασφαλίζει την αντιστοιχία όρου προς όρο, κατά τον τρόπο της «προφητείας εν δράσει» μεταξύ του κειμένου της Παλαιάς Διαθήκης και εκείνου της Καινής.⁹⁴³

Η τυπολογική ερμηνεία του Άουερμπαχ περιγράφει μια κίνηση από την ποιητική και τη ρητορική στην ιστοριογραφία, όπου η *figura* αποτελεί τον κρίσιμο κόμβο. Στον βαθμό που η σημασιολογική ανάπτυξη της *figura* ενώνει τις έννοιες της πλαστικής μορφής, του εύλωττου ύφους εντός της ρητορικής και της ιστορικής σχέσης, αναλαμβάνει ακριβώς τη λειτουργία ενός πολλαπλού κόμβου πρακτικών. Η ιστορικότητα της *figura* ως συμβάντος είναι αυτό που καθιστά την τυπολογική ερμηνεία όχι απλώς μια ερμηνευτική στρατηγική μεταξύ άλλων, αλλά και μια θεωρία της ιστορίας, καθώς κατανοεί τη ροή του ιστορικού χρόνου και την αιτιότητα με όρους που αντιτίθενται ριζικά στη σύγχρονη ιστοριογραφία.⁹⁴⁴

Υποστηρίζουμε ότι η διερεύνηση που προτείνει ο Άουερμπαχ αναφορικά με τις σημασιολογικές περιπέτειες της *figura*, από την αρχαιότητα στους πρώτους αιώνες του χριστιανισμού και από εκεί στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, μας φέρνει πιο κοντά στην αντίληψη του Γιοντάρ για τον κινηματογράφο. Διότι όσον αφορά τον ίδιο τον σκηνοθέτη, η ιστορία του κινηματογράφου δεν είναι μόνο η ιστορία της προβολής φανερώσεων, αλλά «ιστορία = κινηματογράφος». Είναι αυτή η εξίσωση που μας υποχρεώνει, αφενός, να αναζητήσουμε πώς προσδιορίζονται η προβολή και η φανέρωση και αφετέρου, να επανεξετάσουμε την κινηματογραφική τέχνη ως τρόπο κατασκευής της ιστορίας.

Η πρώτη έννοια της *figura* αναφέρεται στην πλαστική της διάσταση. Σύμφωνα με τον Άουερμπαχ, στα αρχαία ελληνικά, η λέξη *σχῆμα* αφορά αρχικά την εξωτερική μορφή ή εμφάνιση σε αντίθεση με την πραγματικότητα, τη σκιά δηλαδή χωρίς πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, η λέξη σημαίνει, όπως και στα γαλλικά, έναν τρόπο ύπαρξης, μια μορφή, μια φιγούρα, την όψη ενός προσώπου. Στο πλατωνικό έργο βρίσκουμε τις ακόλουθες σημασίες για την έννοια *σχῆμα*: όψη ενός σώματος, ενός όντος μετά από εξέλιξη, ενός γεωμετρικού, μουσικού ή χορογραφικού σχήματος, μιας χειρονομίας ή στάσης, ενός

⁹⁴¹ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, ό.π., σ. 11.

⁹⁴² Στο ίδιο, σ. 33-36.

⁹⁴³ Στο ίδιο, σ. 44-45.

⁹⁴⁴ B. Carver, D. Cracium, και T. Hristov, *Plots: Literary Form and Conspiracy Culture*, Λονδίνο, Routledge, 2022, σ. 42.

πραγματικού ή φανταστικού χαρακτήρα (ενός ρόλου). Σημαίνει επίσης μια κατάσταση, μια μορφή ή ένα σχέδιο και την αξία που είναι είτε θεμελιωμένη, είτε ψευδής, είτε διακοσμητική.⁹⁴⁵ Επιπλέον, *σχῆμα* συχνά σημαίνει ένα πράγμα ή ένα πρόσωπο.

Στα λατινικά, η ετυμολογία της λέξης *figura* συνδέεται με τους όρους *figere* (πλάθω), *figulus* (αγγειοπλάστης) και *fiator* (γλύπτης) καθώς και με τη λέξη *effigies*, που σημαίνει *εικόνα, πορτραίτο, άγαλμα* ή, ακόμη καλύτερα, *διαμορφωμένο αντικείμενο*.⁹⁴⁶ Κατά συνέπεια, από μια ετυμολογική σκοπιά, βλέπουμε ότι η *figura* αποκτά άμεσα την έννοια της *κατασκευής* και, ακριβέστερα, της *κατασκευής που διαμορφώνεται με το χέρι*. Ωστόσο, ένα από τα θεμελιώδη ερμηνευτικά προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει το έργο του Άουερμπαχ αφορά την παράλληλη ανάδυση αντίθετων σημασιών της *figura*, όπως συναντάται σε πρώτο επίπεδο στο παράδειγμα του Βάρωνα.

Ο Άουερμπαχ ανακάλυψε επίσης ένα δίκτυο σημασιών για την έννοια της *figura* στη λατινική γραμματεία, συνδέοντάς την με το πρόβλημα της έκφρασης μέσα στη γλώσσα και τη ρητορική πρακτική. Στον Κικέρωνα, η *figura* αντιστοιχεί σε *τρόπους και στάσεις λόγου*. Αυτό που είναι ακόμη πιο σημαντικό, όπως τονίζουν τόσο ο Άουερμπαχ όσο και ο Μπαρτ [Barthes], είναι ότι η *figura*, μέσα στη σκέψη του Κικέρωνα, έρχεται πιο κοντά στην έννοια του *ύφους*.⁹⁴⁷ Ο Κικέρωνας δεν χρησιμοποιεί τη *figura* με τους όρους μιας τεχνικής που θα περιέγραφαν τα στολίδια του λόγου, αλλά της αποδίδει, ως *ύφος*, την ποιότητα της ευγλωττίας.⁹⁴⁸ Με αυτή την έννοια, θα λέγαμε ότι η *figura* δεν συνιστά γενικώς και αορίστως το *ύφος*, αλλά αντιστοιχεί συγκεκριμένα στο ζωντανό *ύφος*, στην κατηγορία της ευγλωττίας ή ακόμη της *ενάρχειας*, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο, όπως προέρχεται από τα αρχαία ελληνικά. Στον Κικέρωνα, η *figura* αποκτά για πρώτη φορά την έννοια ενός παραστατικού, ζωντανού λόγου, που ανήκει σαφώς στη ρητορική παράδοση, απομακρυνόμενη από τις κυριολεκτικές, αναπαραστατικές ή μιμητικές της σημασίες.

Η *figura* ως *ύφος* στον Κικέρωνα αποκτά μια απροσδόκητη δυναμική: δεν είναι ούτε οι μεταφορές και οι εικόνες που προστίθενται ως στολίδια στον λόγο, ούτε η παραδειγματική ολοκλήρωση ενός επιχειρήματος, δηλαδή το συμπλήρωμα ενός λόγου που είναι κυρίως αποδεικτικός· είναι ακόμη περισσότερο η σύζευξη του αποδεικτικού και του παραδειγματικού λόγου στον ορίζοντα του *ύφους*. Μια *εναργής ιστορία* θα μετέτρεπε έτσι τη γραμμική αφήγηση μιας ακολουθίας γεγονότων σε μια ασυνεχή, ταυτόχρονη και εύγλωττη παρουσίαση μερικών φανερώσεων. Ο Γκιοντάρ επεξεργάζεται αυτή την προβληματική ρητά στο τελευταίο επεισόδιο των *Ιστοριών του κινηματογράφου*:

⁹⁴⁵ É. Des Places, *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, Paris, Les belles lettres, 1964, σ. 490.

⁹⁴⁶ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, ό.π., σ. 11.

⁹⁴⁷ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, ό.π., σ. 22 και R. Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, 1970, σ. 181.

⁹⁴⁸ E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, ό.π., σ. 22-23.

αν ξεκινήσω μια πρόταση / νομίζοντας ότι το έχω εκεί / στην άκρη της γλώσσας μου [...] το πνεύμα μου χάνεται / το χάος επικρατεί στη μνήμη μου / δεν το έχω ξεχάσει πραγματικά / αλλά μου διαφεύγει / αν πιέσω τη μνήμη / ξαφνικά καταλαβαίνω τι μου συμβαίνει / φαντάζομαι / αυτό είναι / δεν μπορώ να θυμηθώ / φαντάζομαι.⁹⁴⁹

Για τον Γκοντάρ, όπως μια ακριβής εικόνα δεν περιγράφει τίποτα, έτσι και μια ακριβής λέξη δεν είναι από μόνη της ακριβώς ακριβής. Από αυτή την άποψη, ο Γκοντάρ θα συμφωνούσε με τον Κικέρωνα, ο οποίος δεν επιφυλάσσει μια προδιαγεγραμμένη τεχνική για τη *figura* και το ύφος. Ακριβώς όπως το ύφος είναι η διαρκής ενασχόληση ενός ρήτορα που καλείται να διατυπώσει έναν αποδεικτικό και περιγραφικό λόγο, γεμάτο επιχειρήματα και εικόνες, αλλά και μολυσμένο από μια κάποια πολεμική, για τον σκηνοθέτη γίνεται το μέσο παραγωγής μονταρισμένων φανερώσεων. Επιπλέον, το ύφος, όπως και στο έργο του Κικέρωνα, αν και αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη πραγματική κατάσταση, δεν παραμένει εγκλωβισμένο μέσα σε αυτήν, παθητικά ή μιμητικά, αλλά αποτελεί μια «συναρπαστική έκφραση». Για τον Γκοντάρ, συνιστά μια μνήμη-φαντασία που χαρακτηρίζει την κινηματογραφική τέχνη, προκαλώντας την αναβίωση αυτού που παραμένει απόν, διαμέσου της ποιητικής επεξεργασίας του.

Για να κλείσουμε τούτη την ενότητα σχετικά με τις σημασίες της *figura* στη ρητορική, υποστηρίζουμε ότι εξετάζοντας την ιστορική πρακτική και τις αλληλεπιδράσεις της με τη ρητορική και την ποιητική στη μακρά διάρκεια, είμαστε υποχρεωμένοι να θέσουμε και πάλι το ερώτημα της μεθόδου του ιστορικού: ποιες είναι οι αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στη μυθοπλασία και την ιστορική αφήγηση; Ή, πάλι, ποια είναι η σχέση μεταξύ ιστορίας και ζωής και σε ποιον βαθμό η επανανοηματοδότηση των φανερώσεων καθιστά δυνατή την αντιμετώπιση αυτής της σχέσης; Δίνοντας μια πρώτη απάντηση, ακολουθούμε τον Γκοντάρ, ο οποίος στο τελευταίο επεισόδιο των *Ιστοριών του κινηματογράφου* δηλώνει:

είμαστε στον κινηματογράφο / είναι κάτι άλλο / η ζωή προηγείται.⁹⁵⁰

Ο Γκοντάρ ανοίγει ένα καιρίο ερώτημα γύρω από τον λόγο και το πράττει επιστρέφοντας σε ένα πεδίο όπου ο λόγος ταλαντεύεται μεταξύ *ενάργειας* και στοχασμού, μεταξύ περιγραφής και ανάλυσης. Η ευγλωττία και η ζωντάνια είναι στοιχεία της *figura*, για τον σκηνοθέτη, ειδικότερα, στοιχεία της κινηματογραφικής φανέρωσης, η οποία, εστιάζοντας στις περιγραφές, μετατρέπει το εναργές ύφος σε πρωτότυπο μοντάζ, σε μοντάζ φανερώσεων.

Επιστρέφουμε στον Άουερμπαχ, του οποίου το έργο αποτιμάται ως ιδιαίτερα σημαντικό επειδή είναι το πρώτο που υιοθέτησε τη θεολογική έννοια της τυπολογίας στη θεωρία της λογοτεχνίας. Πάνω απ' όλα, η έννοια της *figura* μετατρέπεται σε κατηγορία του ιστορικού χρόνου. Αν η δεδηλωμένη πρόθεση

⁹⁴⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 5'14-6'30.

⁹⁵⁰ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 4b 11'30-12'00.

του Άουερμπαχ είναι να διαβάσει την ιστορία, τότε η τυπολογική μέθοδος ερμηνείας του προσεγγίζει την ιστορία χάρη σε μια δομή που βασίζεται σε φανερώσεις. Δεν διαβάζει μια ιστορία που προϋπάρχει, αλλά δημιουργεί την ιστορία που οφείλει να ανασυνθέσει.

Για πρώτη φορά, η *figura* είναι ταυτόχρονα μια ζωντανή, ιστορική οντότητα και ένα σημάδι της ύπαρξης κάτι εξωτερικού· είναι μεγαλύτερη από τον εαυτό της. Ο Άουερμπαχ θα τονίσει τη διαφορά μεταξύ της τυπολογικής ερμηνείας και της κατανόησης της ιστορίας από τον σύγχρονο άνθρωπο. Ο τελευταίος βλέπει τα ιστορικά γεγονότα σε χρονολογική διαδοχή, ενώ η τυπολογική ερμηνεία είναι μια αναχρονιστική μέθοδος, στον βαθμό που είναι ικανή να συνδέσει δύο γεγονότα που απέχουν χρονικά ή αιτιωδώς το ένα από το άλλο. Μπορούμε να πάρουμε το παράδειγμα της Εξόδου ως μια *figura* ή *προφητεία*, της οποίας η πραγμάτωση είναι το χριστιανικό βάπτισμα. Μια τυπολογική περιγραφή της Εξόδου και του βαπτίσματος είναι μια περιγραφή της σχέσης μεταξύ τους (είτε ως γεγονότα είτε ως σημαινόμενα στο κείμενο της Βίβλου).

Αυτό που διακρίνει τον Άουερμπαχ, λοιπόν, είναι η θεωρία του για τη *figura* ως ιστορική κατηγορία, δηλαδή η θεωρία του για το πώς δύο διαφορετικά γεγονότα ή στιγμές στην ιστορία μπορούν να συσχετιστούν.⁹⁵¹ Διότι χρησιμοποιεί τον όρο *figura* για να περιγράψει τη σχέση μεταξύ πραγματικών ή κυριολεκτικών αντικειμένων. Όπως αναφέρει:

Η τυπολογική ερμηνεία εγκαθιδρύει, μεταξύ δύο γεγονότων ή δύο προσώπων, μια σχέση στην οποία το ένα από τα δύο σημαίνει όχι μόνο αυτό που είναι, αλλά και τον προάγγελο του άλλου που το περικλείει ή το πραγματώνει!⁹⁵²

Ο Άουερμπαχ χρησιμοποιεί τον όρο *figura* για να περιγράψει τη σχέση μεταξύ γεγονότων ή προσώπων. Η σχέση αυτή είναι πραγματική ή κυριολεκτική, σε αντίθεση με μια αναπαραστατική, που σημαίνει τη σχέση μεταξύ ενός αντιγράφου και του λογικά ανεξάρτητου εννοιολογικού της περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Άουερμπαχ, η χριστιανική τυπολογική ερμηνεία έχει τρία θεμελιώδη χαρακτηριστικά: δύο πρόσωπα ή γεγονότα, τη μεταξύ τους σχέση και την πράξη της ερμηνείας που διακρίνει αυτή τη σχέση. Η *figura* και η πραγμάτωση της είναι ιστορικά συγκεκριμένα, πραγματικά πρόσωπα ή γεγονότα, που συνδέονται ως φανερώσεις και όχι ως αναπαραστάσεις.⁹⁵³

Στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας *Το εικονοβιβλίο*, ο Γιοντάρ επαναχρησιμοποιεί διάφορα κάρδα από τις *Ιστορίες του κινηματογράφου*. Ένα εξ αυτών, δείχνοντας το έργο του Τζιακομέτι που αφορά σε ένα προτεταμένο χέρι, επικαλύπτεται με τη φράση «*Η εικόνα θα έρθει την ώρα της ανάστασης*».⁹⁵⁴

⁹⁵¹ N. Howe, «The Figural Presence of Erich Auerbach», *The Yale Review*, 1997, σ. 139.

⁹⁵² E. Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, ό.π., σ. 64.

⁹⁵³ J. D. Dawson, *Christian Figural Reading and the Fashioning of Identity*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 2001, σ. 86.

⁹⁵⁴ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 20'00-22'00 και J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 1'00-2'30.

Ολόκληρη η σεκάνς δεν επεξεργάζεται παρά το πρόβλημα της απτότητας της κινηματογραφικής φανέρωσης, μια συγκεκριμένη και υλική, ταυτοχρόνως, αποσπασματική και αναχρονιστική σχέση μεταξύ γεγονότων ή προσώπων. Από τις *Ιστορίες του κινηματογράφου* και το *Δεκεμβριανό αυτοπορτρέιτο* [Autoportrait de décembre] (1995), ο Γιοντάρ επιμένει στην ιδέα ότι η κινηματογραφική φανέρωση, όπως κατασκευάζεται στη μονταζιέρα, γίνεται ταυτόχρονα αντιληπτή με τρόπο οπτικό και απτικό. Το *Εικονοβιβλίο* ξεκινά δείχνοντάς μας το χέρι του *Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Στη συνέχεια βλέπουμε δύο χέρια, ίσως αυτά του σκηνοθέτη, να στερεώνουν τμήματα φιλμ μεταξύ τους σε μια μονταζιέρα Steenbeck, καθώς ακούμε – ταυτόχρονα – ένα απόσπασμα από το ποίημα του Ντενί ντε Ρουζμάν [Denis de Rougemont]:

Η αληθινή κατάσταση του ανθρώπου: η σκέψη με τα χέρια.

