

Deux ou trois choses que je sais d'elle : le dialogue de l'image cinématographique (monde, image, pensée)

Auteur : Mercier, Flore

Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/8023>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

***Deux ou trois choses que je sais d'elle : le dialogue de l'image
cinématographique (monde, image, pensée)***

Mémoire présenté par Mercier Flore
en vue de l'obtention du grade de
Master en Arts du spectacle

Année académique 2018 / 2019

Remerciements

En pensant à mes parents, Carine et Pierre.

Merci – c’est vraiment trop peu – à Clémence.

Merci – c’est vraiment trop peu – à Nicolas.

Merci à Marc-Emmanuel Mélon, grâce à qui j’ai découvert mon tout premier Godard.

Merci à Livio Belloi, grâce à qui j’ai découvert Rose Lowder, Robert Breer, et Péléchian.

Merci à Maud Hagelstein, grâce à qui j’ai découvert la richesse de la rencontre entre art et philosophie.

Merci à toutes mes amies – sourires.

Merci à Alexis.

Merci à Geneviève et Jean-Pierre.

Merci à Gwen.

Table des matières

Introduction générale – p. 1.

Partie 1. Considérations générales

Deux ou trois choses que je sais d'elle : *des ensembles sécants* – p. 4.

1. Informations contextuelles – p. 5.
2. Un projet cinématographique « en quatre mouvements » - p. 11.
3. Prétextes et situations : incursion problématique – p. 14.
4. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : comment dire l'état relationnel du monde ? – p. 18.

Partie 2. Analyse problématique

***L'image comme dialogue* – p. 32.**

1. Introduction – p. 32.
2. Passage chez Sartre – p. 34.
3. Passage chez Gilles Deleuze – définir juste quelques termes – p. 40.
4. Passage chez Roland Barthes – p. 44.
5. Passage chez Jacques Rancière – p. 46.
 - 5.1. L'état de contrariété du cinéma chez Rancière – p. 47.
 - 5.2. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : des difficultés et des possibles de cette contrariété – p. 48.
 - 5.3. Sur la voie du possible, l'image au sens fort – p. 50.
 - 5.4. L'affirmation du sens fort : le recours aux dispositifs de séparation – p. 52.
6. Les gestuelles cinématographiques du possible dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* – p. 53.
 - 6.1. Le très gros plan : connaître l'image par les choses – p. 54.

6.2. Le son : présence des choses et inévitabilité de la parole – p. 60.

6.3. Le montage comme heuristique ou prendre la situation en main – p. 67.

6.4. L'oreillette ou la mise en scène de la pensée – p. 77.

7. Premiers aspects conclusifs – p. 89.

Conclusion générale – p. 91.

Introduction générale

Qu'il semble périlleux de ne pas faire de cette toute première phrase une phrase plate, banale ou pire qui enfermerait trop vite notre objet, collage de mille visages humains et non-humains, dont chacun paraît nous regarder droit les yeux et vouloir résister à nos mots. Godard d'ailleurs les a filmés de sorte qu'ils résistent : désordonnés, inaudibles ou bruyants, invisibles ou envahissants, inaccessibles, inégaux. Nous espérons par endroits parvenir à découdre certains de ces petits enfermements que nous installerons forcément. Ne sachant par où commencer, disons juste : nous avons là un objet : un film de Jean-Luc Godard, tourné en 1966, sorti en 1967, intitulé *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Disons aussi : en y réfléchissant, cette banalité qui nous saisit spontanément mais contre notre gré, qui nous fait oublier comment dire les choses « en toute honnêteté », telles qu'elles sont, qui nous fait oublier comment d'emblée être juste, c'est celle-là même que le film cherche à faire fléchir. C'est que chez Godard, cette banalité, cet usage ordinaire des mots, des images et des sons emporte avec elle le risque d'un rétrécissement de l'existence. Voici donc où se place le film : sur un chantier poétique et politique du langage installé dans de vrais décors de chantiers.

À son endroit, nous nous sommes donné pour but de mener une investigation thématique, qui cherchera à débusquer de quelle façon a fleuri, au milieu de ce chantier critique, une théorie de l'image cinématographique qui serait l'indice de sa puissance. Pour rejoindre cette voie, Godard opère à partir d'occasions, prétextes, motifs et situations multiples pour s'agencer la possibilité de créer une question. Tous ces matériaux se juxtaposent et s'entrecroisent de telle manière à soutenir le problème du film, celui – général - du langage et celui – plus spécifique - de l'image cinématographique. Leur assemblage tend à créer différentes strates problématiques, et supporte une mise en crise. Godard ne la prendra pas frontalement, comme s'il fallait lui trouver une solution. Plutôt, il attire cette mise en crise là où elle se déploie comme *question*. L'important n'est pas d'y répondre mais de nourrir suffisamment le processus de construction du *problème*. Partant de segments hétérogènes (prostitution, urbanisation, société de consommation, etc), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* cherche à trouver les conditions d'un ailleurs radical dans le langage et dans l'image.

En voulant construire cet ailleurs, plus justement : lui donner la possibilité d'exister, le film entraîne donc à sa suite une certaine définition de l'image cinématographique dont nous désirons étudier les caractères.

Cette étude comporte deux temps. Il a d'abord paru indispensable de dénouer les différents niveaux du film, non seulement pour faire apparaître les lieux de notre question mais également pour clarifier la lecture de la problématique. C'est l'intention de la première partie, qui porte ainsi sur une présentation générale du film, de son contexte, et de ses aspects formels les plus saillants. À partir de là, nous avons donc voulu nous consacrer à une investigation thématique, qui correspond à la deuxième partie de notre étude. Nous avons choisi une question contenue dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : celle du langage et de l'image et sa continuité dans des propositions théoriques sur l'image cinématographique. Nous devons, pour prétendre la traiter, prendre la mesure de ce qu'elle réclamait. C'est ainsi que nous l'avons posée au croisement de la philosophie et de l'esthétique, en mobilisant une littérature proche des questions de langage, d'image, et de cinéma. Pourquoi la philosophie ? Car Godard en a mis des traces dans le film. Godard emprunte au langage philosophique, il fallait donc se montrer à la mesure de ce langage. À l'ouverture de la problématique, nous avons posé plusieurs points de passage théoriques et philosophiques préliminaires, que nous avons progressivement attachés au film de manière de plus en plus étroite. Nous avons ainsi rencontré Sartre, Deleuze, Barthes, Rancière et Didi-Huberman. Nous avons de cette manière abouti à une architecture conceptuelle consolidée et traversée par notre objet. Nous pouvions alors plus précisément aborder l'analyse de quatre éléments d'une gestuelle cinématographique propre à *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, intensifiant ces propositions théoriques et en en donnant leur formulation propre.