Αυτή η πρώτη σεκάνς, που επαναλαμβάνει ένα από τα κεντρικά μοτίβα των *Ιστοριών του κινηματογράφου*, αυτό της απτικής διάστασης της κινηματογραφικής φανέρωσης, υπογραμμίζει τον κρίσιμο ρόλο του μοντάζ στην κατανόηση του τι κάνει τον κινηματογράφο να περιγράφει με ακρίβεια. Γι' αυτό και στα πρώτα λεπτά του *Εικονοβιβλίου* τα καρτέ που προβάλλονται περνούν από χέρι σε χέρι: μας δείχνουν το υψωμένο προς τον ουρανό δάχτυλο του Λεονάρντο, δηλαδή προς τον κόσμο των θεών και των πρώτων αρχών, τα δάχτυλα του ίδιου του σκηνοθέτη, καθώς επεξεργάζεται το υλικό για τη δική του ιστορία φανερώσεων στη μονταζιέρα, και το έργο του Τζιακομέτι, που μας υπενθυμίζει ότι οι ιστορίες που αφηγούνται τα χέρια είναι ιστορίες συναισθηματικών επηρειών. Τούτο το μοτίβο, όπως σχετίζεται με τη φράση του Ρουζμάν «η αληθινή κατάσταση του ανθρώπου είναι η σκέψη με τα χέρια», αποκαλύπτει τον πυρήνα της προσέγγισης του Γιοντάρ για το μοντάζ: το μοντάζ είναι μια συγκεκριμένη σκέψη, με άλλα λόγια, πράξη απτική και όχι ενατενιστική, μια σκέψη με τα χέρια.

Το μοντάζ για τον Γιοντάρ συνιστά μια πρακτική σκέψη που συνδέεται άρρηκτα με την ιστορία. Για τον σκηνοθέτη, η ιστορία δεν είναι αντικείμενο ενατενιστικού στοχασμού· είναι μια κατασκευή, της οποίας τα στοιχεία είναι μικρά κομμάτια ενός τεράστιου κειμενικού, κινηματογραφικού και ηχητικού αρχείου. Για τον Γιοντάρ, ο κινηματογράφος συνδέεται ουσιαστικά με τη μνήμη και την επιθυμία: εξ ου και επιμένει να επαναλαμβάνει ότι «η εικόνα θα έρθει την ώρα της ανάστασης». Η κινηματογραφική φανέρωση, που συγκροτεί τη μνήμη ως μια ποιητική διαδικασία συνάρθρωσης και προβολής θραυσμάτων ενός παρελθόντος, μοιάζει με ερείπιο και ανασταίνεται ξανά και ξανά, ως προσίδια στον κινηματογράφο χρονικότητα, αποκαθιστώντας στο βλέμμα μας έναν κόσμο που βρίσκεται σε μια ορισμένη σχέση με τις επιθυμίες μας.⁹⁵⁵ Όμως, η μνήμη συνιστά τόσο προβολή όσο και μοντάζ: προβολή, επειδή κατασκευάζει την προοπτική της θέασης μιας παρελθοντικής στιγμής από την ενεστωτική σκοπιά μιας συγκεκριμένης και ενσώματης στιγμής, δηλαδή μιας βιωμένης στιγμής και

⁹⁵⁵ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 5'00-8'00.

μοντάζ, επειδή μεταξύ των δύο στιγμών η σύγκριση δεν έρχεται από μέσα αλλά από έξω. Δεν πρόκειται για μια διπολική σχέση αλλά για μια τριαδική, όπου κάθε μέρος είναι ήδη μια πυκνή πολλαπλότητα. Η προβολή, λοιπόν, είναι μια λειτουργία της μνήμης, μια λειτουργία που είναι εγγενής στην πρακτική της κινηματογραφικής δημιουργίας. Με άλλα λόγια, αν η κάμερα κατασκευάζει ένα αρχείο – ένα αρχείο που βρίσκεται ανένα σε *διαδικασία* δημιουργίας και ανασυγκρότησης – αυτό το αρχείο ανακαλείται μέσω της προβολής, η οποία φανερώνει ό,τι έχει καταπιεστεί στη σκέψη, στην επιθυμία, ό,τι έχει κρυφτεί στη λήθη. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο σκηνοθέτης προβάλλει στην οθόνη την πρόταση: «*ιστορία της προβολής, σκλάβοι της επιθυμίας*», και στη συνέχεια, «*νόμος της σιωπής*», παραπέμποντας σε μια ταινία του Χίτσκοκ [Hitchcock] αφιερωμένη επίσης στις κρυφές παραμορφώσεις αυτού που φαίνεται να είναι μια απλή αναπαράσταση.⁹⁵⁶

Στον βαθμό που το μοντάζ ή, όπως το αποκαλεί ο Γκοντάρ, «*η μόνη εφεύρεση του κινηματογράφου*» είναι μια πρακτική που συνδέεται με τη μνήμη – μια πάντα αποσπασματική μνήμη που γίνεται αντιληπτή ως μια σύνθετη μηχανή αφιερωμένη στη δημιουργία συνδέσεων μεταξύ φανερωματικών στοιχείων – δεν είναι μόνο μια λειτουργία που ανήκει στη φαντασία, αλλά και ένα νοητικό κολλάζ αισθήσεων και συναισθημάτων. Η αναλογία μεταξύ μνήμης και μοντάζ έχει διττό αποτέλεσμα: αφενός, το μοντάζ, αντιλαμβανόμενο σε σχέση με τις διαδικασίες της ανάμνησης, μετατρέπεται σε μια ιστορική πρακτική που δεν είναι πλέον γραπτή, αλλά ορατή και, αφετέρου, η μνήμη ως αντικείμενο πολυφωνικής αντίληψης νοείται ως μια πραγματικά ζωντανή παρουσία, και συνεπώς ως ανάσταση.

Είναι αλήθεια ότι από την αρχή της κινηματογραφικής του καριέρας ο Γκοντάρ δεν σταμάτησε ποτέ να ασχολείται με το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ εικόνας και γλώσσας. Σε ταινίες όπως η *Κινέζα* [La Chinoise] και το *Σαββατοκύριακο* [Weekend], κατάφερε να καταδείξει δύο εμβληματικά στοιχεία αυτής της σχέσης: αφενός, το φανερωματικό στοιχείο του γράμματος και, αφετέρου, τη δύναμη του αποσπάσματος, του συνθήματος ή του αφορισμού. Όσον αφορά το πρώτο στοιχείο, η εικόνα και ο λόγος συναντώνται στην περιγραφή, στην ποιητική δημιουργία φανερώσεων. Όσον αφορά το δεύτερο στοιχείο, το απόσπασμα ή θραύσμα αναδεικνύει τη λειτουργία του μοντάζ ως διαδικασίας ατελείωτης σύνθεσης.

Η μέθοδος του *μοντάζ φανερώσεων* αποσκοπεί στη συλλογή αυτών των θραυσμάτων και στον προβληματισμό σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο συναρμολογούνται. Επιπλέον, η ποίηση και η ρητορική, ως παιδαγωγικές του ύφους, δείχνουν ότι ακόμη και πίσω από τις πιο αφηρημένες έννοιες υπάρχει μια κατασκευή, η οποία μαρτυρά ότι οι φανερώσεις δεν είναι προϊόντα μίμησης, αλλά προσθέτουν κάτι στον κόσμο μέσα από μια προσπάθεια ανάστασης, μέσα από μια ζωντανή περιγραφή. Αυτή η απόπειρα ανάστασης είναι το προϊόν του *μοντάζ φανερώσεων*, είναι η ιστορία φανερώσεων, είναι

⁹⁵⁶ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 15'09-15'16.

ο δικός μας τρόπος να σκεφτόμαστε *μέσα και με* τις φανερώσεις, είτε από τη σκοπιά της φιλοσοφίας είτε από τη σκοπιά της τέχνης. Ακόμα καλύτερα: στο «ενδιάμεσο» αυτών των δύο τρόπων σκέψης.

Το *μοντάζ φανερώσεων* είναι επομένως μια μέθοδος με την οποία μελετάμε δύο αλληλεξαρτώμενες συνθήκες. Από τη μία πλευρά, μελετάμε τη συγκρότηση των φανερώσεων ως ασυνεχείς συνθέσεις άλλων εικόνων και ήχων, που κατασκευάζονται με υλικό και συγκεκριμένο τρόπο. Κατά συνέπεια, το *μοντάζ φανερώσεων*, μέσω μιας *μαθητείας* που εργάζεται με συνθέσεις αυτού του τύπου, κατασκευάζει πολλαπλές χρονικότητες. Δεδομένου ότι αυτές οι χρονικότητες προέρχονται από κυριολεκτικά συγκεκριμένο υλικό, δεν αποτελούν πλέον την αφήγηση μιας ιστορίας, αλλά την εμφάνιση μιας κινούμενης, ζωντανής ιστορίας. Από την άλλη πλευρά, το *μοντάζ φανερώσεων* μελετά τη συγκρότηση του λόγου ως μια αέναα ασυνεχή σύνθεση. Η ρητορική, η οποία ανακατασκευάζει την έννοια της *figura* ως ύφους, υιοθετεί ακριβώς αυτή τη θέση: ένας αποδεικτικός λόγος και ένας παραδειγματικός λόγος φανερώσεων είναι συνθέσεις που λειτουργούν μέσα στο ένα και το αυτό πεδίο· το ύφος γίνεται αποτέλεσμα του μεταξύ τους μοντάζ.

Από την άποψη αυτή, το *μοντάζ φανερώσεων* είναι επίσης μια μέθοδος ανάγνωσης των πιο αφηρημένων, των πιο αναλυτικών κειμένων, εφόσον ακόμη και σε αυτά, το παράδειγμα, η περιγραφή, η αλλαγή του τόνου και του ρυθμού, οι επιστροφές ή οι εμμονές του δημιουργού, αντανακλούν το ύφος του, διαμορφώνουν τον τρόπο φανέρωσής του. Σε πρακτικό επίπεδο, θα λέγαμε ότι μια μέθοδος ανάγνωσης φιλοσοφικών κειμένων, που παραμένει σύμφωνη με όσα περιγράψαμε ως τώρα για το *μοντάζ φανερώσεων* θα είχε ως στόχο να εργαστεί πάνω στο ύφος, να το ανακατασκευάσει και όχι απλώς να αναλύσει τα προβλήματα και τα θέματά του. Θα μπορούσαμε τότε ενδεχομένως να ανοίξουμε και μια συζήτηση για τις δυνατότητες μιας ποιητικής φιλοσοφίας. Η μέθοδος αυτή μας έδωσε την ευκαιρία να προβληματιστούμε σχετικά με τη σχέση μεταξύ αυτής της μορφής που σκέφτεται και της σκέψης που μορφοποιεί, με άλλα λόγια, αναφορικά με τη σχέση μεταξύ της κατασκευασμένης και της νοητικής εικόνας.

Περνάμε στο ερώτημα της προοπτικής και της σχέσης της με τις φανερώσεις. Εξετάζουμε πώς ο Γκιοντάρ, ο οποίος στην πρώιμη φιλμογραφία του χρησιμοποιεί όρους όπως η *εικόνα* και το *ταμπλώ*, φτάνει – στο ώριμο πλέον έργο του – στη φανέρωση και τη σχέση της με τη σκέψη. Είναι αλήθεια ότι ο Γκιοντάρ δεν προσφέρει ακριβείς ορισμούς, όπως δεν επιμένει στις ιδιαίτερες διαφορές μεταξύ φανέρωσης και εικόνας. Από τις πρώτες του ταινίες, ο Γκιοντάρ χρησιμοποιεί σχεδόν αόριστα τις έννοιες *εικόνα*, *ταμπλώ* και *φανέρωση*. Για παράδειγμα, η ταινία *Ζούσε τη ζωή της* συνοδεύεται από τον υπότιτλο «*ταινία σε δώδεκα ταμπλώ*». Το *Ζούσε τη ζωή της* παρουσιάζει τη ζωή της Νανά, μιας νεαρής γυναίκας που εγκαταλείπει τον σύζυγο και το παιδί της, ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός, αλλά γίνεται πόρνη και πεθαίνει από έναν σχεδόν ακατανόητο πυροβολισμό. Με στακάτο ρυθμό και θραύσματα συνομιλιών, η κατεστραμμένη ζωή της Νανά εκδηλώνεται ως μια *ιστορία μετατοπίσεων*.

Θέλουμε να επικεντρωθούμε σε αυτή την ταινία επειδή πιστεύουμε πως είναι δυνατόν να δείξουμε τις έμμεσες ενδείξεις στη μακρά περίοδο της φιλμογραφίας του Γιοντάρ σε σχέση με μια πρωτότυπη σύλληψη της φανέρωσης. Μεταξύ του 1960 και του 1966, ο Γιοντάρ γύρισε επτά ταινίες στις οποίες τον γυναικείο πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιζε η τότε σύζυγός του, Άννα Καρίνα. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο σκηνοθέτης προσπαθούσε να σκιαγραφήσει ένα πορτραίτο της συζύγου του. Ο Γιοντάρ το αποκρυσταλλώνει ήδη σε μια σεκάνς του τρίτου ταμπλώ. Η Νανά πηγαίνει στον κινηματογράφο για να δει *τα Πάθη της Ιωάννας της Λωραίνης*, μια βωβή ταινία του Καρλ Τεοντόρ Ντρέιερ [Carl Theodor Dreyer] γυρισμένη σχεδόν αποκλειστικά σε γκρο-πλαν. Ο Γιοντάρ θεματοποιεί ακριβώς την επιρροή αυτού του προσώπου στην ηθοποιό-θεατή του, η οποία κινηματογραφείται επίσης σε κοντινό πλάνο. Η συναισθηματική ένταση αυτής της βωβής ακολουθίας, που κατασκευάζεται μόνο με εναλλασσόμενα γκρο-πλαν στα δύο πρόσωπα, πολλαπλασιάζεται και απορροφά τον θεατή μέσω της ταύτισης και της προβολής.⁹⁵⁷ Για να το θέσουμε αλλιώς, ο Γιοντάρ ενδιαφέρεται να κατασκευάσει μια μη γραμμική ιστορία, μια ιστορία φανερώσεων των συναισθημάτων της ηρωίδας. Από αυτή την άποψη, η ιστορία που προτείνει ο Γιοντάρ είναι μια σιωπηλή ιστορία, καθώς απομακρύνεται από την αφήγηση. Σε συνέχεια των προηγούμενων, δεν μας κάνει εντύπωση ότι ο όρος *ταμπλώ* που χρησιμοποιείται στον τίτλο της ταινίας δεν αναφέρεται απλώς στις σκηνές, αλλά αναδεικνύει τόσο τα κοντινά πλάνα του προσώπου της Νανά όσο και εκείνα της πόλης του Παρισιού. Υπό αυτή την έννοια, το *ταμπλώ* περιγράφει δύο χάρτες που διαμορφώνονται από μια ταυτόχρονη χειρονομία, χάρτες που έχουν διασταυρωθεί ως *ταμπλώ* (με την έννοια που δίνει στον όρο ο Μπωντλαίρ).⁹⁵⁸

Κατά την άποψή μας, η προσέγγιση του Γιοντάρ για το *ταμπλώ* είναι πρωτίστως φανερωματική. Κατά συνέπεια, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία δεν είναι η καθαυτή επιλογή της ορολογίας, μια επιλογή που παραπέμπει σαφώς στον Μπωντλαίρ, συγκεκριμένα, στο δωδέκατο *ταμπλώ* της ταινίας και τη μετάφραση από τον Μπωντλαίρ ενός διηγήματος του Έντγκαρ Άλλαν Πόε. Σε αυτή την τελευταία σκηνή της ταινίας, ένας νεαρός άνδρας κρατά ένα βιβλίο υψωμένο στο ύψος των ματιών. Η φωνή, που αφηγείται τις τελευταίες παραγράφους του *Οβάλ Πορτρέτου του Πόε*, είναι του Γιοντάρ. Ενώ ο αφηγητής στην ιστορία του Πόε περιγράφει τα χαριτωμένα περιγράμματα ενός ταμπλώ συντίθεται κινηματογραφικά ένα άλλο, εγυβωτισμένο ταμπλώ: της Νανά σε ένα κορεσμένο λευκό φόντο. Η Νανά ποζάρει μπροστά σε έναν υπερβολικά λευκό τοίχο, ελαφρώς εκτός εστίασης από το κέντρο, γέρνει και στη συνέχεια γυρίζει, στρέφοντας το πρόσωπό της και υψώνοντας τα μάτια της. Καπνίζει ένα τσιγάρο, βάζεται, κοιτάζει τον νεαρό άνδρα, διατηρεί ένα βλέμμα περιέργειας και σοβαρότητας, σαν να καταλαβαίνει τι πρόκειται να επακολουθήσει. Και η κάμερα παραμένει πάνω της. Η ιστορία του Πόε

⁹⁵⁷ V. Robert, «Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan» στο *Visages. Histoires, représentations, créations*, Παρίσι, Editions BHMS, 2017, σ. 35.

⁹⁵⁸ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Παρίσι, Flammarion, 2016, σ. 128.

αναφέρεται σε έναν ζωγράφο που φτιάχνει το πορτραίτο της γυναίκας του και παθιάζεται τόσο πολύ με το έργο που την ξεχνά ολότελα. Καθώς ο ζωγράφος έβαζε τις τελευταίες πινελιές στον πίνακα, αναφώνησε: «*Αυτή είναι η ίδια η ζωή!*» Ξαφνικά στράφηκε προς την αγαπημένη του: «*Ήταν νεκρή!*» Το πρόσωπο της Νανά γέρνει τρυφερά και αινιγματικά προς τον εραστή της. Ανοίγει τα μάτια και σκοτεινιάζει. Η λύση του *Ζούσε τη ζωή της* έχει ήδη παιχτεί σε αυτό το σημείο: η Νανά θα πυροβοληθεί (δύο φορές αντί για μία) από μαστροπούς κατά τη διάρκεια μιας ανταλλαγής χρημάτων. Αυτή η αξιωματική σκηνή φαίνεται να συνοψίζει από μόνη της όλη την πολυπλοκότητα, όλο τον πλούτο, όλη τη μοιραία ομορφιά αυτής της συνάντησης που ανοίγει και κλείνει ένα εντυπωσιακό κεφάλαιο στο έργο του Γκιοντάρ. Η σχέση μεταξύ της ηρωίδας και της Ιωάννας της Λωραίνης, η σχέση μεταξύ της ηρωίδας και της αφήγησης του Πόε, το σώμα της ηρωίδας ως φανέρωση της κυκλοφορίας των εμπορευμάτων στον σύγχρονο κόσμο· αυτά είναι μερικά μόνο παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο το πρόσωπο γίνεται ταυτόχρονα λεπτομέρεια και σχήμα που μας φανερώνει ένα σύνολο, ένα δίκτυο κοινωνικών, αισθητικών, πολιτικών, φιλοσοφικών, λογοτεχνικών και άλλων σχέσεων. Για τον Γκιοντάρ, το να γράφεις ιστορία σημαίνει να δείχνεις τι συμβαίνει από κάτω, από πίσω, από όλες τις πλευρές. Γι' αυτό, σύμφωνα με τον Γκιοντάρ, ο κινηματογράφος είναι ο μόνος τρόπος για να πλάσουμε ιστορίες.

Δίνοντας στο ταμπλό αυτό το διπλό νόημα, το οποίο προκύπτει από τη συνάντηση ενός συγκεκριμένου προσώπου, της ηρωίδας, και ενός συγκεκριμένου τόπου, της πόλης του Παρισιού, ο Γκιοντάρ κατασκευάζει ένα τρίτο ταμπλό, τοποθετημένο και προβαλλόμενο, το οποίο βρίσκεται «*ανάμεσα*» σε δύο πόλους και που μπορεί να συνοψιστεί στον ακόλουθο όρο: *φανερωματικός ρυθμός βίαιων μετατοπίσεων*. Πρόκειται για ρυθμό, ο οποίος μετατρέπεται από μια αρχικά χρονική ποιότητα σε μια χωρική πολλαπλότητα. Από αυτή την άποψη, τα ταμπλό μας δίνουν μια πρώτη αίσθηση του τι είναι η φανέρωση σύμφωνα με τον Γκιοντάρ.

Χάρη στην εμφάνιση του γιρο-πλαν, το πρόσωπο βρήκε μια πρωτοφανή εκφραστική δύναμη στον κινηματογράφο, έναν προνομιακό τόπο για πειραματισμό και έκφραση. Το καθρέφισμα του προσώπου έχει μια πλούσια ιστορία, αποκαλύπτοντας μια σχέση μεταξύ κάμερας και αντικειμένου που είναι πολύ πιο εκπληκτική και πολύπλευρη από ό,τι φανταζόμαστε.⁹⁵⁹ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Ζαν Ρενουάρ [Jean Renoir], το κοντινό πλάνο είναι αυτό που διαφοροποιεί τον κινηματογράφο από όλες τις άλλες μορφές ψυχαγωγίας. Από αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να θεωρηθεί ως μια υποδειγματική περίπτωση της φανέρωσης ως προσώπου:

[Υπάρχει] ένα πράγμα που διαφοροποιεί τον κινηματογράφο από όλες τις άλλες μορφές θεάματος που έχουν ασκηθεί μέχρι σήμερα: είναι το κοντινό πλάνο. Το κοντινό πλάνο είναι ένα εξαιρετικό πράγμα, ένα απολύτως μυστηριώδες πράγμα, κάτι που δεν μπορεί να εξηγηθεί. Σε κάθε περίπτωση,

⁹⁵⁹ V. Robert, «Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan», *ό.π.*, σ. 31.

είναι κάτι που δεν έχουμε ξαναδεί. Ίσως... ίσως υπάρχει κάτι αόριστα παρόμοιο στην όπερα [...] Όταν μια κοντράλτο ξεκινάει τη μεγάλη της άρια, ξαφνικά όλο το σκηνικό εξαφανίζεται, ξαφνικά όλοι οι σύντροφοι, οι άλλοι ηθοποιοί, όλα τα κοστούμια, όλα αυτά εξαφανίζονται, και μια ολόκληρη σκηνή αναστέλλεται στην κίνηση των χειλιών μιας κοπέλας, [στις] διαφοροποιήσεις του λαιμού της. Λοιπόν, αυτό είναι ένα κοντινό πλάνο· μόνο που είναι πολύ πιο δυνατό. Το κοντινό πλάνο είναι η καλύτερη γέφυρα, νομίζω, που έχει υπάρξει ποτέ, σε όλη την ιστορία της παράστασης· είναι ξαφνικά ένας σύνδεσμος, μυστηριώδης και πολύ ισχυρός, μεταξύ αυτού του χαρακτήρα στην οθόνη και των ανθρώπων στην αίθουσα. Ξαφνικά, οι άνθρωποι στο κοινό ξεχνούν τον εαυτό τους, γίνονται μέρος του ηθοποιού ή της ηθοποιού στην οθόνη, ταυτίζονται μαζί του. Νομίζω ότι αυτό είναι το μεγάλο μυστήριο του κινηματογράφου. Νομίζω ότι αυτό είναι που έκανε δυνατό τον κινηματογράφο. Νομίζω ότι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο χιλιάδες άνθρωποι αγαπούν τον κινηματογράφο [...], για να ξεχάσουν τον εαυτό τους μέσα στη συγκίνηση της ενατένισης ενός κοντινού πλάνου.⁹⁶⁰

Το πρόσωπο είναι το σημείο μηδέν του καθραρίσματος, η πρωταρχική μονάδα του· πράγματι, η λέξη «κοντινό πλάνο» θα μπορούσε να είναι αφιερωμένη στο καθράρισμα του προσώπου. Ο Ντελέζ περιέγραψε καλά αυτή τη συνωνυμία:

Δεν υπάρχει κοντινό πλάνο του προσώπου, το ίδιο το πρόσωπο είναι το κοντινό πλάνο, το ίδιο το κοντινό πλάνο είναι το πρόσωπο [...]. Το κοντινό πλάνο είναι το πρόσωπο.⁹⁶¹

Και το πρόσωπο δεν βρίσκεται μόνο στο κέντρο του κάδρου. Παίζει καθοριστικό ρόλο σε κάθε επίπεδο της κατασκευής της ταινίας: στο μοντάζ, όπου η εναλλαγή των λήψεων, των πεδίων και των διαγώνιων διακόπτεται από τα βλέμματα των ηθοποιών, καθώς και στη σκηνοθεσία, όπου οι παραδοσιακές τεχνικές φωτισμού και υποκριτικής καθιστούν το πρόσωπο το καθαυτό κέντρο της εκφραστικότητας. Επιπλέον, το κοντινό πλάνο καταφέρει να οπτικοποιήσει και να κινηματογραφήσει την ωμή επιρροή· από αυτή την άποψη, η ιστορία δεν συνιστά πλέον αφήγηση, αλλά αναδύεται ως φανέρωση μιας σειράς επιρροών που ανασταίνουν την ίδια τη ζωή. Σε αυτή τη γραμμή σκέψης, προσθέτουμε και άλλα επεισόδια: τη ρητορική, για την ακρίβεια, την κατηγορία της *ενάργειας*. Σε αυτή τη γραμμή σκέψης, ερχόμαστε επίσης κοντά στους προβληματισμούς του Μπρέντεκαμπ, σύμφωνα με τους οποίους το ταμπλώ μπορεί να εξεταστεί ως υποδειγματική φιγούρα της εικονολογικής πράξης. Πρόκειται για μια πράξη που αφορά όλες τις ζωντανές εικόνες, προικισμένες με υποδειγματικές επιδράσεις στους παρατηρητές, ικανές να προσομοιάζουν στη ζωή.⁹⁶² Ο Γκοντάρ τονίζει ακριβώς αυτή τη λειτουργία του ταμπλώ, αυτή την εύγλωττη εκδήλωση ενός ρυθμού ζωής που δεν εγγράφεται στην επιφάνεια της γραμμικότητας, αλλά σε μια συνάρθρωση κοντινών πλάνων και απειροελάχιστων λεπτομερειών, μια λειτουργία που θα περιγράψει στο ώριμο έργο του ως ανάσταση.

⁹⁶⁰ J. Renoir, *Jean Renoir et le gros plan au cinéma*, 1 Ιανουαρίου 1971.

⁹⁶¹ G. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, ό.π., σ. 126.

⁹⁶² H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, ό.π., σ. 93-158.

Περνάμε στο ζήτημα των σχέσεων μεταξύ φιγούρας και προβολής στις *Ιστορίες του κινηματογράφου*. Η προβολή αποτελεί κεντρική έννοια του κινηματογράφου του Γκοντάρ. Είναι ένα στοιχείο της κινηματογραφικής πρακτικής που δεν έχει αναλυθεί επαρκώς, τουλάχιστον σε σύγκριση με το μοντάζ. Αλλά στην προσέγγιση του Γκοντάρ, η προβολή και το μοντάζ συνδέονται άμεσα. Κατά συνέπεια, για να κατανοήσουμε πλήρως το μοντάζ, πρέπει εξίσου να προβληματιστούμε σχετικά με την έννοια της προβολής, επιμένοντας στα κινηματογραφικά σημεία που μας εισάγουν σε αυτή την προβληματική και υποδεικνύοντας τις ακριβείς ακολουθίες που συμβάλλουν στον ορισμό της.

Η προβολή δεν αντιστοιχεί καταρχήν σε έννοια. Αντιθέτως, επειδή αντιστοιχεί σε ένα μηχανήμα, τον προβολέα, περιγράφει κυρίως μια τεχνική διαδικασία. Θέλουμε λοιπόν να εξετάσουμε τις δυνατότητες δημιουργίας αυτής της έννοιας. Αρχικά, μπορούμε να προτείνουμε τον εξής περιορισμένο ορισμό της προβολής: μια δημιουργική διαδικασία αλληλεπίδρασης *μέσω του χάσματος* που δημιουργείται μεταξύ ενός θεατή και μιας εικόνας που προβάλλεται, είτε αυτή παράγεται μηχανικά σε έναν κινηματογράφο είτε αναδημιουργείται ποιητικά μέσω ορισμένων νοητικών πράξεων, δημιουργώντας μια μικρή μετατόπιση που εμποδίζει την εικόνα να συμπέσει ακριβώς με τον εαυτό της και, ως εκ τούτου, την ανοίγει σε διάφορες σημασίες. Σε αυτό το πλαίσιο, η προβολή συναντά τη *figura* σε σχέση με έναν ορισμένο αναδιπλασιασμό των νοημάτων τους: όπως η *figura* μπορεί να είναι είτε κατασκευασμένη είτε νοητική, η προβολή αφορά μια λειτουργία που καταγράφεται σε υλικές ή ποιητικές διαδικασίες.

Παρά το γεγονός ότι η προβολή είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται συχνά στο καθημερινό λεξιλόγιο, καθώς και μια σημαντική έννοια σε διάφορες επιστήμες όπως η χημεία και η γεωμετρία, η οπτική και η αστρονομία, ανακαλύπτουμε αρκετές δυσκολίες στην προσπάθειά μας να την κατανοήσουμε με ακριβή τρόπο. Ίσως αυτές οι δυσκολίες να συνδέονται με ένα ακόμη βαθύτερο φιλοσοφικό ζήτημα: αυτό της διαφοράς και της επανάληψης. Η προβολή, της οποίας η κύρια σημασία είναι «*ρίχνω προς τα εμπρός*», βασίζεται σε έναν προκαθορισμένο εννοιολογικό ή υλικό χώρο. Εκ πρώτης όψης, το ερώτημα που θα έπρεπε να θέσουμε αφορά τη δυνατότητα μιας ορισμένης διαμόρφωσης της προβολής ως δημιουργικής δύναμης.

Είπαμε ήδη ότι η κινηματογραφική προβολή είναι πρωτίστως μια οπτική συσκευή. Μια δέσμη φωτός μεταφέρει μια εικόνα στην οθόνη, τη μεγεθύνει και την αναμορφώνει: μια παρελθούσα εικόνα, η οποία επικαιροποιείται, μια φευγαλέα εικόνα, μια φωτογραφική εικόνα, η οποία τίθεται σε κίνηση και εκτίθεται στη διαφοροποίηση.⁹⁶³ Φως, αναβίωση του παρελθόντος, ετερογένεια: αυτά είναι τα πρώτα κύρια σημεία της προβολής. Ο Γκοντάρ θα έλεγε:

⁹⁶³ M. Martin, *Cinéma, littérature : projections*, Pev, Presses Universitaires de Rennes, 2015, σ. 9.

Κινηματογραφούμε μόνο το παρελθόν, πράγμα που σημαίνει ότι αυτό που συμβαίνει είναι άλατα αργύρου που σταθεροποιούν το φως.⁹⁶⁴

Ο σκηνοθέτης δεν περιγράφει τίποτα άλλο από τη διαδικασία της αποτύπωσης του φωτός από τη φωτογραφική μηχανή και τη ζωντανή ανάστασή του με την κινηματογραφική προβολή. Η κινηματογραφική προβολή είναι μια μηχανή αναδιαμόρφωσης εικόνων και ήχων μέσω φωτεινής μεταφοράς, η οποία, σε πραγματιστικό επίπεδο, επιτυγχάνει μια ορισμένη συμμετοχή του θεατή, εφόσον μιλάμε για προβολή μπροστά σε ένα βλέμμα, και οργανώνει μια άρση ορατών και νοητικών εικόνων που αρθρώνουν το πραγματικό και το εικονικό. Από τη σκοπιά της προβολής, ο κινηματογράφος μπορεί να θεωρηθεί ευρύτερα ως μια επιφάνεια στην οποία εγγράφεται αυτό που είναι πέρα από την αναπαράσταση, στο οποίο η προβολή δίνει ορατή μορφή. Από αυτή την άποψη, η προβολή περιλαμβάνει μια διαδικασία παραμόρφωσης.

Μια από τις ταινίες που αναφέρει ο Γιοντάρ και υπογραμμίζει αυτή τη σχέση μεταξύ προβολής και παραμόρφωσης – όπως επίσης τον πολεμικό χαρακτήρα αυτής της σχέσης – είναι το *North by Northwest* (1959) του Άλφρεντ Χίτσκοκ. Το *North by Northwest* ξεκινά με μια φασματική πράσινη οθόνη και διασταυρούμενες γραμμές που τελικά δίνουν τη θέση τους στους ουρανοξύστες της λεωφόρου Μάντισον σε ώρα αιχμής. Κινηματογραφημένη σαν μια κλασική ιστορία του Χόλυγουντ, η κατασκοπευτική πλοκή του *North by Northwest* είναι ικανοποιητική. Οι κατασκοπιές περιπέτειες του Θόρνχιλ μέσα στην πλοκή του θρίλερ ξεκινούν με μια κλασική αφηγηματική απώλεια – την ταυτότητα του χαρακτήρα – η οποία παράγει σύγκρουση, θέτοντας σε κίνηση μια γρήγορη σειρά από συνδεδεμένα γεγονότα και προβάλλοντας έναν μελλοντικό στόχο που τελικά επιτυγχάνεται.⁹⁶⁵ Ο πρωταγωνιστής (Κάρι Γκραντ) ανακτά την ταυτότητά του, η οποία χάθηκε στην κατασκοπευτική πλοκή όταν τον περνούν για τον Τζορτζ Κάπλαν, και στην πορεία αποκαλύπτει επίσης κατασκοπευτικά μυστικά, κερδίζει μια γυναίκα και την παντρεύεται. Υπάρχουν πολλές μικρές πινελιές, αλλά η πιο αξιοσημείωτη σειρά είναι αυτή του αεροπλάνου που επιτίθεται στο Θόρνχιλ. Η φινέτσα και η ευκολία των κινήσεων του Γκραντ εξυμνούνται πλήρως στο *North by Northwest*. Παρά την κρίση ταυτότητας του χαρακτήρα του, η θέση του ως αντικείμενο λατρείας είναι τόσο σταθερή όσο και αυτή του πανύψηλου μνημείου της ταινίας. Αντί να αναζητούμε το υπονοούμενο νόημα των ειφράσεων του προσώπου του, γινόμαστε μάρτυρες της αντιπαράθεσης του ηθοποιού με χώρους και τοπία που είναι βαριά φορτωμένα με συμβολικό νόημα και των οποίων η σημασία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το ισχυρό οπτικό αποτέλεσμα της τοποθέτησης του Γκραντ μπροστά τους.⁹⁶⁶ Μέχρι τη στιγμή που γυρίζεται το *North by Northwest*, το παιχνίδι του Χίτσκοκ με αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «όψεις» του Γκραντ βρίσκεται εν πλήρη ισχύ. Μετά από αμέτρητες σκηνές σε θορυβώδεις πόλεις με

⁹⁶⁴ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 3a 5'15-5'25.