L'hypothèse de ce mémoire soutient que *Deux ou trois choses que je sais d'elle* avance l'idée, en langue cinématographique, que la nature de l'image est celle d'un dialogue. Nous sommes évidemment intervenus pour poser le mot « dialogue », à partir de ce que nous croyions détecter dans le film. Tous les penseurs que nous mobilisons cherchent visiblement à fuir un mode binaire de l'opposition ou de la scission – nous l'évitons également. En ce sens, le mot « dialogue » nous a paru faire droit à l'hétérogénéité de l'image, à ses multiples altérités cohabitantes sans pour autant y appliquer tout de suite la connotation du conflit. « Dialogue » entretient aussi une proximité avec l'idée de parole, ce qui ne nous a pas paru anodin en regard des considérations que nous exposons à propos de l'image. Enfin, « dialogue », étymologiquement, renvoie à « l'entretien, notamment philosophique »¹ : or, le jeu et l'énergie des hétérogènes que nous avons surpris dans l'image de Godard produirait en fait des matériaux

¹ Baumgartner, E., & Ménard, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Les Usuels de Poche, 1996, p. 242.

philosophiques. Nous relevons chez Godard des accointances fortes entre cinéma et pensée, et nous avons donc voulu faire droit à cet aspect de son travail cinématographique en parlant de « dialogue », c'est-à-dire faire droit au à la puissance de pensée que Godard intime à l'image.

Dans l'une et l'autre partie de notre travail, nous mettons à disposition des lecteur-rice-s quantité d'extraits de dialogues et de commentaires en voix off issus du film. Nous avons opté pour une répétition de ces dialogues et commentaires chaque fois qu'ils étaient nécessaires au développement d'une idée. Nous avons estimé important qu'ils apparaissent à chaque moment où ils entraînent en relation avec un aspect descriptif ou problématique de notre travail, de manière à ce que l'échange qu'ils produisent avec notre texte puisse se percevoir de manière immédiate et fluide. Par ailleurs, dans la mesure où Godard a intentionnellement choisi de compliquer leur compréhension, nous voulions en rendre une version parfaitement disponible pour l'analyse. Afin de les retranscrire, nous nous sommes basés sur l'ouvrage *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage Intégral*², et chaque fois nous renvoyons par une note en bas de page à la référence exacte de l'endroit où ils s'y trouvent. Les commentaires en voix-off sont toujours précédés de la mention « commentaire » suivie de la numérotation proposée par le même ouvrage. Ils renvoient tous à la voix-off de Godard lui-même. Les dialogues sont toujours introduits par le nom du personnage qui les prononce, et suivis eux aussi de la numérotation indiquée dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage Intégral*. L'espacement à la ligne est doublé dans le cas de deux extraits de dialogue qui ne se suivent pas directement dans le film. Lorsque nous renvoyons au numéro d'une séquence, nous suivons la numérotation établie par Alfred Guzzetti, dont l'ouvrage *Two or three things I know about her. A Film by Jean-Luc Godard*, a donné une présentation très minutieuse du film et de sa construction. Pour remarque, la numérotation des commentaires en voix-off de Godard correspond également à celle de Guzzetti, qu'il a lui même reprise au *Découpage Intégral*. En ce qui concerne les images que nous insérons à notre travail, nous avons travaillé selon un même principe de correspondance directe avec le texte. Toutes sont des captures d'écran personnelles.

Grâce à tous ces éléments, nous espérons pouvoir saisir le projet de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* avec le plus d'acuité possible. Relativement peu étudié en comparaison avec le reste de la filmographie godardienne, et pourtant cité là où il l'est comme l'un de ses projets

² Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984.

majeurs, il recèle une richesse problématique indéniable dont nous espérons produire une médiation ainsi qu' une problématisation respectueuse et fertile.

Partie 1. Considérations générales

Deux ou trois choses que je sais d'elle : *des ensembles sécants*

Cette première partie du travail vise à présenter et à observer *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de manière précise et complète. Elle doit beaucoup à la seule monographie jamais consacrée à notre objet : l'ouvrage *Two or three things I know about her : a film by Jean-Luc Godard*³, écrit par Alfred Guzetti. Son découpage séquence par séquence, accompagné de photogrammes, a produit un travail conséquent de précision et de référencement à propos de ce film. Elle s'appuie aussi largement sur l'article fouillé d'Aurélié Cardin, « Les 4000 logements de la Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques »⁴, paru en 2006 dans la *Revue d'Histoire Critique*. Le découpage intégral⁵ publié chez « Points » dans la collection « Films » nous est également d'une grande utilité afin d'insérer les éléments textuels du film indispensables à notre analyse.

Nous nous basons entre autres sur ces publications pour parvenir à saisir les éléments importants du film, dont l'appréhension est déterminante pour le déroulement ultérieur de la problématique, dans la deuxième partie de notre étude. Nous tâcherons d'apporter les informations contextuelles nécessaires et d'approfondir les aspects du film liés à l'énonciation, à la narration et aux choix formels afin que notre lecteur-riche puisse aborder la problématique de manière suffisamment documentée. Décrire le film à un stade aussi élémentaire se révélera cependant déjà complexe, dans la mesure où il repose fondamentalement, dans sa construction, sur un principe de juxtaposition. Nous devons néanmoins nous y atteler, tout en signalant que cette « mise en ordre » ne peut qu'échouer à faire droit à l'identité singulière de notre objet :

« Il y a, bien sûr, le prétexte, qui est la vie, et parfois la prostitution dans les grands ensembles ; mais l'objectif réel, c'est d'observer une grande mutation. »⁶

³ Guzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981.

⁴ Aurélié Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, pp. 65-80

⁵ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984.

⁶ Déclaration de Jean-Luc Godard in : *Ibid*, p. 11.

Nous procéderons ainsi en voyageant de strate en strate à l'intérieur de notre objet, avec l'intention de parvenir à construire une perspective générale nous permettant de le problématiser avec acuité.

*

« On peut tout mettre dans un film. On doit tout mettre dans un film. Quand on me demande pourquoi je parle ou je fais parler du Vietnam, de Jacques Anquetil, d'une dame qui trompe son mari, je renvoie la personne qui me pose cette question à son quotidien habituel. Tout y est. Et tout y est juxtaposé. »⁷

L'argent, le sexe, la mode, la ville, l'amour, le langage, la guerre, l'image, la société de consommation : ce sont, entre autres, les motifs présents dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Dans son film tourné en Techniscope couleur, Godard trouve autant d'occasions de construire un propos philosophique, théorique et conceptuel le menant constamment à s'interroger sur le geste cinématographique en train de se faire :

« Pour tout dire, je fais participer le spectateur à l'arbitraire de mes choix et à la recherche des lois générales qui pourraient justifier un choix particulier. Pourquoi je fais ce film ? Pourquoi je le fais de cette façon ? Est-ce que Marina Vlady incarne une héroïne représentative des habitantes des grands ensembles ? Je pose continuellement la question. Je me regarde filmer et on m'entend penser. Bref, ce n'est pas un film, c'est une tentative de film et qui se présente comme telle. »⁸

C'est via le récit fragmenté d'une journée de Juliette Janson, interprétée par Marina Vlady, habitante des récents grands ensembles construits autour de Paris et s'adonnant occasionnellement à la prostitution, que s'actualise cette tentative.

1. *Informations contextuelles*

Tourné à l'été 1966 et sorti en mars 1967, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* consiste notamment en une réappropriation originale de différentes sources textuelles, littéraires et

⁷ Déclaration de Jean-Luc Godard in : *Ibid*, pp. 11-12.

⁸ Déclaration de Jean-Luc Godard in : *Ibid*, p. 11.

journalistiques. Si Godard et Anatole Dauman, son producteur, sont intéressés par l'adaptation de la nouvelle *Le Signe*, écrite par Maupassant, c'est finalement la grande enquête de Claude Vimenet sur la prostitution dans les grands ensembles parisiens⁹, publiée dans *Le Nouvel Observateur* en 1966, qui constituera le matériau thématique décisif du film. À l'intérieur de cette enquête, l'article de Catherine Vimenet intitulé « Les étoiles filantes »¹⁰ choque particulièrement les lecteurs-rices – en témoignent les nombreuses réactions adressées au journal par le courrier des lecteurs et cette réponse qu'intègre à leur suite la rédaction :

« En fait, nous n'avons jamais écrit qu'une femme sur deux de tous les grands ensembles faisait « l'étoile filante ». Nous avons écrit que c'était le cas dans un « grand ensemble », que nous ne nommerons pas pour des raisons évidentes. Si certains de nos lecteurs ont cru comprendre que ce pourcentage de cinquante pour-cent s'appliquait à l'ensemble de la population féminine française — ce qui est évidemment absurde — c'est que nous nous sommes mal exprimés et nous les prions de nous en excuser. Après avoir cité un cas limite, Catherine Vimenet disait seulement que ces « pratiques » s'étaient répandues et, ce faisant, elle n'insultait personne, à moins que dénoncer une plaie sociale ne soit insulter ceux ou celles qui en sont victimes. Mais le dossier n'est pas clos. La semaine prochaine, nous réunirons autour d'une table ronde sociologues, enquêteuses, médecins et assistantes sociales qui nous parleront des traumatismes qu'entraîne la vie dans les « grands ensembles ». »¹¹

Autre preuve de la réception douloureuse de cette information, l'émission « Dim, Dam, Dom » de l'ORTF envoya une équipe sur le lieu-même du tournage de Jean-Luc Godard et interrogea les habitant-e-s au sujet de l'article, en récoltant des réactions tout aussi offusquées que celles que *Le Nouvel Observateur* avait publiées dans son « Courrier »¹². Si le journal avait ensuite consacré un nouveau texte au sujet, en prenant soin de rectifier le ton généralisant qu'il avait employé, Godard tiendra justement à cette généralité, fusse-t-elle provocatrice, en estimant que « dans la société moderne, la prostitution est l'état normal »¹³, sans toutefois poser sur ce fait en lui-même un jugement moral.

La source journalistique en viendra à déterminer partiellement le ton du discours filmique,

⁹ Enquête de Claude Vimenet sur la prostitution dans les grands ensembles, *Le Nouvel Observateur*, 29 mars et 10 mai 1966.

¹⁰ Catherine Vimenet, « Les étoiles filantes », *Le Nouvel Observateur*, n° 71, 23 mars 1966.

¹¹ « Courrier », *Le Nouvel Observateur*, 20 avril 1966, archive en ligne consultable à l'adresse : http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0075_19660420/OBS0075_19660420_002.pdf

¹² Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p. 2.

¹³ Déclaration de Jean-Luc Godard dans Godard, J. -L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant Scène/Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 17.

construit lui aussi à la manière d'une enquête, plus précisément scientifique. Comme l'indiquait la déclaration de Jean-Luc Godard intégrée un peu plus haut, le cinéaste explique que son film porte les traces de sa construction, et c'est ainsi également qu'il annonce clairement cette posture dans les premières séquences :

COMMENTAIRE 9. Je scrute la vie de la cité et de ses habitants..., et les liens qui les unissent, avec autant d'intensité que le biologiste scrute les rapports de l'individu et de la race en évolution. C'est seulement ainsi que je pourrai m'attacher aux problèmes de pathologie sociale en formant l'espoir d'une cité nouvelle¹⁴.

Ces ambitions scientifiques, couplées aux ambitions artistiques et philosophiques, annoncées ailleurs avec autant de transparence, rendent le projet d'emblée comme une création au sens deleuzien, ce qui ne sera pas sans incidence pour notre problématique.

Revenons présentement à l'article de Catherine Vimenet : il traite donc des phénomènes de prostitution occasionnelle apparus dans la région parisienne, au fur et à mesure de ses mutations urbanistiques et architecturales. C'est le moment en effet de l'édification des « grands ensembles » autour de Paris, entreprise urbanistico-sociale dont la construction devait s'étaler entre 1954 et 1973. Chez Godard, ces gigantesques tours à appartement sont appréhendées comme l'une des manifestations de la logique capitaliste appliquée à la question de l'habitat et du logement :

COMMENTAIRE 1. Le 19 août, un décret relatif à l'organisation des services de l'État dans la région parisienne était publié par le *Journal officiel*.¹⁵

COMMENTAIRE 2. Deux jours après, le Conseil des ministres nomme Paul Delouvrier préfet de la Région parisienne, qui, selon le communiqué du secrétariat à l'Information, se trouve ainsi dotée de structures précises et originales.¹⁶

COMMENTAIRE 3. [Je relève déjà que Paul Delouvrier, malgré son beau nom, a fait ses classes dans les groupes bancaires Lazard et Rothschild.]¹⁷ J'en déduis que le pouvoir gaulliste prend le masque d'un réformateur et d'un modernisateur alors qu'il ne veut qu'enregistrer et régulariser les

¹⁴ *Ibid*, p.43.

¹⁵ *Ibid*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Phrase censurée reprise dans : *Ibid*, p.21.

tendances naturelles du grand capitalisme. J'en déduis aussi que, en systématisant le dirigisme et la centralisation, ce même pouvoir accentue les distorsions de l'économie nationale, et plus encore celle de la morale quotidienne qui la fonde.¹⁸

COMMENTAIRE 6. Il est sûr que l'aménagement de la Région parisienne va permettre au gouvernement de poursuivre plus facilement sa politique de classe.

... Et au grand monopole d'en orienter et d'en organiser l'économie, sans trop tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure de ses huit millions d'habitants.¹⁹

Les chantiers se multiplient donc autour de Paris et vont progressivement redécouper l'ancien département de la Seine - découpe dont la forme définitive est adoptée en 1964. Paul Delouvrier, désormais en charge de diriger cette entreprise, possède l'appui du Général de Gaulle et conçoit les interventions sur la périphérie urbaine comme des réponses aux « prévisions tablant sur une très forte croissance de la métropole et une région de 14 millions d'habitants à l'horizon de l'an 2000 »²⁰.

Parallèlement, s'opère alors le renvoi d'une frange populaire de la société française en banlieue, notamment sur les terrains de la Courneuve, où a lieu le tournage, dans des habitations à « loyer modéré ». Ce sont les « Quatre Mille », un des prototypes français du « grand ensemble », désignés comme tels par la capacité humaine qu'ils sont en mesure d'accueillir. L'opinion publique semble partagée au sujet de ces mutations, « entre ceux qui regardent avec inquiétude, fascination ou effroi l'édification de ce « monde nouveau » et ceux pour qui ce gigantesque renouvellement de l'espace urbain va permettre la fin du cauchemar de la mal-vie dans des logements insalubres, voire dans la cabane d'un bidonville »²¹. La « consommation » s'ancre par ailleurs comme pratique sociale caractéristique : il s'agit du « plein essor de ce que l'éditorialiste du *Monde* Maurice Duverger, deux ans plus tard, définira comme « la société de consommation ». C'est en effet en 1966 que l'on assiste à la création du premier hypermarché, baptisé du nom de Carrefour, où l'on vend des marchandises à des prix réduits par la rationalisation de la chaîne de distribution. D'autres suivent comme l'établissement de vente d'électroménager des frères Darty et les supermarchés du groupe Auchan en 1967. Nouveau mode de consommer qui accompagne la nouvelle façon d'habiter, également déshumanisante,

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid*, p. 27.