⁹⁶⁵ T. Leitch and L. Poague, *A Companion to Alfred Hitchcock*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell, 2011, σ. 69.

⁹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 185.

τρένα και αυτοκίνητα, η σιωπή στη μέση του πουθενά είναι εκκωφαντική. Ο Θόρνχιλ κοιτάζει προς όλες τις κατευθύνσεις, αλλά είναι άδειος, μέχρι που ένα αεροπλάνο του επιτίθεται σαν θυμωμένη μέλισσα.⁹⁶⁷

Όπως και άλλες εικόνες που προέρχονται από διάφορες ταινίες του Χίτσκοκ, τα κάδρα της ταινίας που αναφέρονται αποτελούν μέρος ενός αφιερώματος του Γιοντάρ στον εν λόγω σκηνοθέτη, αλλά ταυτόχρονα αναμνημονεύονται μέσω μιας αναπλαισίωσης τους, μια διαδικασία που γίνεται σαφής από τη φωνή του Γιοντάρ. Κάθε εικόνα υφίσταται έτσι μια θεαματική μεταμόρφωση μέσα στον ρυθμό των *Ιστοριών του κινηματογράφου*: από ένα έμβλημα της ανάστασης φορτισμένο με βιβλικό νόημα σε ένα ιστορικά σημαντικό σύμβολο του κλασικού κινηματογράφου του Χόλυγουντ, μέσω μιας αφηρημένης μορφής που θέτει υπό αμφισβήτηση το οντολογικό καθεστώς της ίδιας της κινηματογραφικής εικόνας. Στην ταινία *North by Northwest*, βλέπουμε μια σειρά από προβαλλόμενες οπτικές γωνίες, με άλλα λόγια, πτυχές μιας αφήγησης που οδηγούν σε μια συνειδητά διευρυμένη παραμόρφωση, έτσι ώστε ο μόνος μάρτυράς της να είναι ο θεατής.

Έχοντας κατά νου αυτή τη σχέση μεταξύ αφήγησης και παραμόρφωσης, επιστρέφουμε στην προβολή και τη σχέση της με την κάμερα, την ανάσταση και τη μνήμη. Στο δεύτερο επεισόδιο των *Ιστοριών του κινηματογράφου*, ο Γιοντάρ καθορίζει την προσέγγισή του για την προβολή:

Ένας κινηματογραφικός προβολέας είναι υποχρεωμένος να θυμάται την κάμερα και ο κινηματογράφος είναι μια βιομηχανία διαφυγής μόνο και μόνο επειδή είναι ο μόνος τόπος όπου η μνήμη υποδουλώνεται.⁹⁶⁸

Η προβολή είναι επομένως μια λειτουργία της μνήμης, η οποία είναι συνυφασμένη με την πρακτική της κινηματογραφικής δημιουργίας. Με άλλα λόγια, αν η κάμερα κατασκευάζει ένα αρχείο – ένα αρχείο που βρίσκεται πάντα σε διαδικασία δημιουργίας – αυτό το αρχείο ανακαλείται από την προβολή, η οποία εκδηλώνει ό,τι έχει καταπιεστεί στη σκέψη, στην επιθυμία, στη λήθη. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, όταν ο σκηνοθέτης προφέρει την προηγούμενη πρόταση, διαβάζουμε στην οθόνη: «η ιστορία της προβολής, οι σκλάβοι της επιθυμίας», και στη συνέχεια, «ο νόμος της σιωπής», ο οποίος παραπέμπει σε μια άλλη ταινία του Χίτσκοκ, επίσης αφιερωμένη στις κρυφές παραμορφώσεις αυτού που μοιάζει με απλή αναπαράσταση.⁹⁶⁹

Πράγματι, δεν είναι τυχαίο ότι ο Γιοντάρ ξεκινά τις *Ιστορίες του κινηματογράφου* με την ταινία του Χίτσκοκ, *Rear Window* (1954), όπου η σχέση μεταξύ κάμερας και προβολής μετατρέπεται σε κεντρικό αντικείμενο μιας αφήγησης της οποίας η αξία ως τέτοια είναι αμφιλεγόμενη. Με άλλα λόγια, η αφήγηση χάνει την αυτονομία της, μετατρέπεται σε μεταβλητή παραμόρφωσης και, κατά συνέπεια, μάς οδηγεί

⁹⁶⁷ P. Duncan, *Alfred Hitchcock*, Βέρμونت, Pocket essentials, 1999, σ. 135.

⁹⁶⁸ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 15'02-15'15.

⁹⁶⁹ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 15'02-15'15.

εκ νέου στην προβληματική περί της *figura* ως ύφους. Συγκεκριμένα, στο *Rear Window* βλέπουμε τον Τζέιμς Στιούαρτ [James Stewart] ως πολεμικό φωτορεπόρτερ, που, μετά από ατύχημα, βρίσκεται σε αναπηρικό καροτσάκι, σχεδόν ακίνητος, περνώντας τον χρόνο του παρατηρώντας τους γείτονές του. Κοιτάζει προς μια αυλή, που είναι αόρατη από τον δρόμο, ταλαντεύεται μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού, αποτελώντας τόσο μια κλειστή κοινότητα όσο και έναν τόπο συνάντησης αγνώστων. Από τη σκοπιά του παρατηρητή, η εικόνα της αυλής μπορεί να συνοψιστεί ως η αρχιτεκτονική διαδοχή των παραθύρων των γειτόνων. Κάθε παράθυρο εμφανίζεται ως οθόνη προβολής, μα συνάμα όλα τα παράθυρα μαζί αποτελούν τη συνάντηση και συνάρθρωση διαφορετικών προβολών, φανερώνοντας την ίδια την ιστορία της ταινίας. Η ιστορία δεν διαχωρίζεται από τα παράθυρα και, από αυτή την άποψη, ο Χίτσκοκ προτείνει την υπέρβαση της θεωρίας της γραμμικής προοπτικής του Αλμπέρτι σχετικά με έναν πίνακα ως ανοίγματα με σαφώς προσδιορισμένα σύνορα. Η προοπτική της ταινίας πολλαπλασιάζεται, όπως και τα παράθυρα. Μπορεί έτσι να αναζητηθεί μόνο στις λεπτομέρειες αυτών των προβολών ή στη διαγώνια και απρόβλεπτη συνάντηση μεταξύ των διαφορετικών επεισοδίων που προβάλλονται στα παράθυρα αυτά.

Αυτή η ταινία, μέσω της οποίας ξεκινούν οι *Ιστορίες του κινηματογράφου*, υπογραμμίζει τη μέθοδο που επέλεξε ο Γιοντάρ για την κατασκευή του γιγαντιαίου έργου του: σύγκριση παραθύρων (πλάνα), επιμονή στη λεπτομέρεια, απρόβλεπτες συναντήσεις μεταξύ διαφορετικών παραθύρων, οι οποίες λαμβάνουν χώρα μέσω κλιμακοστασίων ή άλλων *διαδρόμων*. Η φανέρωση που δημιουργείται από αυτές τις διαδικασίες είναι επομένως το αποτέλεσμα μιας συμπτωματολογίας ή μιας εγκληματολογίας που αναλαμβάνει να επιλύσει ένα συγκεκριμένο πρόβλημα. Ο γραμμικός χρόνος και η κίνηση δεν αποτελούν μέρος αυτής της απεικόνισης: η σύζευξη των παραθύρων είναι ριζικά διαφορετική από το πλαίσιό τους, συνεπώς, τα όρια των παραθύρων έχουν διαρραγεί. Η αφήγηση εξαφανίζεται, όπως και αυτό που βρίσκεται έξω από την απτή, βασισμένη στη προβολή, φανέρωση.

Μια άλλη πτυχή της προβολής στις *Ιστορίες του κινηματογράφου* συνδέεται με το έργο του Μπρεχτ και την αποστασιοποίηση στο θέατρο. Ο Μπρεχτ επινόησε τεχνικές με τις οποίες τα πράγματα μπορούν να γίνουν «μακρινά» ή «ξένα» και παρόλο που δεν περιορίστηκε σε αυτό, οι τεχνικές του συνιστούν ως επί το πλείστο τεχνικές σκηνοθεσίας.⁹⁷⁰ Μερικές από αυτές αφορούν την παράθεση αποσπασμάτων ή τη χρήση μουσικής και πολύ συχνά τη διαφοροποίηση του ηθοποιού από τον ρόλο του.⁹⁷¹ Στις *Ιστορίες του κινηματογράφου* βλέπουμε ότι η μορφή του Μπρεχτ εμφανίζεται στην οθόνη τη στιγμή που ο Γιοντάρ επιχειρεί να προσδιορίσει σε τι συνίσταται ένας ποιητικός κινηματογράφος.⁹⁷² Αν και ο

⁹⁷⁰ B. Brecht, *Brecht on theatre*, Λονδίνο, Bloomsbury, 1964, σ. 63, 94 και F. Jameson, *Brecht and Method*, Λονδίνο, Verso, 1998, σ. 39.

⁹⁷¹ F. Jameson, *Brecht and Method*, ό.π.

⁹⁷² J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1b 10'55.

Ντιντί-Υμπερμάν έχει ήδη τονίσει τη σημασία του ρόλου των παραθεμάτων στις *Ιστορίες του κινηματογράφου* και τη σχέση τους με τη μέθοδο του Μπρεχτ, οφείλουμε να επιμείνουμε περισσότερο.⁹⁷³ Πέρα από τα παραθέματα, ο Γιοντάρ ακολουθεί το μάθημα του Μπρεχτ από τα νεανικά του χρόνια, ιδιαίτερα, σε αναφορά με την από κοινού – αν και εν είδει παραφωνίας – συνάρθρωση εικόνας και ήχου. Η σεκάνς του μποτιλιαρίσματος στο *Σαββατοκύριακο* αποτελεί μια υποδειγματική περίπτωση.⁹⁷⁴ Από αυτή την άποψη, μπορούμε να πούμε ότι ο ισχυρισμός του Μπρεχτ ότι «ο θεατής δεν καλείται να μοιραστεί τις εμπειρίες των χαρακτήρων αλλά να τις αμφισβητήσει, να τις προκαλέσει» υιοθετείται από τον σκηνοθέτη.⁹⁷⁵ Αυτό που ενδιαφέρει τον Γιοντάρ, πιο συγκεκριμένα, είναι ο ορισμός του κινηματογράφου ως μιας πρακτικής που προκαλεί την ανοιχτή σύνθεση ενός υλικού που παραμένει πάντα ετερογενές. Έτσι, αυτό που είναι σημαντικό στο έργο του Μπρεχτ, και αυτό που επικαιροποιείται στον κινηματογράφο του Γιοντάρ, είναι η μέθοδος της αποστασιοποίησης που απομακρύνεται από μια προσέγγιση των τεχνών με όρους αναπαράστασης.

Ο κινηματογράφος δεν αντιστοιχεί σε ψευδαίσθηση μιας αναληθούς κίνησης αλλά, καθώς ο Γιοντάρ παραπέμπει ταυτόχρονα στον Μπρεσσόν, δείχνει ότι αναδύεται τη στιγμή της ακινησίας και της σιωπής.⁹⁷⁶ Διότι είναι η σιωπή που επιτρέπει να ληφθεί υπόψη η προοπτική του άλλου, που διαμορφώνει έναν χώρο στον οποίο είναι δυνατή η σχέση με την ετερότητα του άλλου.⁹⁷⁷ Στη θέση των υψηλών ταχυτήτων του βιομηχανικού κινηματογράφου, ο ποιητικός κινηματογράφος – όχι πλέον με την έννοια που δίνει ο Πιερ Πάολο Παζολίνι, δηλαδή μια έννοια γλωσσική, αλλά περισσότερο σχηματική ή φανερωματική – βρίσκεται σε μια ορισμένη ακινησία που πυκνώνει τον χρόνο. Η προβολή είναι φανερωματική, διότι συνδέεται με σχήματα, καθόσον τα παραμορφώνει, τα αποδομεί και τα αναπλάθει.

Η ιστορία του κινηματογράφου ως ιστορία της προβολής είναι επίσης μια ποιητική ιστορία· δεν αφορά πλέον την ιστορία ως επιστημονικό πεδίο. Αυτός είναι ίσως ο λόγος για τον οποίο ο Γιοντάρ επιστρέφει στην ταινία του *Η περιφρόνηση* της δεκαετίας του 1960, όπου συναντάμε τη μεταφορά του κινηματογράφου ως το νέο έπος, ως παιδί του ομηρικού έργου. Από αυτή την άποψη, η μπρεχτική αποστασιοποίηση δεν είναι μια δεδομένη υποχρέωση, αλλά μάλλον ένας πειραματισμός του δημιουργού με μια σχεδόν άπειρη πολλαπλότητα οπτικών γωνιών.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η ιστορία της προβολής είναι μια ιστορία πειραματισμού. Επειδή ο κινηματογράφος δεν είναι ούτε τεχνική, ούτε τέχνη, ούτε επιστήμη, είναι και τα τρία μαζί, είναι ένα

⁹⁷³ G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Παρίσι, Editions de Minuit, 2015, σ. 34.

⁹⁷⁴ J. Uhde, «The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema», *Journal of the University Film Association*, 1974, σ. 30.

⁹⁷⁵ B. Brecht, *Brecht on theatre*, ό.π., σ. 56.

⁹⁷⁶ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Παρίσι, Gallimard, 1975, σ. 33.

⁹⁷⁷ L.-A. Serrut, *Le cinéma de Jean-Luc Godard et la philosophie*, ό.π., σ. 115.

μυστήριο και, κατά συνέπεια, η ίδια η λειτουργία του συνδέεται με το ζήτημα της αντίληψης και της μαθητείας. Η προβολή, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με τη φύση και τις διαδικασίες της αντίληψης, είναι μια έμμεση μετάφραση του ερωτήματος του μύθου, όπως συναντάται στο έργο του Πλάτωνα. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Γιοντάρ, η προβολή είναι μια εφεύρεση των φυλακισμένων. Αντίστροφα, μια κινηματογραφική πτυχή της πλατωνικής φιλοσοφίας μπορεί να βρεθεί στον μύθο του σπηλαίου. Για να το θέσουμε διαφορετικά, αν ο Πλάτωνας εισάγει τον μύθο του σπηλαίου για να θέσει προς προβληματισμό το ζήτημα της αλήθειας, ο Γιοντάρ επιτυγχάνει μια αντιστροφή: αφενός αποδεικνύει κινηματογραφικά ότι ο πλατωνικός μύθος δεν καταφέρνει να εξορίσει αυτό που θεωρεί ψευδές, δηλαδή κατασκευασμένο, αλλά αντίθετα του προσφέρει μια σαφή θέση στον κόσμο, το σπήλαιο και αφετέρου, προσφέρει μια προοπτική στον τρόπο σκέψης των φυλακισμένων.

Επιπλέον, η προβολή αφορά την εκδήλωση μιας ορισμένης γεωμετρίας και, επομένως, μιας ορισμένης ταξινόμησης του κόσμου. Με άλλα λόγια, η προβολή ως έκφραση τούτης της γεωμετρίας ή της ταξινόμησης δημιουργεί μια ορισμένη έννοια της ιστορίας στον βαθμό που η ιστορία προτείνει μια ταξινόμηση των λέξεων και των πραγμάτων. Ο Γιοντάρ αναπλάθει το νόημα της γεωμετρίας. Ανακαλύπτει μια επιστήμη για την ποιητική του πρακτική, μια επιστήμη της ταξινόμησης. Εφόσον η προβολή θεωρείται έκφραση μιας γεωμετρίας, η σύνθεση αυτών των γεωμετρικών πτυχών νοηματοδοτείται στο μοντάζ. Σε μια αμφίσημη σχέση μεταξύ όρασης και δράσης, η προβολή αφιερώνεται τόσο στην αποτελεσματικότητα ενός κινηματογράφου ικανού να δημιουργήσει κόσμους ή να γίνει μάρτυρας της φρίκης, όσο και στην αδυναμία του απέναντι στην Καταστροφή.

Μεγάλη είναι η ιστορία του κινηματογράφου: είναι μεγαλύτερη από τις άλλες, επειδή προβάλλεται. Σε μια φυλακή της Μόσχας, ο Ζαν-Βικτόρ Πονσελέ, αξιωματικός, μηχανικός στο στρατό του Ναπολέοντα, ανακατασκεύασε, χωρίς τη βοήθεια σημειώσεων, τις γεωμετρικές γνώσεις που είχε μάθει στις τάξεις των Μονζ και Καρνό: η πραγματεία για τις προβολικές ιδιότητες των σχημάτων, που δημοσιεύτηκε το 1822, καθιέρωσε ως γενική μέθοδο την αρχή της προβολής που χρησιμοποιήθηκε από τον Ντεζάργκ για να επεκτείνει τις ιδιότητες του κύκλου στις κωνικές και εφαρμόστηκε από τον Πασκάλ στην παρουσίαση του μυστικού εξαγράμμου. Χρειάστηκε λοιπόν ένας Γάλλος φυλακισμένος να περπατάει κυκλικά μπροστά από έναν ρωσικό τοίχο για να απογειωθεί πρακτικά η μηχανική εφαρμογή της ιδέας και της επιθυμίας να προβάλλονται σχήματα σε μια οθόνη με την εφεύρεση της κινηματογραφικής προβολής.⁹⁷⁸

Για τον Γιοντάρ, όλες οι ιστορίες και οι φανερώσεις είναι ήδη εδώ. Το αντιλαμβάνεται τον βλέπει κανείς στο γραφείο του, στο εργαστήριό του, μπροστά στη βιβλιοθήκη του, να παραθέτει, να αναπλαισιώνει και να συνδυάζει το ετερογενές υλικό του αρχείου του. Στο αφιέρωμα στον ιταλικό κινηματογράφο, ο Γιοντάρ εμφανίζει στην οθόνη την ακόλουθη φράση: «*τα πράγματα είναι εκεί, γιατί να*

⁹⁷⁸ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 10'10.