²⁰ Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve :

réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p.2.

²¹ *Ibid*, pp. 2-3.

fondée sur l'uniformisation des produits comme des comportements »²².

Le cinéma français se fera l'écho de ces grands bouleversements, et ce de manière diversifiée. « Pour quelques rares cinéastes, le grand ensemble est l'emblème positif de la modernité. Ainsi en est-il de l'évocation de la ville par Paul Carpita dans *Le rendez-vous des quais*, film tourné en 1955 [...]. La vision la plus fréquente dans les films de l'époque reste celle de ceux qui voient dans le grand ensemble un milieu hostile, mettant à mal la tradition de vie des quartiers populaires, vie archétypée dans laquelle ils veulent continuer de planter leurs décors. [...] Pour d'autres, enfin, le grand ensemble est un des éléments d'une cinématographie elle-même bouleversée par les transformations rapides de la société d'après-guerre. Ces cinéastes, extrêmement sensibles à la nouveauté sociale de la ville et de la vie organisée par les grands ensembles, en font souvent une critique acerbe, y voyant une des formes paroxystiques de la déshumanisation et de l'aliénation caractéristique de leur société. On trouve l'expression de cette fascination en même temps que de ce rejet, sous des formes très diverses, aussi bien chez un cinéaste comme Marcel Carné, que chez le tout jeune Pialat, chez Luntz, et, dans une forme particulièrement radicale, bien sûr, dans les films de Jean-Luc Godard »²³. C'est dans ce contexte que Godard entame le tournage de son film, qui « marque une étape nouvelle dans la représentation de la banlieue parisienne car, comme le note Michel Cadé, « Godard prolonge et amplifie la réflexion qui était celle de Marcel Carné dans *Terrain Vague* (1960), toutes choses étant égales d'ailleurs, à savoir l'inhumanité des nouvelles formes d'habitat » »²⁴.

Dans les trois films que Godard réalise ces années-là (*Made in Usa*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *La Chinoise*), on constate qu'il fait écho, par les moyens du cinéma, à la transformation et à la mise en chantier de l'espace urbain : il modèle des formes cinématographiques en construction, il les travaille dans leur disjonction, les juxtapose, opère des ruptures entre forme et contenu et croise les récits – il expérimente. C'est évidemment *Deux ou trois choses que je sais d'elle* qui en assume la responsabilité thématique la plus directe, qu'il s'agisse d'enquêter sur le sujet ou de visibiliser la tentative d'adéquation du langage cinématographique à cette enquête. Le film assemblera, entre autres, des prises de vue à teneur documentaire sur la ville en travaux, des images et des dialogues dévolus à la mise en fiction de la vie de Juliette, des échanges avec Juliette obtenus par le biais d'un micro placé dans

²² *Ibid*, p. 2.

²³ *Ibid*, p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

l'oreille de Marina Vlady, et des commentaires en voix-off tenus par Godard lui-même à propos de la manière dont il construit son film.

Ces dimensions correspondantes de déconstruction et de construction, à l'endroit du récit, sont alors aussi à l'oeuvre en littérature avec les nouveautés esthétiques générées par le Nouveau Roman, mouvement au sein duquel des auteurs remettent en question le genre romanesque²⁵. Ces nouvelles considérations esthétiques, notamment, n'exigent plus de nécessaire cohérence du récit ni n'attribuent forcément un privilège d'omniscience à l'auteur, ou encore, elles refusent de faire des soubassements psychologiques le principal stimulant de l'intrigue.

Ce phénomène littéraire trouve sa représentation la plus fameuse avec le roman *Les Choses* de Georges Perec. Les enjeux qu'il charrie et la manière dont ils sont dits rappellent certains éléments de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, à savoir : cette mise en lumière de la place qu'ont les objets dans l'existence des sujets, comment même ils en viennent à la déterminer (d'ailleurs, le « elle » du titre du film ne renvoie pas précisément et uniquement à une femme ou à une chose). Ce point de vue est généralement mis en forme par de longs déroulements descriptifs, or l'exposé descriptif est également un des moyens discursifs du film. Le phénomène d'infiltration des objets dans les réalités subjectives est souligné par la distanciation d'avec les enjeux psychologiques qui animent les sujets : c'est présent à la fois dans le livre de Perec et dans le film de Godard.

L'arrière-plan culturel de cette époque est également marqué par la sémiologie du sillage barthésien - *Les Mythologies* de Barthes sont parues dix ans auparavant – et le structuralisme en général, avec une attention accrue accordée notamment aux signes générés par la société de consommation, dont l'étude vient démontrer à la fois sa vacuité, sa dangerosité et sa puissance de domination. La bande-annonce du film intègre d'ailleurs dix-sept cartons renvoyant au désordre sémiologique dissimulé sous le « elle » du titre :

Apprenez en silence deux ou trois choses que je sais d'ELLE. ELLE, la cruauté du néo-capitalisme. ELLE, la prostitution. ELLE, la région parisienne. ELLE, la salle de bains que n'ont pas soixante-dix pourcents des Français. ELLE, la terrible loi des grands ensembles. ELLE, la physique de l'amour. ELLE, la vie d'aujourd'hui. ELLE, la guerre du Vietnam. ELLE, la call-girl moderne. ELLE, la mort de la beauté moderne. ELLE, la circulation des idées. ELLE, la gestapo

²⁵ *Ibid*, p. 5.

des structures.²⁶

Le propos du film tient que ce désordre stérile – mais l'enjeu du film sera aussi de faire ressentir les désordres fertiles – conduit à des aliénations de toutes sortes, allant de la passivité à l'égard de la guerre du Vietnam dont les images pourtant sont partout, à la prostitution, choisie par Godard comme le motif limite et général de cette spirale. Ces thèmes – et nous avancerons plus loin qu'ils sont avant tout des prétextes –, chevillés au récit, font inévitablement du film un produit culturel qui contenait en germe les enjeux du mouvement de mai 68.

2. Un projet cinématographique « en quatre mouvements »

Comment le cinéma, selon Godard, peut-il répondre à ces réalités sociales ? *Deux ou trois que je sais d'elle* lui suggère d'agir en enquêteur, en sociologue, en biologiste... Mais dire cela n'empêche pas la question de se faire entendre à nouveau : comment le peut-il ? Cette interrogation insistante constitue sans nul doute le basculement du film vers ses enjeux les plus profonds, ceux-là mêmes qui sont à l'origine de notre problématique. Godard aboutit forcément à la question du langage cinématographique et à celle de l'image, à celle de leurs amitiés séduisantes avec les « mythologies » ou de leur capacité à leur tenir tête. Godard tentera alors de se « débrouiller » avec la question, et confiera qu'il se « débrouille » :

COMMENTAIRE 18. Sens et non-sens... Oui... Comment dire exactement ce qui s'est passé ? Bien sûr, il y a Juliette..., il y a son mari..., il y a le garage... Mais est-ce bien ces mots et ces images qu'il faut employer ? Sont-ils les seuls ? Est-ce qu'il n'y en a pas d'autres ? Est-ce que je parle trop fort ?... Est-ce que je regarde de trop loin ou de trop près ?²⁷

COMMENTAIRE 20. Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par me faire douter du langage et qui me submergent de significations, en noyant le réel au lieu de le dégager de l'imaginaire ?²⁸

²⁶ Texte des cartons retranscrit in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.10.

²⁷ *Ibid*, pp.64-65.

²⁸ *Ibid*, p. 66.

Nous l'explorerons dans la deuxième partie de notre travail : Godard pose la question de l'engagement politique et poétique, se demandera comment questionner la forme et la rénover. Ce faisant, il ira tout près des images, tout près de leur balancement intime qui hésite entre répétition et différence.

Cette interrogation prendra des tournures expérimentales et des motifs infiniment variés, dans le désordre : bruit et chuchotement, couleurs franches et gris-béton, chantier et silence, pensées solitaires et enchevêtrement des perceptions, exigüité de l'espace et profondeur de la conscience, art et publicité, prostitution et indifférence, balbutiements et ordres via l'oreillette... Cette interrogation sera rendue comme un éclatement, dont le travail graphique en collage imaginé pour l'affiche du film est un premier indice. « Aussi, le morcellement dans la forme est-il souligné par plusieurs critiques : Georges Sadoul compare le film « aux facettes d'un miroir brisé »²⁹. En termes de réception, l'idée du morcellement et du désordre est présente dans de nombreuses critiques - mais pas toujours aussi positivement que chez Sadoul : « cette vaste foire à la ferraille des idées à la mode » (Pierre Billard, dans *L'Express* du 20 mars 1967), « victime exemplaire de ce confusionnisme qu'il dénonce » (Jean-Louis Bory, dans le *Nouvel Observateur* du 22 mars 1967), « ce bazar » (Jean Collet dans le *Télérama*, du 2 avril 1967)³⁰. On ne pourrait raisonnablement en rester là, puisque si morcellement, croisement et collage sont bien présents, ils procèdent d'une structure précisément étudiée, une structure de liaison originale basée sur la relation entre particulier et général, entre ensemble et partie, entre intérieur et extérieur :

« Comme je l'ai dit, l'histoire de Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ne sera pas racontée en continuité, car il s'agit de décrire, en même temps qu'elle, les événements dont elle fait partie. Il s'agit de décrire un « ensemble ».

Cet « ensemble » et ses parties (dont Juliette est celle à qui nous avons choisi de nous intéresser plus en détail, afin de suggérer que les autres parties, elles aussi, existent en profondeur), il faut les décrire, en parler à la fois comme des objets et des sujets. Je veux dire que je ne peux éviter le fait que toutes choses existent à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Ceci, par exemple, pourra être rendu sensible en filmant un immeuble de l'extérieur, puis de l'intérieur, comme si on entrait à l'intérieur d'un cube, d'un objet. De même une personne, son visage est vu en général de l'extérieur.

²⁹Aurélien Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p. 5.

³⁰Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, pp. 114-116.

Mais comment elle-même voit-elle ce qui l'entoure ? Je veux dire : comment ressent-elle physiquement son rapport avec autrui et le monde ? (Malraux disait : « On entend la voix des autres avec les oreilles, et la sienne avec sa gorge. ») Voilà quelque chose que je voudrais faire sentir en permanence dans le film, et qui lui soit immanent. »³¹

Godard explique que sa « démarche » est une opération en « quatre mouvements », considérés comme des « tentatives »³². Les deux premiers mouvements consistent d'une part en une description objective des sujets et des objets, d'autre part en une description subjective de ces mêmes sujets et objets. Il nomme le troisième mouvement « Recherche des structures »³³, le plus important à ses yeux. Suivant cette configuration, les descriptions préalables dans les deux premiers mouvements

« doivent amener à la découverte de certaines formes plus générales, doivent permettre de dégager, non pas une vérité globale et générale, mais un certain « sentiment d'ensemble », quelque chose qui correspond sentimentalement aux lois qu'il faut trouver et appliquer pour vivre en société. (Le drame, justement, c'est que nous découvrons, non pas une société harmonieuse, mais une société trop inclinée vers, et à la consommation.)

Ce troisième mouvement correspond au mouvement profond du film qui est la tentative de description d'un ensemble (êtres et choses), puisque l'on ne fait pas de différence entre les deux, et que, pour simplifier, on parle aussi bien des êtres en tant que choses que des choses en tant qu'êtres, et nous ne sommes pas injustes vis-à-vis de la conscience, puisque celle-ci se manifeste de par le mouvement cinématographique qui me porte justement vers ces êtres ou ces choses. »³⁴

Au quatrième mouvement, qu'il appelle « La vie »³⁵, voici son programme :

« C'est-à-dire $1 + 2 + 3 = 4$. C'est-à-dire que d'avoir pu dégager certains phénomènes d'ensemble, tout en continuant à décrire des événements et des sentiments particuliers, ceci nous amènera finalement plus près de la vie qu'au départ. Peut-être, si le film est réussi (et puisse-t-il au moins l'être, sinon tout le temps, mais à certains instants, pendant certaines images, pendant certains bruits), peut-être alors que se révélera ce que Merleau-Ponty appelait l'*existence singulière* d'une personne, en l'occurrence Juliette plus particulièrement.

³¹ *Ibid*, p.15.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid*, p.16.

³⁵ *Ibidem*.

Il s'agit ensuite de bien mélanger ces mouvements les uns avec les autres.

Finalement, il faudrait que je puisse arriver parfois, quand je fais un gros plan, à donner l'impression que l'on est loin de la personne. Et quand je fais un plan général, un plan d'ensemble parfois, pas toujours mais parfois, à donner le sentiment que l'on est tout près des gens.

En somme, si j'y réfléchis un peu, un film dans ce genre, c'est un peu comme si je voulais écrire un essai sociologique en forme de roman, et pour le faire je n'ai à ma disposition que des notes de musique.

Est-ce donc cela le cinéma ? Et ai-je raison de vouloir continuer à en faire ? »³⁶

*Ces quatre mouvements permettent d'envisager ce que nous avons appelé des « prétextes » (la prostitution, la mutation urbanistique de Paris) au sens noble, c'est-à-dire des situations au sens sartrien. Développer le terme de « situation ». Les appeler « situations », c'est ainsi reconnaître ce qu'elles ont de fondamentalement relationnel avec le monde, qui les définit et qu'elles définissent en retour. Comme nous l'avons déjà évoqué, plusieurs caractéristiques formelles de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* agissent à remarquer et à faire l'hypothèse de cet état relationnel du monde. Ce geste dépasse et complexifie sans doute les notions de « morcellement » ou « désordre ». Pour cette raison, il convient de décrire ces opérations plus en profondeur. A ce titre, nous nous permettons une incursion problématique dans ce chapitre, pour lui accorder une proximité directe avec la thématique de la « situation » que nous soulevons ; par ailleurs, afin de laisser notre problématique principale traverser son sujet sans interruptions.*

3. Prétextes et situations : incursion problématique

Nous pensons qu'il est pertinent et riche de soutenir, à ce stade, une double hypothèse de travail. D'une part, les prétextes tissant le film recouvrent un enjeu philosophique, social et esthétique spécifique : ils s'établissent comme des *situations*. D'autre part, les personnages que Godard crée et met en image font écho à une compréhension spécifique de la singularité. La notion de singularité sera travaillée au travers du sens qu'elle recouvre dans l'œuvre de Gilles Deleuze. Toutefois, nous devons souligner à nouveau son appartenance à un contexte artistique précis, celui du nouveau roman et de la nouvelle vague, qui tend à éviter les motifs

³⁶ *Ibidem.*

« psychologisants » ou « personnalisants » au sein de la littérature et du cinéma.