τα χειραγωγήσουμε». Για τον Γκιοντάρ, όπως και για τον Ρομπέρ Μπρεσσόν, το να σιέφτεσαι σημαίνει να δημιουργείς, αλλά «το να δημιουργείς δεν σημαίνει να παραμορφώνεις ή να εφευρίσκεις ανθρώπους και πράγματα. Σημαίνει να σφουρηλατείς νέες σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων που υπάρχουν και όπως υπάρχουν».⁹⁷⁹

Για να καταλάβουμε καλύτερα την πολλαπλότητα και την πολυπλοκότητα του έργου του Γκιοντάρ πρέπει λοιπόν να εξετάσουμε δύο επιπλέον μοτίβα που διατρέχουν οριζόντια όλα τα ζητήματα που έχουν ήδη αναλυθεί. Το πρώτο από αυτά συνδέεται άμεσα με την αυτοβιογραφική διάσταση του έργου αυτού, μιας και το τελευταίο δεν διαχωρίζεται από τη ζωή του δημιουργού. Ακόμη καλύτερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τόσο το έργο όσο και η ζωή σημαίνουν ως μια και μοναδική διάρκεια. Υπό αυτή την έννοια, η αυτοβιογραφία μετατρέπεται σε ανοιχτό προβληματισμό αναφορικά με την εργασία και τη ζωή: η πρώτη γίνεται αντιληπτή ως μορφή ζωής και η δεύτερη ως ζωντανή εργασία.⁹⁸⁰ Σε αυτό το πλαίσιο, η αυτοβιογραφική διάσταση είναι ένα άνοιγμα, αφενός, στα μέσα παραγωγής των φανερώσεων, δηλαδή στις μηχανές, και, αφετέρου, στην παιδαγωγική στην οποία μας προτρέπει ο σκηνοθέτης.

Το ώριμο έργο του Γκιοντάρ αποτελεί επίσης μια μνημονική άσκηση, μια παράδοξη αυτοβιογραφία, η οποία θεματοποιεί τη μνήμη και τη μαρτυρία, θέτοντάς τες σε άμεση σχέση με την κινηματογραφική εργασία εν γένει, πιο συγκεκριμένα, με τις διαδικασίες προβολής, αλλά και με το μοντάζ. Εξ ου επιμένουμε εδώ στην αυτοβιογραφική αφήγηση που αναπτύσσεται στο πλαίσιο των ταινιών *Δεκεμβριανό αυτοπορτρέιτο* (1995) και *Ιστορίες του κινηματογράφου* (1988-1998), εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο ο Γκιοντάρ προσδίδει στην κινηματογραφική μηχανή μια ανθρώπινη και υπεράνθρωπη διάσταση. Στο έργο του Γκιοντάρ, η μηχανή γίνεται μια ζωντανή μηχανή, με μια ιδιαίτερη και πολλαπλή ευαισθησία που συναντά τον κινηματογραφιστή και τον μετατρέπει σε γρανάζι της μηχανής. Η κεντρική μας υπόθεση, λοιπόν, είναι ότι ο κινηματογραφιστής, κατασκευάζοντας την αυτοπροσωπογραφία του, εξερευνά τη διαδικασία του *γίνεσθαι-μηχανή*, το περιεχόμενο της οποίας δεν είναι άλλο από την επιθυμία να ξεπεράσεις τον εαυτό σου.

Η κεντρική λειτουργία μέσω της οποίας κατασκευάζεται η αυτοβιογραφία είναι αυτή της *μνήμης*. Η μνήμη δεν είναι μια κλειστή διαδικασία· βρίσκεται αέναα σε φάση ανασυγκρότησης. Για να το θέσουμε ρητά, η μνήμη είναι ο τόπος συνάντησης των μεγάλων ιστοριών που κάνει ορατές ο Γκιοντάρ, δηλαδή της ιστορίας του κινηματογράφου και της ιστορίας του εικοστού αιώνα με την προσωπική και κινηματογραφική του διαδρομή, ήτοι την αυτοβιογραφία του. Επιπλέον, η μνήμη συνιστά τόπο

⁹⁷⁹ C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, ό.π., σ. 124.

⁹⁸⁰ Η έννοια της «ζωντανής εργασίας», σε αντίθεση με την αλλοτριωμένη εργασία, προέρχεται από το έργο του Μαρκ.

συνάντησης αυτού του *πληθυντικού* και, ταυτόχρονα, *ιστορικού γίνεσθαι*, των μηχανών, που χαρακτηρίζουν τον κινηματογράφο. Με τα λόγια του κινηματογραφιστή:

Η ιστορία μου διασταυρώνεται με αυτές τις ιστορίες, τις σιωπές τους, τα πάθη τους. Είναι λίγο σαν ένα άλμπουμ αναμνήσεων, της δικής μου ιστορίας, αλλά και πολλών ανθρώπων, πολλών γενεών που πίστεψαν στην αυγή. Στον 20ό αιώνα, ο κινηματογράφος ήταν η τέχνη που επέτρεψε στις ψυχές, όπως έλεγαν στα ρωσικά μυθιστορήματα, να ζήσουν την ιστορία τους μέσα στην Ιστορία. [...] Έχοντας ζήσει πενήντα χρόνια κινηματογράφου, είναι φυσικό να καταλήξω να τον συνδέω με τη δική μου ζωή καθώς και με τη ζωή των ανθρώπων της εποχής μου. Μόνο ο κινηματογράφος κράτησε ενωμένο αυτό το «εγώ» με αυτό το «εμείς».⁹⁸¹

Η μνήμη, που είναι δημιουργική και απρόβλεπτη και, γι' αυτό το λόγο, το κλειδί για τη δημιουργία της αυτοβιογραφίας του κινηματογραφιστή ως γίνεσθαι, αποκαλύπτει περαιτέρω τον κεντρικό στόχο του εγχειρήματός του: την ανάπτυξη μιας νέας μεθόδου για την κατανόηση της ιστορίας. Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η διχοτόμηση μεταξύ μνήμης και ιστορίας είναι καταστατική: από τη μία πλευρά, η μνήμη αποτελείται από αναμνήσεις και, από την άλλη, η ιστορία βασίζεται σε αρχεία. Η μνήμη είναι η παρουσία ενός ζωντανού παρελθόντος, ενώ η ιστορία προϋποθέτει την απουσία αυτού που πέθανε και καταγράφηκε με την πάροδο του χρόνου. Η μνήμη είναι, τελικά, υποκειμενική, ενώ η ιστορία περιγράφεται ως παραδεδομένη εμπειρία.⁹⁸² Όμως, ο σκηνοθέτης επιμένει στην ιδέα μιας μνήμης με την έννοια της επιπόησης μιας «εγώ-ιστορίας», μιας μνήμης που είναι ταυτόχρονα προσωπική και συλλογική, μια δύναμη τεκμηρίωσης και δημιουργίας, στην οποία ο ιστορικός βρίσκεται σε διάλογο με τους νεκρούς.⁹⁸³

Αυτό το είδος ιστορικού εαυτού παίρνει το ύφος μιας φανέρωσης που σκέφτεται, όχι πλέον αφηρημένα, αλλά συγκεκριμένα και σε άμεση σχέση με τον υλικό κόσμο. Ο ιστορικός εαυτός συγκροτείται, πιο ειδικά, ως μια φανέρωση που σκέφτεται με τα χέρια της. Η πράξη του αγγίγματος υπερβαίνει τα όρια του οπτικού και της κυρίαρχης μορφής αναπαράστασής του, εκφράζοντας το αόρατο, το απρόσωπο, το κρυμμένο, μα που μπορεί πάντα να πραγματώνεται στην πολλαπλότητα αλληλένδετων διαδικασιών. Βλέποντας με τα χέρια, αγγίζοντας με τα μάτια: εδώ βρίσκεται η πραγματική γοητεία του Γιοντάρ. Η σκέψη γίνεται μια σωματική δύναμη που δημιουργεί νέες συναρθρώσεις.

Οι *Ιστορίες του κινηματογράφου* είναι επομένως ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της εγώ-ιστορίας, η οποία βασίζεται στη μνήμη ως δημιουργική αναβίωση του παρελθόντος και αφορά μια προσπάθεια σύγκρισης και έρευνας των εκλεκτικών συγγενειών των ταινιών που παρουσιάζονται, διαλύονται, αναδιαμορφώνονται και επαναπροσδιορίζονται. Ο τόπος αυτής της έρευνας και της σύγκρισης δεν

⁹⁸¹ J-L. Godard, συνέντευξη στον Antoine de BAECQUE, «Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire», *Libération*, 2 Απριλίου 2002 .

⁹⁸² E. Traverso, *Passés singuliers. Le «je» dans l'écriture de l'histoire*, Κεμπέκ, Lux, 2020, σ. 23-28.

⁹⁸³ J-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, ό.π., σ. 70, 166-169.

είναι άλλος από το κινηματογραφικό στούντιο με τα μηχανήματα του: τη μονταζιέρα, τους προβολείς, τα μαγνητόφωνα. Στις *Ιστορίες του κινηματογράφου*, ο σκηνοθέτης αναπαριστά τον εαυτό του ανάμεσα στις μηχανές, περιτριγυρισμένος από βιβλία, χτυπώντας τα πλήκτρα μιας γραφομηχανής, συχνά με ένα πούρο στο στόμα, εν ολίγοις, αναπαριστά τον εαυτό του *εν ώρα εργασίας*.

Επιπλέον, ο Γιοντάρ, που βρέθηκε μόνος του από τη δεκαετία του 1970, μετατρέπεται σε έναν άνθρωπο-μηχανή του κινηματογράφου, χτίζει ένα στούντιο κι έτσι, πραγματοποιεί τη φιλοδοξία της ριζικής αυτονομίας.⁹⁸⁴ Ο Γιοντάρ μιλάει για την ανάγκη μιας μάχης με τα μέσα παραγωγής. Αλλά μετατοπίζει τον τόπο αυτής της μάχης από το παραδοσιακό στάδιο των γυρισμάτων στο στάδιο του μοντάζ.⁹⁸⁵ Η μονταζιέρα είναι μια μηχανή της οποίας η λειτουργία κινητοποιεί μια σαφώς ορατή δραστηριότητα των χεριών: το να σιέφτεται κανείς με τα χέρια είναι σαν να προτείνει έναν κυριολεκτικό ορισμό του μοντάζ.⁹⁸⁶

Ο Γιοντάρ επιστρέφει στις συζητήσεις για το μοντάζ, συζητήσεις που είχαν σχεδόν ξεχαστεί στο τέλος του προηγούμενου αιώνα και στην αυγή της εποχής του διαδικτύου, των κοινωνικών δικτύων και της αποϋλικοποίησης γενικότερα. Όπως επισημαίνει ο Ωμόν, ολόκληρη η ιστορία του κινηματογράφου θα μπορούσε να περιγραφεί σε σχέση με τη μέθοδο μοντάζ όπως την ανέπτυξαν οι κινηματογραφιστές στις αρχές του προηγούμενου αιώνα.

Όσον αφορά το μοντάζ, ολόκληρη η ιστορία του κινηματογράφου συνίσταται στην επιλογή μεταξύ δύο κλίσεων: είτε να εκμεταλλευτεί κανείς την αρετή του αντιληπτικού σοκ του μοντάζ, είτε να προσπαθήσει να το ελέγξει. Αυτή είναι η μεγάλη αντίθεση μεταξύ παραγωγικού μοντάζ και διαφανούς μοντάζ.⁹⁸⁷ Κατά συνέπεια, το ιστορικό πρόβλημα του μοντάζ δεν είναι τίποτε άλλο παρά η δυνητική αντίφαση μεταξύ ρήξης και συνέχειας, ή, αν θέλετε, η ίδια η διαλεκτική.⁹⁸⁸ Στο κλασικό μοντάζ, προκειμένου να περιορίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την ασάφεια, ο σκηνοθέτης προσπαθεί να ορίσει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η συνδιάθρωση βρίσκει το νόημά της, η συνδιάθρωση που πάντα εισάγει, έστω και σιωπηλά ή διαφανώς, τη σχέση μεταξύ ρήξης και συνέχειας.⁹⁸⁹

Επιστρέφοντας σε αυτή την κάπως γενική προσέγγιση του μοντάζ, επιχειρούμε να τονίσουμε αυτό που ανακαλύπτει ο Ωμόν στις *Ιστορίες του κινηματογράφου*, δηλαδή ένα εξαιρετικό παράδειγμα μοντάζ ή, με τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα, της αποθέωσης του μοντάζ.⁹⁹⁰ Πρώτα απ' όλα, το μοντάζ του

⁹⁸⁴ A. De Baecque και G. Mouellic, *Godard / Machines*, Παρίσι, Yellow now, 2020, σ. 75.

⁹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 48.

⁹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 161.

⁹⁸⁷ J. Aumont, *Montage, la seule invention du cinéma*, Παρίσι, Vrin, 2015, σ. 21-22.

⁹⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 39.

⁹⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 42.

⁹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 82.

Γιοντάρ έχει την αξία ενός δοκιμίου, με την έννοια του πειράματος και της προσωπικής δήλωσης.⁹⁹¹ Αλλά, ταυτόχρονα, ο Γιοντάρ προσπαθεί να κατανοήσει τις δυνατότητες συνεργασίας μεταξύ των στοιχείων, ή, ακόμα καλύτερα, την πειραματική επαναπροσέγγισή τους.⁹⁹² Μέσα σε αυτό το ανοιχτό πλαίσιο, ο θεατής είναι αυτός που θα κάνει την τελική σύνθεση και αυτή η τελική σύνθεση αναβιβάζεται σε μια πράξη σκέψης.⁹⁹³

Κατά την άποψή μας, η κατά Γιοντάρ προσέγγιση του μοντάζ αποκαλύπτει την κατασκευαστική φύση της ιστορίας, τα στοιχεία της οποίας είναι, αφενός, μικρά κομμάτια ενός τεράστιου κειμενικού, κινηματογραφικού και ηχητικού αρχείου και, αφετέρου, αφορμές για παραθέσεις και σχόλια μέσω των οποίων υλοποιείται η ιστορική αφήγηση. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια μορφή ζωής. Διότι τη στιγμή που το μοντάζ διαμορφώνεται ως σκέψη και ως πρακτική, η ιστορία, παραδιδόμενη στην κατασκευή διαμέσου του μοντάζ φανερώσεως, εκδηλώνεται ως μια μορφή ενεστωτική που είναι επαναλαμβανόμενη και απρόβλεπτη. Το μοντάζ είναι η μόνη εφεύρεση του κινηματογράφου, η μέθοδος του κινηματογράφου, και κατά συνέπεια είναι η πρακτική που επιτρέπει στον κινηματογράφο να συνδεθεί σωστά με τη φιλοσοφία της ιστορίας ή, αν προτιμάτε, με τη φιλοσοφική ιστορία που φέρνει πιο κοντά στην οπτική γωνία της δημιουργικής μνήμης του δημιουργού. Το μοντάζ γίνεται η πρακτική που μας επιτρέπει να επανεξετάσουμε την ιστορία μέσω των φανερώσεων και να προβληματιστούμε σχετικά με την κατασκευή μιας ιστορίας φανερώσεων.

Η ιστορία φανερώσεων του Γιοντάρ παίρνει το ύφος ενός ιστορικού εαυτού, όπως επίσης το ύφος μιας σκέψης με τα χέρια. Ακριβώς επειδή «η αληθινή κατάσταση του ανθρώπου είναι να σκέφτεται με τα χέρια» και, κατά συνέπεια, ο κινηματογράφος κατασκευάζει μια συγκεκριμένη αλήθεια, που μεταμορφώνει τον κόσμο καθόσον τον επεξεργάζεται με από τρόπο κατά τη διαδικασία του μοντάζ. Ο κρίσιμος ρόλος της της ίδιας της χειρονομίας ως μέσου δημιουργίας ενός χώρου «ενδιάμεσου», μας επιτρέπει να επανεξετάσουμε την ίδια τη δυνατότητα και τροπικότητα ανάδυσης μιας πράξης δημιουργίας. Η τελευταία, όταν παίρνει τον χαρακτήρα της μαθητείας με κάποιον, όταν μετατρέπεται σε ένα γίνεσθαι χωρίς *a priori* προσδιορισμούς ή στόχους, αποτελεί μια βίαιη πράξη στην καρδιά της ποιητικής ενός έργου. Ο τρόπος με τον οποίο ο Γιοντάρ αποσπά τις φανερώσεις από τα συμφραζόμενα τους, με άλλα λόγια, από τις ιστορίες στις οποίες έχουμε συνηθίσει να τις βλέπουμε, είναι μια σημαντική έκφραση αυτής της μαθητείας.