La prostitution et l'urbanisation montrées par Godard sont des prétextes qui permettent d'interroger la nature de l'image à même l'image. Il n'empêche que ces deux prétextes sont *choisis* par le cinéaste ; ils sont mis à l'écran d'une façon telle qu'ils doivent, eux aussi, être pris au sérieux. Il est nécessaire de les faire compter. Ainsi, c'est, d'emblée, ce que l'image permet de dire au sujet de l'image (l'enjeu, autrement dit, de scruter comment Godard fait image et la nature de l'image qui est créée) et ce que l'image montre, les situations qu'elle rend visibles, qui doivent importer dans l'analyse. Les deux plans peuvent, en effet, être distingués dans un souci de clarté théorique ; ils sont pourtant indissociables dans le champ filmique. La question, posée de manière un peu abrupte, pourrait donc être la suivante : pourquoi Godard s'empare de la prostitution et de la mutation urbanistique de Paris ? A quoi cette situation précise, traversée par deux dimensions constitutives et solidaires l'une de l'autre, lui sert-elle ? Comment accorder une juste importance à ces motifs, comment les dramatiser ?

Le concept sartrien de situation semble être un outil fécond pour penser la présence de ces motifs, l'importance de ces prétextes. Plus précisément, l'intrication que Sartre met en place entre concept de situation, de virtualités/potentialités et d'exigences (pouvant être aliénantes) se retrouve au cœur du cinéma godardien.

« La volonté se présente donc comme un "être-dans"-le-monde qui est un "être-pour" changer le monde. N'importe quel possible voulu n'est jamais qu'un changement d'une situation donnée. Changement qui ne peut être voulu que s'il apparaît à l'horizon de cette situation donnée comme le résultat du développement des virtualités de cette situation. »³⁷

La situation, au sens sartrien, s'entend comme l'ensemble matériel, politique, social dans lequel une conscience se trouve être-jetée. Cet ensemble socio-matériel condense une série de possibilités, de virtualités mais aussi d'exigences. C'est ainsi que la conscience sartrienne se trouve, au travers du corps qui situe la conscience dans un cadre spatio-temporel précis dont l'épreuve est existentiellement nécessaire, tiraillée entre sa liberté et son incommensurable

³⁷ Sartre, J.-P., *Les Carnets de la drôle de guerre, Novembre 1939 – Mars 1940*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p.54.

passivité. Pourquoi la situation sartrienne compte-t-elle pour le spectateur de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ? Notre hypothèse est que le personnage de Juliette rend sensible cette intrication entre matérialité (sociale), aliénation et possibilités. Juliette est une présence cinématographique, un personnage, qui porte aux yeux du spectateur un débat, bien sartrien, entre les possibilités et les exigences de toute situation de vie singulière. Si l'on tient compte de cette proximité entre les prétextes godardiens et la situation sartrienne, la question que pose Godard au sujet de la nécessité de son œuvre, de sa création s'avère encore plus cruciale. Le cinéma est alors une création spécifique, fait et traversé, lui aussi, par des types d'exigences et de possibilités propres. L'image cinématographique rend possible une expérience esthétique qui engage la liberté de son spectateur. Par ce type d'expérience qu'elle rend possible et qu'elle soutient, une conscience, une singularité, celle du spectateur, peut saisir les enjeux conceptuels de la possibilité et de la situation en tant que tels.

Sartre nous propose d'établir la réalité humaine ou la réalité de la condition humaine comme l'être-dans-le-monde de l'homme et son être-en-situation.³⁸ Godard s'attache aux situations, en l'occurrence dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* à des situations-limites en ce qu'elles sont aliénantes et enchevêtrées l'une à l'autre. L'image de Godard fait compter ces situations, de prostitution et d'urbanisation. Autrement dit, l'image fait compter un réel qui, sans elle, ne peut être appréhendé comme un *ensemble*. Ce contre quoi lutte le cinéma de Godard à bien le comprendre, c'est l'appréhension isolée des faits, l'histoire personnelle stricto-sensu. Au contraire, l'image de Godard travaille l'éclatement de toute conscience dans une situation, dans un monde d'emblée historique, matériel et social. L'image godardienne rend sensible et perceptible le caractère situationnel de deux aliénations intrinsèquement liées (mutation urbaine et prostitution occasionnelle) ; Godard dévoile la nature relationnelle de chacun de ces faits sociaux et de ces itinéraires singuliers.

Interviennent dans ces situations des singularités, *des personnages*. Nous insistons sur le fait que la situation telle qu'elle est exploitée par Godard a pour effet de produire, de créer des singularités et non des personnes. Cette nuance nous semble cruciale car elle permet de poursuivre, avec cohérence, le projet que Godard énonce lui-même : créer un cinéma de *l'ensemble* ou des *événements*. Juliette peut être considérée comme une articulation singulière d'événements, comme un tissu d'événements au sein d'une situation.

³⁸ *Ibid*, p.34.

JULIETTE. ... Je ne sais pas où, ni quand. Je me souviens seulement que c'est arrivé. C'est un sentiment que j'ai cherché toute la journée. Il y avait l'odeur des arbres. Que j'étais le monde... Que le monde était moi. Le paysage, c'est comme un visage.³⁹

Sans nous engager dans un détour trop conséquent, nous avançons que l'événement et le visage se retrouvent noués, intriqués, pensés et rendus perceptibles chez Deleuze et Guattari comme chez Godard. Cette intrication renvoie elle-même d'une part à la critique du sujet et, d'autre part, à la notion de singularité que ces auteurs développent et lui opposent. Chez Godard, nous soutenons que c'est précisément comme cela que *Juliette* apparaît à l'écran. Juliette fait naître à l'écran le sens deleuzien de l'événement : « le nom propre n'est nullement indicateur d'un sujet. [...] Le nom propre désigne d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, [...] l'événement [qu'il est] pour lui-même et dans les agencements [...]. »⁴⁰

Si Deleuze et Guattari posent le visage comme « une politique », c'est en raison du « rapport du visage avec les agencements de pouvoir qui ont besoin de cette production sociale [*de la production sociale de certains traits de visagéité*]. »⁴¹ Précisément, les événements échappent aux productions dominantes en ce qu'ils n'appartiennent à personne, ils ne sont relatifs à aucun sujet, ils ne sont pas assimilables aux visages du contrôle social ; ils agencent. Si les événements (s')agencent, s'ils créent des réseaux, des rhizomes pour parler comme Deleuze et Guattari, ils singularisent aussi les hétérogènes qui sont pris dans l'événement. Juliette, dans son activité de prostitution, devient le monde ; comme Clarissa Dalloway devenait la ville dans sa marche au cœur de Londres.⁴² Juliette devient le paysage ; création ou événement dans l'image de Godard, le *visage-paysage*.

« Le gros plan de cinéma traite avant tout le visage comme un paysage, il se définit ainsi [...] écran et caméra. [...] Et ta mère, c'est un paysage ou un visage ? un visage ou une usine ? (Godard). Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage

³⁹ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 52.

⁴⁰ Sartre, J.-P., *Les Carnets de la drôle de guerre, Novembre 1939 – Mars 1940*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p.322.

⁴¹ Deleuze, G., & Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.222.

⁴² *Ibid*, p.321.

n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ? »⁴³

Un visage au cinéma peut consister à répéter le pouvoir (redondance des visages dominants) autant qu'à prendre du pouvoir, c'est-à-dire à opérer une prise filmique qui montre le pouvoir ou *déterritorialise* les usages dominants du visage. Le cinéma de Godard, d'après Deleuze et Guattari, est capable de porter ces mouvements de déterritorialisation, c'est-à-dire ces mouvements qui emportent les catégories dominantes et les déstabilisent ou font exister (donnent un droit d'existence à) des événements mineurs, des situations minoritaires.

Le visage recouvre alors une forme de puissance ; et ce, précisément parce qu'il est défait, parce qu'il ne renvoie plus à « personne » mais se multiplie, se démultiplie dans un ensemble. *Il est l'ensemble*, mais dans sa radicale hétérogénéité. « Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait. En route vers l'asignifiant, vers l'asubjectif. »⁴⁴

4. Deux ou trois choses que je sais d'elle : *comment dire l'état relationnel du monde ?*

Le récit de la vie de Juliette, du point de vue de la narration et du montage, constitue une strate d'un propos plus général qui l'englobe, dont l'allure n'est pas un simple assemblage, ne peut se définir comme somme. La construction narrative repose sur le dynamisme des liaisons générées par les échanges entre histoire(s) singulière(s) (celle de Juliette, principalement, mais d'autres cas sont évoqués : celui de son amie Marianne, par exemple, aussi tous ces portraits furtifs de femmes confrontées elles aussi à la prostitution occasionnelle) et histoire collective.

JULIETTE. ... Non, aucun évènement n'est vécu par lui-même. On découvre toujours qu'il est lié avec ce qui l'entoure... Peut-être que tout simplement, l'observateur de ce spectacle, c'est moi ?... Chaque habitant a eu des rapports avec des parties définies de la ville. Et avec quoi ? Ah ! Oui. L'image est baignée de souvenirs et de significations. [...] ⁴⁵

⁴³ *Ibid*, p.212.

⁴⁴ *Ibid*, p.210.

⁴⁵ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.78.

Cette progression liante, mise en mouvement par les accointances reliant récits singuliers et collectif, s'opère en rompant avec les codes institutionnels et classiques de linéarité et de chronologie. Des tableaux sont présentés : certains montrent la vie de Juliette, et celle d'autres personnages, d'autres présentent Paris dans sa mutation urbanistique. La progression par « déroulement », si on considère l'objet filmique dans sa globalité, a été éludée. L'« action » n'est ni spectaculaire, ni rebondissante. Cette tendance descriptive et observatrice engendre des conséquences directes sur la manière de faire récit, en donnant toute sa place à l'indéterminé. Elle bouleverse la temporalité de l'histoire et de la narration ; aussi, elle exige d'écarter ce que les récits véhiculent d'évidences immédiates et clôturées, des évidences mythologiques au sens barthésien. Le film discute fondamentalement le principe de la déconstruction, qui, dans un sens très commun, peut sembler contraire à la logique de montage, mais, d'un même concours, la remarque comme procédure. Le montage comme collage – dont l'affiche du film est un indice, nous l'avons dit – opère selon une démarche de fragmentation-déconstruction, scandée rythmiquement par l'alternance des bruits et de la voix du commentateur, Jean-Luc Godard lui-même, et scandée plastiquement par un travail de composition. Les agrégats d'unités spatio-temporelles collées entre elles exigent un effort d'association, de comparaison et d'analyse de la part des spectateur-rices – la décomposition, la déconstruction et ensuite le collage agissent sur lui comme stimulateurs de liaisons imaginaires. En rapprochant des motifs communément autonomes (deux femmes se prostituent – des ouvriers au travail sur un chantier), c'est la spécificité des nouvelles liaisons sociales nées avec les grands ensembles qui est soulignée, et plus largement la manière dont elles produiraient des rapports d'exploitation généralisés. Comme le note Aurélie Cardin, « la référence à la prostitution [est] omniprésente dans l'univers cinématographique du temps – pour exprimer la situation d'aliénation, de dépossession de soi imposée par l'exploitation capitaliste : vendre son corps et vendre sa force de travail sont deux facettes d'un même ordre social, similitude masquée par l'hypocrisie de normes sociales que les cinéastes vont voler en éclats »⁴⁶ :

« [...] Cette enquête rejoignait l'une de mes idées les plus enracinées. L'idée que, pour vivre dans la société parisienne d'aujourd'hui, on est forcé, à quelque niveau que ce soit, de se prostituer d'une manière ou d'une autre, ou encore de vivre selon des lois qui rappellent celles de la prostitution. Un ouvrier dans une usine se prostitue les trois quarts du temps à sa manière : il est payé pour faire un travail qu'il n'a pas envie de faire. Un banquier aussi d'ailleurs, tout comme un employé des postes et tout comme un metteur en scène. Dans la société moderne industrielle, la

⁴⁶ Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p. 12.

prostitution est l'état normal. Mon film voudrait être une ou deux leçons sur la société industrielle. Je cite beaucoup le livre de Raymond Aron (*Dix-huit leçons sur la société industrielle*). Vous me direz que je me prends au sérieux. C'est vrai. Je pense qu'un metteur en scène a un rôle si considérable qu'il ne peut pas ne pas se prendre au sérieux... »⁴⁷

À y regarder de plus près, un principe ordonnant s'exerce plutôt dans l'alternance de la description des dimensions intérieure et extérieure des sujets et objets : une manière d'approcher alternativement le mouvement par lequel la conscience touche le monde et la manière dont elle est touchée par le monde. Godard annonçait cette structure dans les « quatre mouvements » de sa « démarche »⁴⁸. Le film fait donc sans cesse des allers-retours dialogiques entre l'ensemble et les parties, leur extérieur et leur intérieur. Ceci s'organise en une suite de vingt-neuf séquences – à suivre le découpage analytique méticuleux qu'a fourni Alfred Guzetti⁴⁹. Les séquences à l'extérieur sont principalement des plans de jour sur les grands ensembles HLM, sur les travaux de la périphérie parisienne et sur la ville de Paris. Les séquences à l'intérieur sont tournées dans des appartements des grandes tours, des cafés, des magasins, des hôtels, un salon de coiffure, un garage, etc. Cette alternance se délite vers la fin du film, où les plans d'intérieur sont plus consécutifs. De manière générale, les séquences en intérieur sont les plus « jouées », elles sont le lieu des interactions entre les personnages. Les séquences extérieures sont quant à elles caractérisées par un univers sonore saturé de bruits, ou à l'inverse dépouillées jusqu'au silence, quand ce n'est pas la voix-off chuchotée de Godard qui en fait le lieu de ses commentaires. Séquences intérieures et extérieures sont entrecoupées de cartons, souvent reprenant des titres d'ouvrages de la collection « Idées », ou de tableaux visuels présentant des images illustrées. Formellement, l'intériorité des objets et des sujets sera rendue visible grâce à deux techniques distinctes. Les premiers seront explorés dans cette dimension par l'usage du très gros plan (c'est le cas par exemple d'une radio, d'une tasse de café, d'une cigarette) ; pour les seconds, Godard recourt à l'usage du dispositif sonore de l'oreillette, placée dans l'oreille de l'actrice ou de l'acteur, destiné à faire voir et entendre le personnage qui pense.