Επιπλέον, η λειτουργία της δημιουργικής μνήμης, η σημασία της οποίας είναι κρίσιμη τόσο σε αισθητικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, γίνεται συνώνυμη με την ανάσταση, με τη συγκρότηση της μνήμης ως ποιητικής διαδικασίας συναρμολόγησης και προβολής θραυσμάτων ενός παρελθόντος, ή

⁹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 83.

⁹⁹² Στο ίδιο.

⁹⁹³ Στο ίδιο.

ακόμα καλύτερα με τη συγκρότηση της ιστορίας ως έργου του μοντάζ φανερώσεων. Η ανάσταση χάνει τις θρησκευτικές της συνδηλώσεις, βρίσκει τη θέση της στον αισθητό κόσμο της ανθρώπινης εργασίας και μετατρέπεται σε μια σωματική δύναμη που προέρχεται από έναν πολύπλοκο μηχανισμό. Πρόκειται μάλλον για ένα πλουραλιστικό γίγνεσθαι και μια δημιουργική διαδικασία που δεν είναι τίποτα λιγότερο από ένα δίχως ειλημμένο σκοπό, πάντα ανολοκλήρωτο πείραμα. Ζωντανή και πολλαπλή, η μηχανή εκφράζει συναισθηματικές επήρειες, με την έννοια των εντατικών ιδιοτήτων και δυνάμεων, και, μέσω αυτών, κινητοποιεί μια μηχανοποιημένη φιλοσοφία που σιέφτεται με τα δικά της μέσα.

Η κινηματογραφική φανέρωση που διακρίνει το έργο του Γιοντάρ γίνεται έτσι η χειρονομία μιας συνάρθρωσης που δεν είναι ούτε προφανής ούτε φανερή. Σε αυτή τη συνάρθρωση, η οποία δεν είναι ομοιογενής, το νόημα δεν αφορά πλέον μια κλειστή σύνθεση, αλλά έναν χώρο στον οποίο η ιστορία μετασχηματίζεται βίαια στην επικίνδυνη σκέψη μιας ποιητικής διαδικασίας. Αυτή η σκέψη που αφορά ειδικά τη φανέρωση, αυτή η σκέψη που συνδέεται άμεσα με τη βία της δημιουργίας, είναι ο πρώτος λόγος για τον οποίο προχωρούμε σε ένα δεύτερο μέρος περί βίας.

Ο δεύτερος λόγος είναι ο πολιτικός προσανατολισμός του μοντάζ φανερώσεων και της μαθητείας στην οποία μας προσκαλεί το έργο του Γιοντάρ. Μοντάζ και μαθητεία αναπτύσσονται σε σχέση με το κύριο μοτίβο των *Ιστοριών του κινηματογράφου*, και της φιλμογραφίας του γενικότερα: τον πόλεμο. Κατά συνέπεια, το μοντάζ φανερώσεων δεν είναι απλώς μια αισθητική προσέγγιση του προβλήματος της εικόνας, αλλά και μια πολιτική προσέγγιση. Είναι διπλά πολιτική: αφενός, προτείνει μια πολιτική κριτική της εικόνας και, ειδικότερα, της σχέσης μεταξύ εικόνας και βίας και, αφετέρου, προτείνει μια επανατοποθέτηση της πολιτικής κριτικής στην προοπτική ακριβώς τούτου του μοντάζ φανερώσεων. Οι αναφορές μας στον Άγιο Παύλο και στην πολεμική αναβίωση της τυπολογικής ερμηνείας αποτελούν μια πρώτη ένδειξη της πολιτικής λειτουργίας αυτής. Αν, λοιπόν, έως τώρα, είδαμε τη σχέση δημιουργίας και βίας στη σκέψη ως προϋπόθεση για την ποιητική κατασκευή ενός έργου, στη συνέχεια της διατριβής θα μας απασχολήσουν οι ιδιαίτερες εκφάνσεις αυτής της σχέσης, καθώς και οι πολιτικές διαστάσεις του μοντάζ φανερώσεων, κυρίως με αναφορά στη βία και το ενδεικτικό της παράδειγμα, δηλαδή τον πόλεμο.

Στο δεύτερο μέρος αυτής της διατριβής, με τίτλο «Βία», δείξαμε πώς η τελευταία αποκτά κεντρικό ρόλο στην κατασκευή του έργου του Γιοντάρ. Προτείνοντας μια παράλληλη, συγκριτική ανάγνωση με τη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν, αναρωτηθήκαμε κατά πόσο ένα έργο τέχνης μπορεί να μας διδάξει κάτι καινούργιο σχετικά με αυτή την εξαιρετικά διαφορούμενη έννοια, ή ακόμα καλύτερα, αναρωτηθήκαμε κατά πόσο η βία μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσα από το πρίσμα της σχέσης μεταξύ πολιτικής και αισθητικής, της τάσης προς την πολιτικοποίηση της τέχνης ή την αισθητικοποίηση της πολιτικής.

Η αφηγηρία της επιχειρηματολογίας μας είναι η εξής: κάθε φορά που ο σκηνοθέτης εξετάζει τη βίαιη ιστορία του εικοστού αιώνα – τους παγκόσμιους πολέμους, την αποικιοκρατία και το Ολοκαύτωμα – με μια παράλληλη χειρονομία παρουσιάζει τον εαυτό του μέσα στο έργο, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, εν μέσω μιας διαδικασίας πάλης με τα υλικά της ιστορίας που κατασκευάζει. Πιο συγκεκριμένα, κάθε φορά που ο Γιοντάρ παραθέτει ένα θραύσμα του δικού του υλικού που συνδέεται άμεσα με πολεμικά μοτίβα (ενδεικτικά, μια φωτογραφία ενός παιδιού στα ερείπια του πολέμου, ο ήχος των πυροβολισμών ή των βομβαρδισμών, τα πτώματα), προτείνει ταυτόχρονα μια σύγκριση αυτού υπό το πρίσμα του κινηματογραφικού υλικού.⁹⁹⁴

Σε αυτή τη γραμμή σκέψης, πρέπει να αναρωτηθούμε γενικότερα: ποια είναι η σχέση μεταξύ της δημιουργικής βίας της κατασκευής ενός έργου και της πολιτικής βίας που θεματοποιείται σε αυτό το έργο; για παράδειγμα, μεταξύ της απτής σκέψης και των μοτίβων που χαρακτηρίζουν τις *Ιστορίες του κινηματογράφου*, όπως ο πόλεμος και η επανάσταση, η βία και το τραύμα; Με άλλα λόγια, σε ποιο βαθμό η επιμονή του Γιοντάρ, που εκφράστηκε ήδη από τη δεκαετία του 1970, για την αδιαχώριστη και εγγενή σχέση μεταξύ περιεχομένου και καλλιτεχνικής μορφής βρίσκει μια συγκεκριμένη έκφραση και εύγλωττη έκφραση στις *Ιστορίες του κινηματογράφου*; «Μια νέα φόρμα για ένα νέο περιεχόμενο», κατέφασκε ο Γιοντάρ μέσα από τον μονόλογο του πρωταγωνιστή – ενός σκηνοθέτη του Νέου Κύματος, ο οποίος πλέον δεν γυρίζει παρά μόνο διαφημίσεις – στην ταινία *Όλα πάνε καλά* του 1972, υποδηλώνοντας ότι κάθε μορφή συνιστά περιεχόμενο και το αντίστροφο.⁹⁹⁵ Από την οπτική γωνία που μας ενδιαφέρει εδώ, μια βίαια κατασκευασμένη φανέρωση – ακόμα καλύτερα, μια φανέρωση που είναι βίαιη από την άποψη μιας μη θεμελιώδους βίας – είναι η μόνη που μπορεί να προσφερθεί ως μέσο κριτικής της βίας, αφού αποκαλύπτεται ως συγκεκριμένη περιγραφή συγκεκριμένων σχέσεων, με άλλα λόγια, ως μια εκδήλωση που δεν είναι πλέον τυπωμένη, αλλά είναι *ενάργεια* και ζωντανή. Προς αυτή την κατεύθυνση, η βία γίνεται η πραγματική πυξίδα του εν λόγω έργου.

Για τον Γιοντάρ, η παραγωγή μιας νέας κινηματογραφικής μορφής προϋποθέτει μια διαδικασία καταστροφής προηγούμενων μορφών και δημιουργίας σχέσεων μεταξύ συγκεκριμένων στοιχείων. Για να διερευνήσουμε με ακρίβεια το στοιχείο της καταστροφής, πρέπει να επιμείνουμε στη πρακτική της *παράθεσης αποσπασμάτων*: μια πρακτική που χαρακτηρίζει τις *Ιστορίες του κινηματογράφου* τονίζοντας τον πολιτικό της ρόλο. Με άλλα λόγια, είναι ο *καταστροφικός χαρακτήρας των αποσπασμάτων* που όχι μόνο εκφράζει την εγγενή σχέση της μορφής κατά Γιοντάρ και της βίας στο επίπεδο της κατασκευής του έργου, αλλά και την προοπτική μιας πολιτικής κριτικής στο πλαίσιο του μοντάζ φανερώσεων.

⁹⁹⁴ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 2a 8'50, 3a 1'57, 3b 20'00.

⁹⁹⁵ J.-L. Godard, *Tout va bien*, 1972, 54'30-1'01'00.

Χρησιμοποιούμε εδώ τις έννοιες καταστροφικότητα και απόσπασμα μαζί, καθώς, ανατρέχοντας στον Μπένγιαμιν, διακρίνουμε μια εγγενή σχέση μεταξύ τους.

Έτσι, όταν ο Γκοντάρ δείχνει τα χέρια του στη μονταζιέρα και ένα ψαλίδι να καταστρέφει μια ταινία φιλμ, αντιπαραθέτει τη χρήση με την ανταλλαγή, με άλλα λόγια, τη συγκεκριμένη εργασία πάνω στην ύλη με την αφηρημένη εργασία της παραγωγής αξίας. Η αξία έρχεται τελικά να λειτουργήσει ως χρήμα, ως μια γενική ισοδυναμία που ομογενοποιεί τις διαφορές προς όφελος της ανεμπόδιστης κυκλοφορίας των εμπορευμάτων. Η θέση του Γκοντάρ είναι, με την κλασική έννοια του όρου, μαρξιστική, καθώς ανακτά, ως παραγωγός ή στοχαστής με τα χέρια του, την εξουσία πάνω στο έργο της εργασίας του, ακριβώς επειδή αυτή η εξουσία, στην καπιταλιστική παραγωγή, έχει κατασταλεί από τον φετίχ χαρακτήρα των εμπορευμάτων.

Ο φετιχιστικός χαρακτήρας των εμπορευμάτων, παρόλο που αυτά αποτελούν προϊόντα εργασίας, ισοδυναμεί με την αυτόνομη εμφάνισή τους στην κυκλοφορία χωρίς οι δημιουργοί τους να έχουν τον έλεγχο της κίνησής τους. Ως φετίχ, τα εμπορεύματα αποικρύπτουν τις σχέσεις που τα δημιουργούν, ανεξαρτητοποιούνται από τους παραγωγούς τους και, παρά το γεγονός ότι παράγονται μαζικά, εμφανίζονται σαν να έχουν έναν μοναδικό τρόπο ζωής. Ανακτώντας τον έλεγχο της κίνησης και της σχέσης μεταξύ των μορφών, ο Γκοντάρ αναδεικνύει την αξία χρήσης τους, μια αξία που κινητοποιείται μέσω του μοντάζ. Το μοντάζ απαιτεί καταστροφή προκειμένου να δημιουργήσει και έτσι να προωθήσει τη διαφορά και την ετερογένεια στην ιστορία του κινηματογράφου. Με αυτόν τον τρόπο, το *αόρατο μοντάζ* του εμπορικού κινηματογράφου, το οποίο ο Γκοντάρ επέκρινε καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, λειτουργεί. Φαίνεται ότι η ασυνέχεια μεταξύ αποσπασματικών εικόνων έχει αντικατασταθεί από μια συνεχή αφήγηση που εκτυλίσσεται προοδευτικά. Τοποθετώντας τα χέρια του μπροστά από την κάμερα, ο Γκοντάρ μας υπενθυμίζει ότι, παρά τον φετιχισμό και τις «μεταφυσικές του λεπτές αποχρώσεις», η κατασκευή μιας ταινίας είναι πάντα υλική και συγκεκριμένη, είναι ένα σώμα και παράγεται επίσης από ένα σώμα, αυτό του ατομικού ή συλλογικού δημιουργού.

Η ιστορία του κινηματογράφου που χρησιμοποιεί το *λογοτεχνικό μοντάζ* – για να χρησιμοποιήσουμε εδώ τον όρο του Μπένγιαμιν, δηλαδή τη μέθοδο της παράθεσης αποσπασμάτων που φανερώνει την ιστορία, αντί να την αφηγείται – είναι μια ιστορία πολλαπλότητας και, κατά συνέπεια, μια ιστορία καταστροφής και δημιουργίας. Η καταστροφή και η δημιουργία προϋποθέτουν την άρση του φετιχισμού, την ειδήλωση των σχέσεων που συνδέουν τις φανερώσεις μεταξύ τους, την αποκάλυψη της αόρατης διαδικασίας του μοντάζ και τη μετατροπή του σε αντικείμενο όρασης και σιέψης· όλα αυτά τα στοιχεία, όπως βλέπουμε, αποσκοπούν στην επαναπολιτικοποίηση της εμπορικής τέχνης του κινηματογράφου. Εν ολίγοις, τα ζητήματα που προκύπτουν από αυτή τη θέση είναι, κατά τη γνώμη μας, τα εξής: κατά πρώτο λόγο, ο Γκοντάρ διαμορφώνει έναν τριγωνικό χώρο για την ανάπτυξη των προβληματισμών του σχετικά με την ιστορία του κινηματογράφου, με πόλους τη φανέρωση, τη βία

και την ιστορία και, κατά δεύτερο λόγο, επανατοποθετεί τη διάκριση μεταξύ αισθητικοποίησης και πολιτικοποίησης της τέχνης ως κρίσιμη για την κατανόηση της ιστορίας του κινηματογραφικού μέσου.

«Προτιμώ τους φτωχούς ανθρώπους, μα μονάχα επειδή είναι ηττημένοι», λέει ο Γιοντάρ, δείχνοντάς μας έναν προβολέα στην τελευταία του ταινία, *Το εικονοβιβλίο*.⁹⁹⁶ Αν και ο Γιοντάρ τοποθετήθηκε στο πλευρό της αριστερής στράτευσης από την αρχή της καριέρας του, δεν κινητοποίησε παραδοσιακές κατηγορίες όπως οι φτωχοί ή οι εργάτες. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο τρόπος με τον οποίο ο Γιοντάρ κατασκευάζει τη θέση του για τους καταπιεσμένους είναι σύνθετος και διαμεσολαβείται από μια κριτική της αναπαράστασης, ή μάλλον της ίδιας της αισθητικοποίησης. Βαθιά μπενγιαμινικός, ακόμη και χωρίς να το γνωρίζει, ο Γιοντάρ διατυπώνει μια πολιτική κριτική που αφενός κινητοποιεί μια θεμελιώδη κατηγορία των θέσεων για την *Έννοια της ιστορίας* και αφετέρου έχει κατά νου το κοινό υπέδαφος των εννοιών της αναπαράστασης και της αισθητικοποίησης.

Για τον Γιοντάρ, η ιστορία των φτωχών αποκτά τη σημασία της ιστορίας των ηττημένων. Πέρα από το προφανές, δηλαδή την απομάκρυνση του Γιοντάρ από το παραδοσιακό λεξιλόγιο της κομμουνιστικής αριστεράς του εικοστού αιώνα, είναι σημαντικό να σημειωθεί η σύνδεσή του με τις κατηγορίες ανάλυσης του Μπένγιαμιν. Οι ηττημένοι βρίσκονται στο επίκεντρο των θέσεων για την *Έννοια της ιστορίας*, όχι με περιγραφικούς όρους, αλλά με μια ενεργή πολιτική προοπτική που επιχειρεί να συμφιλιώσει το έργο του ιστορικού και του ιστορικού ανθρώπου. Ο Μπένγιαμιν αναζητά τις συνθήκες που επιτρέπουν στην ιστορία των ηττημένων να πραγματοποιηθεί και να μνημονευτεί από τους ίδιους τους ηττημένους.

Ο Γιοντάρ κάνει δημιουργική χρήση αυτής της μπενγιαμινικής προτροπής. Η ιστορία των ηττημένων για την οποία ενδιαφέρεται αποτελεί μια φανέρωση που προέρχεται από την εποχή της ανάστασης. Δεν είναι τυχαίο ότι τοποθετεί αυτόν τον όρο στο επίκεντρο της σκέψης του. Στα γαλλικά, άλλωστε, ανάσταση [résurrection] και η εξέγερση [insurrection] μοιράζονται την ίδια ρίζα. Η ιστορία των ηττημένων του Γιοντάρ είναι ακριβώς μια ανάσταση/εξέγερση ενάντια στους νικητές, οι οποίοι, αφενός, μέσω της αφήγησης και της λογοκεντρικής ομογενοποίησης της ιστορίας, τείνουν να επιβάλλουν τη λήθη στους αντιπάλους τους και, αφετέρου, συγκροτούν μια ιστορία κυριαρχίας και αντεπανάστασης που καθιστά το αίτημα της εξέγερσης και της ανυπακοής διαρκώς παρόν. Κατασκευάζοντας μια ιστορία των ηττημένων, όπως υποστηρίζει ο Γιοντάρ, αναδύεται μια μέθοδος για την ανάκληση της ιστορίας εκείνων που δεν έχουν ιστορία, και της οποίας η ίδια η κατασκευή συνιστά μια εξεγερσιακή διαδικασία, διότι αν από τη μια πλευρά η πολιτική και η ιστορία των ηττημένων συναντιούνται στο κάλεσμα για εξέγερση, από την άλλη πλευρά, η πολιτική του κράτους και του νόμου και η ιστορία των νικητών συναντώνται στην εξόντωση των πολιτικών εχθρών, στη

⁹⁹⁶ J-L. Godard, *Le livre d'image*, 2018, 42-47.

συνεχή κινητοποίηση της μυθικής βίας, στη διάδοσή της μέσω της αστυνομικής καταστολής, στην εδραίωση του κράτους εξαιρέσης.

Ο Γκοντάρ αναφέρεται στην ιστορία των ηττημένων επειδή αναγνωρίζει σε αυτή την ιστορία υποκείμενα που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, έχουν *τεθεί εκτός νόμου*, και επομένως εκτός νόμου από τη μυθική βία του κράτους και του νόμου στον απόλυτο χώρο της κυριαρχίας. Ακριβώς στο πεδίο της γυμνής ζωής και μιας ανοιχτά αιώνιας κατάστασης εξαιρέσης. Όταν ο σκηνοθέτης διαχωρίζει τους φτωχούς από τους ηττημένους, είναι επειδή οι φτωχοί είναι απλώς μια από τις πιθανές εκδηλώσεις των παράνομων.

Το κράτος ασφάλειας που εγγυάται τα δικαιώματα είναι το ίδιο κράτος που εγγυάται την ατομική ιδιοκτησία των νικητών, δεδομένου ότι η τελευταία, σύμφωνα με τον Μαρξ, είναι μια νομιμοποιημένη κλοπή που έχει πάρει τον χαρακτήρα μιας πρωτόγονης βίαιης συσσώρευσης⁹⁹⁷ στη μακρά διάρκεια μιας ιστορίας που δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Είναι το δίκαιο και η ιστορία του, η ιστορία των νικητών επί των ηττημένων. Η αστυνομία δεν είναι επομένως τίποτα περισσότερο από τους εγγυητές της διατήρησης αυτών των δικαιωμάτων στο πλαίσιο μιας κοινωνίας των πολιτών για την οποία οι παράνομοι αποτελούν ένα ξένο σώμα, προφανώς υποταγμένο στο καθεστώς ασφαλείας και στις επιταγές της αναπαραγωγής του. Από αυτή την άποψη, η αστυνομία αποτελεί την επιτομή του λόγου για τον οποίο το δίλημμα «μεταρρύθμιση ή επανάσταση» αποτελούσε ανέκαθεν ένα ψευδοδίλημμα.

Στις *Ιστορίες του κινηματογράφου* και στο *Εικονοβιβλίο*, οι παράνομοι περιλαμβάνουν επίσης το γυναικείο βλέμμα και το γυναικείο σώμα, επειδή η πατριαρχία τα αντικειμενοποιεί και τους αφαιρεί κάθε αξία. Πρόκειται επίσης για τους αποικιοκρατούμενους Άραβες στη σφαίρα ενδιαφέροντος της Γαλλίας. Είναι οι Παλαιστίνιοι, οι νομάδες που είναι εκτός νόμου από το κράτος του Ισραήλ. Είναι οι Εβραίοι που στέλνονται σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και κρεματόρια· άλλωστε, η κατηγορία του *εκτός νόμου* ανήκει στον Πρίμο Λέβι και συναντάται, μεταξύ άλλων, στη μαρτυρία του με τίτλο *Εάν αυτό είναι ένας άνθρωπος*. Είναι οι αντιφρονούντες του σταλινισμού που στέλνονται στα γκούλαγκ. Είναι η δολοφονία της Λούξεμπουργκ και η ήττα των Σπαρτακιστών που αναφέρει ο Γκοντάρ, η οποία αποτέλεσε την αφορμή για τον Μπένγιαμιν να γράψει το *Για μια κριτική της βίας*, που συμπέφτει με τις θέσεις του φιλοσόφου στο τελευταίο έργο *Για την έννοια της ιστορίας* σχετικά με τις πρακτικές της σοσιαλδημοκρατίας σε σχέση με την επικράτηση του εθνικοσοσιαλισμού στον Μεσοπόλεμο. Ήταν η Κομμούνια, την ήττα της οποίας μνημόνευσε ο Μανέ σε ένα έργο που παραθέτει ο Γκοντάρ στο *Εικονοβιβλίο*. Είναι εκείνοι που αντιδρούν στα εγκλήματα του κράτους – όρο που επικαλείται ο ίδιος ο Γκοντάρ κατά την περιγραφή αυτού που είναι μέσω αυτού που κάνει ένας κρατικός μηχανισμός – από τα χρόνια του Ουγκώ, που γράφει το κείμενο *Για τη Σερβία*, κείμενο που ανοίγει το πέμπτο επεισόδιο

⁹⁹⁷ Για το θέμα αυτό, βλέπε K. Marx, *Capital*, ό.π., σ. 633 επ.

των *Ιστοριών του κινηματογράφου*, μέχρι τη σφαγή στο Σεράγεβο και το Ιράκ. Με άλλα λόγια, είναι οι πρόσφυγες και εκείνοι που δυνητικά γίνονται πρόσφυγες, κυνηγημένοι από τα κράτη, τους αυτοκρατορικούς σχηματισμούς και ένα διεθνές δίκαιο που διακρίνεται από τη σιωπή και την απουσία του. Εν ολίγοις, είναι τα θύματα μιας βίας που κατασκευάζει και διατηρεί το δίκαιο ως κανόνα της εξαίρεσης.

Ο Γιοντάρ παρουσιάζει μερικές στιγμές αυτού του κανόνα της εξαίρεσης: για παράδειγμα, ο κανόνας που αποκλείει τις γυναίκες από το δικαίωμα της αυτοάμυνας (με αναφορά στις ταινίες: *Η Ελένη και οι άντρες* του Ρενουάρ και *Ευρώπη 51* του Ροσσελίνι μεταξύ άλλων και σε αντιδιαστολή με το περίφημο έργο της Τζεντιλέσι για τη δολοφονία του Ολοφέρνη από την Ιουδήθ), τους Εβραίους, τους Παλαιστίνιους, τους αμάχους από κάθε είδους νομική εγγύηση της επιβίωσής τους σε καιρό πολέμου, από τα πτώματα του Σεράγεβο μέχρι τους σιδηροδρόμους του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.⁹⁹⁸

Ο Γιοντάρ χρησιμοποιεί ένα ευρύ φάσμα παραδειγμάτων για να παρουσιάσει τους πολλούς τρόπους με τους οποίους η μυθική βία και ο κανόνας της εξαίρεσης εφαρμόζονται στην πράξη. Οι ηττημένοι είναι τα σώματα πάνω στα οποία έχει αξιολογηθεί η αφήγηση της προόδου, που τροφοδοτείται και στήνεται από το υπέρτατο φετίχ αυτής της αφήγησης, από τα σύμβολα της προόδου και της βιομηχανικής επανάστασης, τους σιδηροδρόμους. Η ιστορία των νικημένων αναδεικνύει το γεγονός ότι η πρόοδος είναι συνώνυμη με τον ολοκληρωτισμό.

Ο Γιοντάρ δεν είναι μελαγχολικός, όπως συχνά τονίζεται στη βιβλιογραφία. Δεν αναπολεί τον περασμένο αιώνα με θλίψη. Δημιουργεί μια ανοιχτή εκδοχή της ιστορίας των ηττημένων, ανοιχτή επειδή το μοντάζ παραμένει συλλογικό. Επιτυγχάνει διαρκώς την πολιτικοποίηση της τέχνης για την οποία ο Μπένγιαμιν μίλησε ως μέριμνα ενός μη γραφειοκρατικοποιημένου κομμουνισμού, ενός κομμουνισμού ως αληθινής κίνησης της ιστορίας όχι προς την πρόοδο αλλά προς την ευτυχία. Ο Μπένγιαμιν περιέγραψε την ευτυχία σε σχέση με την ανάμνηση, η οποία ξεδιπλώνεται σε ανάσταση/ανάσταση, στις θέσεις για την έννοια της ιστορίας.

Η ιστορία των ηττημένων στρέφεται επομένως προς την πραγμάτωση της ευτυχίας μέσω της μνήμης και είναι βίαιη, όχι μελαγχολική. Κινητοποιεί την οργανωμένη απαισιοδοξία εκείνων που έχουν ηττηθεί ξανά και ξανά. Αυτό δίνει πρόσθετο νόημα στην αναφορά του Γιοντάρ στη Λούζεμπουργκ, η οποία δεν δίστασε να πει: από ήττα σε ήττα, μέχρι την τελική νίκη. Με τα λόγια της ίδιας της Λούζεμπουργκ:

Οι επαναστατικοί αγώνες είναι το αντίθετο των κοινοβουλευτικών αγώνων. Στη Γερμανία, επί τέσσερις δεκαετίες, είχαμε μόνο κοινοβουλευτικές «νίκες», κυριολεκτικά πετάγαμε από νίκη σε νίκη. Και ποιο ήταν το αποτέλεσμα της μεγάλης ιστορικής δοκιμασίας της 4^{ης} Αυγούστου 1914: μια συντριπτική ηθική και πολιτική ήττα, μια άνευ προηγουμένου κατάρρευση, μια άνευ προηγουμένου χρεοκοπία; Οι επαναστάσεις, από την

⁹⁹⁸ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998, 1a 16'00-17'00, 34'00-36'00, 2a 8'00-9'00, 3a 0'10-1'45, 4b 24'00.

άλλη πλευρά, δεν μας έφεραν μέχρι τώρα τίποτα άλλο παρά μόνο ήττες, αλλά αυτές οι αναπόφευκτες αποτυχίες είναι ακριβώς η επαναλαμβανόμενη εγγύηση της τελικής νίκης.⁹⁹⁹

Αλλά προσέξτε: η νίκη των ηττημένων είναι ασύμμετρη προς τις νίκες των νικητών, γι' αυτό και ο Γιοντάρ μιλάει για ευτυχία, όχι για δίκαιες κυβερνήσεις, μιλάει για ευτυχία, όχι για τίμια κράτη. Η ευτυχία είναι η πραγμάτωση της εκδήλωσης της θεϊκής βίας, αλλά για τον Μπένγιαμιν η θεϊκή βία είναι καταστροφική προτού γίνει δημιουργική. Στην καταστροφή του κράτους και του νόμου δεν τοποθετούμε βελτιωμένες εκδοχές τους ή οποιαδήποτε άλλη αφαίρεση. Με την καταστροφή τους αποκαθίσταται το μεγάλο έγκλημα για το οποίο μιλάει ο Γιοντάρ, η γυμνή ζωή και ο θάνατος των σωμάτων.

Μέσω της βίας, ο Γιοντάρ δημιουργεί ένα ορισμένο παράδειγμα της *ιστορίας φανερώσεων* της ίδιας της βίας. Ειδικότερα, στις *Ιστορίες του κινηματογράφου*, ξεδιπλώνεται στο σύνολό της μια πλουραλιστική σκέψη που περιλαμβάνει διαφορετικές στιγμές και περιόδους της φιλμογραφίας του: πρόκειται για μια κριτική της εικόνας η οποία, αντί να παρουσιάζεται ως αρνητικός προβληματισμός και καταγγελία, γίνεται μια καταφατική πρακτική, θεωρητική και πολιτική. Η κριτική της εικόνας αποκαλύπτεται ως μία από τις στιγμές μιας παιδαγωγικής αφιερωμένης στην κατασκευή ιστορικών μορφών· γι' αυτό και μια πληθώρα διαφορετικών κατηγοριών (εικόνα, φανέρωση, ταμπλώ) εμφανίζονται σε τούτο το κινηματογραφικό έργο, καθώς όλες τους συνδέονται με μια θεωρία της Ιστορίας.

Αυτό το παράδειγμα σκέψης – μιας σκέψης με τα χέρια – είναι προσανατολισμένο προς της διαμόρφωση των όρων μιας *ακριβούς περιγραφής*. Μέσω θραυσμάτων, παραθεμάτων και λεπτομερειών, αφιερώνεται στην φανέρωση μιας σχέσης πρωτότυπης, που ακόμη δεν έλαβε ποτέ χώρα. Με άλλα λόγια, σε μια βίαιη και δημιουργική παιδαγωγική που, μακριά από το να θεωρεί τη σκέψη ως αναζήτηση της αλήθειας και την ιστορία ως αποκατάσταση ενός απομονωμένου και κλειστού παρελθόντος, θεωρεί τόσο τη σκέψη όσο και την ιστορία ποιητικές πρακτικές που συναντώνται στον ενδιάμεσο χώρο, αυτόν της μαθητείας ως πράξη δημιουργίας και, επομένως, ως πράξη αντίστασης.

Ακολουθώντας τη χειρονομία του Γιοντάρ, μια πράξη δημιουργίας δεν είναι τίποτα λιγότερο από την *απτή, συγκεκριμένη εκδήλωση* των προβαλλόμενων φανερώσεων και των συναρθρώσεων τους διαμέσου του μοντάζ. Το μοντάζ επιστρέφει κυριολεκτικά στην ουσία της *μαθητείας* του, δημιουργικό και καταστροφικό, το ισοδύναμο μιας *ανοιχτής διαλεκτικής* και μιας πειραματικής διάταξης, που παίζει με την αλήθεια τόσο ως ιστορική κριτική των φετιχιστικών ή μυθικών και – επομένως – κανονιστικών σχέσεων, όσο και ως ιστορική λύτρωση μιας καταπιεσμένης αλυσίδας πράξεων αντίστασης.

⁹⁹⁹ R. Luxemburg, «Η τάξη βασιλεύει στο Βερολίνο», διαθέσιμο στο διαδίκτυο.
URL: <https://www.marxists.org/francais/luxembur/spartakus/rl19190114.htm>

Η *καταστροφή* και η *δημιουργία* προϋποθέτουν τη φανέρωση των σχέσεων που συνδέουν τις φιγούρες μεταξύ τους, την αποκάλυψη της αόρατης διαδικασίας του μοντάζ και τη μετατροπή της σε αντικείμενο όρασης και σκέψης. Από αυτή την άποψη, το έργο του Γκοντάρ λειτουργεί, μεταξύ άλλων, ως ένας χάρτης για τη διάβαση των διαφόρων στρωμάτων της δημιουργικότητας, μια πρόταση για πειραματισμό. Η τελευταία δεν απευθύνεται πλέον στους επαγγελματίες του χώρου, αλλά αποτελεί μια παιδαγωγική που διαμορφώνεται εξίσου μπροστά στο βλέμμα των αμύητων, όσο κι αν αυτό φαίνεται παράξενο, κατά την πρώτη επαφή με ένα τόσο απαιτητικό και πυκνό έργο.

Ο ενδιάμεσος χώρος της αλήθειας διαμορφώνεται έτσι στον από χώρο του μοντάζ, ο οποίος είναι ο προνομιακός τόπος της κατά Γκοντάρ μαθητείας. Τούτο άλλωστε συνδέει τον Γκοντάρ με τον Προυστ: η αλήθεια παύει να αποτελεί το αποτέλεσμα της μεθόδου. Αντίθετα, γίνεται το ζωντανό δημιούργημα της συνάντησης με εκείνο το πράγμα που μας αναγκάζει να σκεφτούμε. Αυτή η βίαιη συνάντηση, η οποία κάνει τη δημιουργική σκέψη αυτό που μπορεί να γίνει, είναι ο λόγος για τον οποίο οι δύο δημιουργοί μετατρέπουν τα έργα τους σε αυτοβιογραφικές φιγούρες: ο Γκοντάρ *μέσα και στον* κινηματογράφο, ο Προυστ *μέσα και στη* λογοτεχνία. Καταφέροντας να συνδιαρθρώσουν το «εγώ» και το «εμείς», αμφότεροι δείχνουν πώς ζούμε την προσωπική μας ιστορία ενδιάθετα μέσα στην ιστορία. Εξ ου η ιστοριογραφία στο έργο του Γκοντάρ αντιστοιχεί σε μια ποιητική πρακτική που προτείνει την ταυτόχρονη επεξεργασία της σκέψης και της ιστορίας ως εναργών διαδικασιών.

Η αρχή της *εναργούς* δημιουργίας είναι η πολυπλοκότητα. Το να κατασκευάζω προβαλλόμενες φανερώσεις σημαίνει να χτίζω συνθέσεις επί συνθέσεων, σημαίνει να παραμορφώνω σε τέτοιο βαθμό ώστε μεταξύ της σκέψης μου και του εξωτερικού της, να υπάρχει ένα κενό – αυτός ο χώρος που αποκαλούμε «ενδιάμεσο» – που κινητοποιείται από τη βία της δημιουργίας. Επιπλέον, η ανοιχτή διαλεκτική του Γκοντάρ αντιστοιχεί σε μια υλική σκέψη, τόσο της σύζευξης, όσο και της αντίθεσης. Αλλά αντιστοιχεί ακόμη σε μια διαδικασία κριτικής περιγραφής μιας συγκεκριμένης αισθητικής και της ανάλογης πολιτικής.

Το μοντάζ μετατρέπεται σε αντιμέθοδο για την κατασκευή μιας ιστορίας μέσω παραθεμάτων και αποσπασμάτων. Με άλλα λόγια, το μοντάζ φανερώσεων αφορά τη μέθοδο που δημιουργήσαμε για να εξηγήσουμε τον τρόπο σκέψης του Γκοντάρ (μέσω/με/έναντια) του κινηματογράφου. Η μέθοδος αυτή είναι εγγενής στο ίδιο του το έργο και παίρνει τη μορφή της άμεσης έκφρασης μιας υλικής, συγκεκριμένης, απτής και σαρκικής σκέψης. Μέσω αυτού του επιχειρήματος, το οποίο εξετάζει από κοινού τη λογοτεχνική θεωρία του Άουερμπαχ, το φιλοσοφικό έργο του Μπένγιαμιν και τον κινηματογραφικό πειραματισμό του Γκοντάρ, δεν θελήσαμε απλώς να δείξουμε ότι το μοντάζ μπορεί να συνοψιστεί ως ένας τρόπος συνάντησης μεταξύ διαφορετικών πρακτικών.

Επιπλέον, θέλαμε να θέσουμε το ερώτημα – καθώς και μια προβληματική που αφήνεται ανοιχτή για μελλοντική έρευνα – της δυνατότητας συγκρότησης μιας ποιητικής μεθόδου που αγκαλιάζει την τέχνη, την επιστήμη και τη φιλοσοφία, παίρνει τη μορφή μιας ερευνητικής ζωής και πραγματώνεται μέσα από μια διαδικασία συνθετικής και απτής σκέψης, προνομιακός τρόπος έκφρασης της οποίας είναι ακριβώς το μοντάζ. Το μοντάζ, καθώς γίνεται μοχλός στον Γιοντάρ για μια ρήξη με την κατηγορία της εικόνας και μια μετατόπιση προς εκείνη της φανέρωσης ως συστατικό μέρος μιας ιστορίας της βίας, αποτελώντας για τον Μπένγιαμιν μια ρήξη με το ιδεολόγημα περί προόδου στην ιστορία, αποτελώντας για τον Άουερμπαχ το μέσο για την ερμηνεία του ενδιάμεσου χώρου μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων καταφέρει να αντικαταστήσει την ανάλυση του λόγου με την εκδήλωση των ενδιάθετων σχέσεων του ως θραυσμάτων. Όπως το έθεσε ο Μπένγιαμιν: «Δεν έχω τίποτα να πω. Μόνο να δείξω».¹⁰⁰⁰ Αν τα αποσπάσματα λειτουργούν ως φανερώσεις που αποκαλύπτουν την ιστορία, το ερώτημα ήταν να καθοριστεί τι είδους ιστορίες.

Δείξαμε ότι πρόκειται για ιστορίες χωρίς θεμέλιο, δηλαδή χωρίς αναζήτηση της αλήθειας με την έννοια της ανακάλυψης μιας μυθικής στιγμής που συγκροτείται ως στιγμιαία πράξη εγκαθίδρυσης. Αντίθετα, πρόκειται για πολλαπλές και διαδοχικές συνθέσεις που αναδιαμορφώνονται χωρίς αρχή, χωρίς τέλος και χωρίς σκοπό. Σε αυτό το πλαίσιο, η ιστορία του κινηματογράφου που χρησιμοποιεί το μοντάζ φανερώσεων είναι μια ιστορία αποσπασματικής πολλαπλότητας. Το μοντάζ φανερώσεων μας υπενθυμίζει ότι η ασυνέχεια είναι αυτή που επιμένει στην ιστορία. Ως τέτοια, δεν οργανώνεται σε ένα σύστημα, αλλά φέρει πάντα μέσα της ό,τι ήταν, είναι, αλλά και ό,τι παραμένει δυνατό. Αντί για μια χρονική συνέχεια, το μοντάζ φανερώσεων εκμεταλλεύεται μια παρούσα στιγμή γεμάτη παρελθόν και μέλλον.

Η εγγενής σχέση μεταξύ του μοντάζ φανερώσεων και του στιγμιαίου, καθώς και το γεγονός ότι το έργο του Γιοντάρ εγγράφεται σε μια χρονικότητα που δεν είναι πλέον γραμμική, σχετίζεται με την κύρια λειτουργία των *Ιστοριών του κινηματογράφου*. Σε πολιτικό επίπεδο εκφράζει τη μετατροπή της καταστροφής σε ιστορία και του θανάτου σε ανάσταση. Οι φανερώσεις, τα θραύσματα και τα αποσπάσματα με την προσίδια τους χρονικότητα όπως κατασκευάζεται από το μοντάζ, καθορίζουν το ύψος αυτού του έργου, το οποίο διερευνά την αλληλεξάρτηση της πολιτικής και της αισθητικής. Μόνο το μοντάζ φανερώσεων θα μπορούσε να κινητοποιηθεί για την κατασκευή μιας ιστορίας για εκείνους που δεν έχουν ιστορία, και ως στρατηγική κατά του φασισμού και της ιδεολογίας της προόδου. Αντίστροφα, μια αντιφασιστική στρατηγική έπρεπε να βρει μια μέθοδο κριτικής της εικόνας μαζικής παραγωγής, μια μέθοδο κριτικής του θεάματος της καταστροφής.

¹⁰⁰⁰ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, ό.π., σ. 476.

Έτσι, η προτροπή του Γκιοντάρ να μάθουμε να βλέπουμε και να κατασκευάζουμε φανερώσεις που αφηγούνται τις ιστορίες μας μέσα από δημιουργικά επανοικειοποιημένα θραύσματα και αποσπάσματα αποτελεί έναν προβληματισμό περί αντιφασισμού από τη σκοπιά μιας συγκεκριμένης παιδαγωγικής. Σύμφωνα με τον Γκιοντάρ, ο οποίος επιμένει τόσο έντονα στη σκέψη με τα χέρια και στην ανάγκη να αποδοθεί δικαιοσύνη στα θύματα κάθε ολοκληρωτικής πολιτικής, οι παραγωγικές και πολιτικές δυνάμεις, καθώς και η δυνατότητα της δημιουργίας, αναπτύσσονται σε ένα ενιαίο έδαφος. Η ποιητική του μοντάζ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις πολιτικές του δυνάμεις, οι οποίες απορρέουν από τη σχέση μεταξύ μνήμης και ανάστασης, με άλλα λόγια από μια δύναμη που ενυπάρχει στον ιστορικό χαρακτήρα του σχήματος.

Η ιστορία των ηττημένων στην οποία ο Γκιοντάρ αφιερώνει το ιστορικό του έργο είναι μια εικόνα που προέρχεται από τον καιρό της ανάστασης. Αυτό το είδος ιστορίας είναι ακριβώς μια ανάσταση/εξέγερση ενάντια στους νικητές που τείνουν να επιβάλλουν τη λήθη στους αντιπάλους τους. Ο Γκιοντάρ αναφέρεται στην ιστορία των ηττημένων επειδή ανακαλύπτει μέσα σε αυτήν υποκείμενα που έχουν τεθεί εκτός νόμου, δηλαδή θύματα μιας μυθικής βίας, δηλαδή του πολέμου, η οποία κατασκευάζει και διατηρεί το δίκαιο ως κανόνα της εξαιρέσεως. Αλλά ο Γκιοντάρ δεν είναι μελαγχολικός. Αντιθέτως, σκέφτεται με αναφορά σε μια ανοιχτή διαλεκτική τούτη την ιστορία των ηττημένων.

Όπως στο μύθο του Ορφέα – που ο Γκιοντάρ παραθέτει με αναφορά στο έργο του Κοιτώ, καθώς εσαρκώνει μια καθαρή λειτουργία του μοντάζ – το νόημα κατασκευάζεται από τη σκοπιά ενός δυναμικού παρόντος που πραγματώνει και επιμένει στα κρυμμένα δίκτυα μεταξύ των ερειπίων αντί να επιδιώκει την πανομοιότυπη αναγέννησή τους. Ο κινηματογράφος κοιτάζει πίσω, κατασκευάζει μνήμες και εμβαθύνει τις αναλογίες της δημιουργίας και της βίας. Το να κοιτάς πίσω – όπως ο Ορφέας – ισοδυναμεί με το να αναμνημονεύουμε πρακτικά την ιστορία των ηττημένων. Διότι είναι ακριβώς αυτή η ευτυχία των σωμάτων που είναι ήδη εδώ και ταυτόχρονα ελευσόμενη. Όταν ο Γκιοντάρ επαναλαμβάνει ότι «ο πόλεμος είναι εδώ» αποκαλύπτει την κυρίαρχη μορφή της μυθικής βίας και μας θυμίζει τα θύματα του ολοκληρωτικού πολέμου του εικοστού αιώνα ή, ακόμα καλύτερα, ενός μακροχρόνιου και ασίγηστού εμφυλίου πολέμου.

Ενάντια σε αυτή τη μυθική βία, ο Γκιοντάρ πειραματίζεται. Εργάζεται πάνω σε μια ορισμένη πολιτικοποίηση της τέχνης ως πράξη ανάστασης των νεκρών και εκπλήρωσης του παρελθόντος. Η σχέση μεταξύ της ενεργοποίησης των θραυσμάτων του παρελθόντος, μέσω των παραθεμάτων, και της πολιτικής ως πραγμάτωσης, αποκρυσταλλώνεται στην ανάδυση μιας ιστορίας ως επαναστατικής και βίαιης φανέρωσης, με άλλα λόγια, ως πράξη αντίστασης. Χωρίς μοντάζ και προβολή, δεν είναι δυνατή η κριτική της ιστορίας των νικητών, διότι αυτή η ιστορία είναι αναγκαστικά μέρος των βιβλίων. Όταν ο Γκιοντάρ ισχυρίζεται ότι ο κινηματογράφος είναι το μόνο κατάλληλο μέσο για τη δημιουργία της

ιστορίας, αναφέρεται στο μοντάζ φανερώσεων που καταφέρει να κατασκευάσει την ιστορία εκείνων που δεν έχουν γραπτή ιστορία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η επαναστατική βία, της οποίας οι δυνάμεις τουλάχιστον για τις *Ιστορίες του κινηματογράφου* είναι οι αντάρτες, οι γυναίκες, τα παιδιά και τα ζώα, δεν μπορεί να υποταχθεί στον λόγο, αλλά αποτελεί φανέρωση, διαμαρτυρία μέσω της εξέγερσης και, ταυτόχρονα, μια ζωντανή ή ενεργής παρουσίαση που εμπεριέχει τη δυνατότητα της δικαιοσύνης.

Οι άξονες φανέρωση, βία, ιστορία συνιστούν τρεις διαφορετικές πτυχές της προβληματικής που συνοψίσαμε ως ιστορία των φανερώσεων της βίας. Κατασκευάζοντας μια μέθοδο ανάλυσης που μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε με το έργο του Γιοντάρ – μια μέθοδο που θεωρούμε ότι αποτελεί την πρωταρχική πρωτοτυπία της παρούσας διατριβής, και η οποία προορίζεται να ενυπάρχει στη δημιουργική διαδικασία στην οποία αφιερώνεται ο σκηνοθέτης – συνδυάσαμε κατ' αρχάς την ανάλυση των εννοιών της φανέρωσης και της ιστορίας. Αφού καταδείξαμε τον ιστορικό χαρακτήρα τόσο της ανάλυσης της φανέρωσης ως μεθόδου όσο και της διάστασης της μαθητείας στο έργο του Γιοντάρ, αφού δηλαδή εισαχθήκαμε σε έναν φιλοσοφικό προβληματισμό με αφορμή το έργο του κινηματογραφιστή, προχωρήσαμε στην εξέταση του προβλήματος της βίας.

Ενσωματώνοντας τη βία στην προσέγγιση της ίδιας της δημιουργίας του κινηματογραφικού έργου του Γιοντάρ, δημιουργήσαμε μια σύνδεση μεταξύ του μοντάζ φανερώσεων και της κριτικής της βίας ως φιλοσοφίας της ιστορίας της. Αυτός είναι ο δεύτερος βασικός λόγος για την πρωτοτυπία του κειμένου μας. Σε αντίθεση με προηγούμενες ερμηνείες, δεν είδαμε το ιστορικό πρόταγμα του Γιοντάρ ως μια απλή θεωρία της ιστορίας μέσω εικόνων, ούτε ως μια εικονογράφηση της πολιτικής ιστορίας του εικοστού αιώνα μέσω της ιστορίας του κινηματογράφου. Αντίθετα, είδαμε την κατασκευή μιας θεωρίας της ιστορίας που προϋποθέτει ήδη, στο επίπεδο της σκέψης και του στοχασμού, μια δημιουργική βία προκειμένου να εκθέσει, με αποσπασματικό τρόπο, την κίνηση της ιστορίας του κινηματογράφου και του εικοστού αιώνα.

Η συγγραφή αυτής της διατριβής και η συνολική προσπάθεια κατανόησης της ανοιχτής διαλεκτικής και της δημιουργικής παιδαγωγικής του Γιοντάρ, συνέπεσε σε μεγάλο βαθμό με τη διδασκαλία μαθημάτων αισθητικής για τη σχέση της τέχνης ή του κινηματογράφου και της φιλοσοφίας. Ο Γιοντάρ δείχνει ότι ο κινηματογράφος καταφέρει να αφηγείται διαφορετικές ιστορίες μέσω του αόρατου μοντάζ ή του μοντάζ φανερώσεων, με τρόπο που στην πρώτη περίπτωση εξυπηρετεί την πολεμική προπαγάνδα και στη δεύτερη την αντίσταση. Παρομοίως, γιατί να μην αναρωτηθούμε πώς κάθε ιστορία της φιλοσοφίας, ως μεθοδολογικό πρόγραμμα και εκπαιδευτική πρακτική, εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη κατανόηση αυτού του κόσμου; Αυτό είναι κατά βάση ένα πολιτικό ερώτημα. Αλλά, ακολουθώντας το παράδειγμα του Γιοντάρ, συνειδητοποιούμε ότι το ερώτημα αυτό απαντάται επίσης με μια διπλή χειρονομία: όχι μόνο με την εξάντληση του φιλοσοφικού λόγου στην πολιτική – που θα καταργούσε τη σχετική αυτονομία του πρώτου – αλλά και με την ανάγκη να διατυπωθεί μια φιλοσοφική

μέθοδος που θα αποσκοπεί στην ανίχνευση της ιστορίας της φιλοσοφίας, ως σκέψης με τα χέρια, ως μαθητείας αφιερωμένης στην κατασκευή εννοιών των οποίων οι σχέσεις είναι τόσο διακριτές όσο και υλικές.

Από αυτή την άποψη, το μοντάζ φανερώσεων θα αποτελούσε μια προσπάθεια επανεξέτασης της ιστορίας της φιλοσοφίας. Ακόμα κι αν η ιστορία της φιλοσοφίας είναι συχνά ένα συνεχές πορτρέτων μεγάλων προσωπικοτήτων που κινούνται περισσότερο ή λιγότερο σταδιακά προς την αναζήτηση της αλήθειας, γιατί να μην την επαναπροσδιορίσουμε από τη σκοπιά των ηττημένων; Η ιστορία της φιλοσοφίας από τη σκοπιά των ηττημένων, κατ' αναλογία με τον κινηματογράφο, ο οποίος κατασκευάζει την ιστορία εκείνων που δεν έχουν ιστορία, δεν είναι απλώς μια ιστορία των δευτερευουσών μορφών του *corpus* του δυτικού κανόνα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δείξαμε πώς οι σκέψεις των Άουερμπαχ, Μπένγιαμιν, Ντελέζ, Χάραγουεϊ, Μαρξ, Νίτσε και άλλων αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους, αλλά και με τον Γιοντάρ, υπό τη μορφή ενός υπόγειου ρεύματος ενός ορισμένου υλισμού της συνάντησης.¹⁰⁰¹ Αν το έργο του Γιοντάρ και η σκέψη που κατασκευάσαμε στη συνάντησή μας μαζί του ήταν βαθιά αντι-αριστοτελική – στον βαθμό που η αριστοτελική διάκριση της γνώσης σε θεωρητική, πρακτική και παραγωγική ή ποιητική γνωρίζει σαφείς διακρίσεις – εμείς αντιτάξαμε έναν σύνδεσμο. Γνωρίζουμε ότι η αναζήτηση μιας *εναργούς* έκφρασης της *ποιητικής* ως σύζευξης τριών τύπων γνώσης ή τριών τύπων σκέψης έχει ακόμη πολύ έδαφος να διατρεξεί. Όμως, γνωρίζουμε εξίσου ότι *το μέλλον διαρκεί πολύ*.¹⁰⁰²

¹⁰⁰¹ Δανειζόμαστε εδώ τον τίτλο του κειμένου του Louis Althusser, «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre», στο L. Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques, tome I*, Παρίσι, Stock/IMEC, 1994, σ. 539-580.

¹⁰⁰² Στο περίφημο αυτοβιογραφικό κείμενο του Άλτουσσέρ, ο φιλόσοφος υποδηλώνει ότι η νεότητα, και επομένως η ανάσταση, πέρα από ένα ορισμένο τέλος είναι δυνατή: «Αισθάνομαι νέος όσο ποτέ, ακόμη και αν η υπόθεση πρέπει σύντομα να τελειώσει. Ναι, το μέλλον διαρκεί πολύ». L. Althusser, *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, Παρίσι, Stock/IMEC, 2011, σ. 316.