Nous annonçons vouloir décrire sommairement par quels moyens Godard s'attache à rendre le monde dans son état « relationnel ». À l'évidence, la manière dont son principe de

⁴⁷ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.17.

⁴⁸ Voir : *Ibid*, p.15.

⁴⁹ Guzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Havard University Press, 1981.

juxtaposition façonne le temps du récit en fait aussi partie. Le temps de la vie des personnages est un temps de la projection immédiate, de la cause et de l'effet, du moyen et du résultat, traduisant cette aliénation que cherche à faire sentir Godard. Il extrait alors ces fragments de récits pour les organiser sur un autre mode temporel, entièrement contrôlé par le cinéaste, qui voudrait le rendre étranger à quiconque se trouve dans l'immédiateté et la clôture du mythe. Godard imagine un temps ouvert et tentaculaire, celui des grandes mutations, celles qui s'opèrent dans la juxtaposition et le dialogue d'évènements, de détails, d'êtres, et de choses, d'ensembles et de parties, de bouleversements profonds à des moments donnés de l'histoire et qui, lentement, accouchent de sens. Ainsi, l'histoire de la partie (Juliette, Marianne, la jeune Hongroise dans son bain, tous les hommes et toutes les femmes, et toutes les choses) n'est pas inscrite dans un temps d'enchaînement liant les différentes étapes de son existence en tant que partie, mais, plutôt, elle est inscrite dans un temps plus global qui la consolide à un ailleurs, à un avant, à un après, à un « je », un « tu », un « elles », un « eux », un « nous », à d'autres « ici » et d'autres « maintenant ». Ceci s'illustre par exemple lors d'une séquence où Juliette rencontre un client à l'hôtel, et où elle s'étonne de pouvoir penser à des choses qui ne sont pas « là » - en l'occurrence elle pense aux évènements de la guerre au Vietnam. Ces pensées sont rendues visibles par l'intégration de photographies de presse de la guerre au Vietnam, que le montage place au coeur même de la séquence de prostitution. Cette même idée est aussi exploitée à travers le montage sonore, par exemple lorsque Robert, le mari de Juliette, écoute la radio faisant parvenir les bruits de bombardement à l'intérieur de leur appartement. Ce procédé fait inmanquablement penser aux montages photographiques de Martha Rosler dans sa série *House Beautiful : Bringing the War Home* (1967-1972)⁵⁰. Toutes ces « parties », mutuellement, réciproquement, se chargent de sens dans leurs *relations* les unes avec les autres. Dans ce temps qui résiste à l' « économie » du mythe :

« En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse; les choses ont l'air de signifier toutes seules. »⁵¹

De manière générale, et pour avancer d'un pas de plus vers notre problématique, nous

⁵⁰ Série visible sur le site de l'artiste : <http://martharosler.net/photo/war1/index.html>

⁵¹ Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 217.

proposons d'envisager les choix formels posés par Godard à la lumière de la tension esthétique qu'ils suscitent en voyageant d'un bord à l'autre du spectre sensible : entre la violence et l'harmonie. Nous prenons ces catégories pour ce qu'elles sont : des outils opératoires permettant de saisir efficacement notre objet, et que nous cloisonnons temporairement pour notre exercice. Bien que fort générales, leur caractère évocateur facilite pour notre réflexion l'intégration de ce tiraillement de Godard devant les images, et devant ses images. Effectivement, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ce paradoxe est semble-t-il devenu structurant. Derrière la violence, voyons aussi : le déplaisir, la gêne, l'irritation, l'oppression ; derrière l'harmonie, entendons : l'équilibre, le plaisir, la douceur, la satisfaction, la surprise.

Les images du film de Godard dégagent une grande ambiguïté : à la fois étouffantes dans leur platitude, et vivantes par leur organisation chromatique et leur composition. En termes de couleur, beaucoup sont traversées par le schème chromatique récurrent du bleu-blanc-rouge, qui vêt les personnages ou les entoure dans leur environnement. Il renvoie de façon évidente à l'idée de la France politique ; littéralisé de la sorte en couvrant ou en entourant les personnages, il souligne l'imbrication des niveaux discursifs du film. C'est ainsi que Juliette (qui partage le « elle » du titre notamment avec la région parisienne) est, entre autres, définie aussi comme une entité politique. Ce trio chromatique est soutenu par d'autres éléments littéralisés au sein du film (par exemple, l'amie de Juliette, qui se prostitue elle aussi, s'appelle Marianne). Les couleurs, considérées au-delà du trio chromatique, constituent une part importante du travail de composition de l'image. Au bleu, blanc et rouge, s'ajoute également le vert, mais toujours utilisé seul. Ce système basé sur les couleurs primaires s'organise par des rappels, fondant presque des rimes chromatiques. À l'intérieur de l'image, il agit sur la composition par sa vivacité en découpant l'espace et en l'équilibrant par des points de force. À certains moments, les couleurs disparaissent complètement dans des espaces alors complètement dessinés par du contre-jour.



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5

Suivant la distribution initiale proposée, le travail sur la couleur relève du registre de l'« harmonie ». Une humeur harmonieuse se dégage aussi dans la manière dont les formes et les lignes, à travers ce qu'elles dessinent, occupent les plans : elles se déploient dans une composition extrêmement stabilisée. Les intérieurs d'appartement et les grands ensembles sont filmés de manière esthétisante, ils sont ordonnés dans la composition selon des jeux de textures, de couleurs, de lignes et d'axes. Majoritairement, l'axe sur lequel est déroulée la composition est un axe horizontal. Ce choix de l'« étalage » n'est pas anodin, nous le verrons par la suite. L'horizontalité, en effet, semble être un élément cardinal du travail formel en ce qu'elle peut aussi produire des effets de « violence ». Qu'il s'agisse d'une saisie horizontale ou verticale de l'espace, la caméra se montre en tous cas incapable d'épuiser ces axes, traduisant l'idée d'un espace « impossible à maîtriser pour l'œil. »⁵²



Figure 6



Figure 7

⁵² Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p. 9.



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11

L'harmonie qui règne dans la composition de l'image, nous le pressentons, ne suffit pas à la définir ; sous la poussée de forces d'opposition, elle se charge d'ambiguïté. Certains choix formels comme la fixité de la caméra (notamment dans les plans d'intérieur) et l'absence de profondeur de champ (pour tous les plans en général) peuvent instaurer pour l'oeil un climat gênant et oppressant. Bien que la composition chromatique et formelle soit caractérisée par un certain équilibre, elle ne parvient pas à faire éclater l'exiguïté et l'enfermement inhérents aux images. De manière générale, toute la scène s'agglutine au premier plan, qu'elle montre les habitants dans leur appartement, les personnages dans les cafés, ou, à l'extérieur, les bâtiments des grands ensembles et les grues, comme collés sur le ciel et obstruant l'horizon. La lumière contribue à amplifier l'effet de planéité, en éclairant de manière neutre et crue, sans creuser de profondeur. Les cadres sont chargés, étouffants, ils traduisent ce qu'est la vie dans les petits appartements, et la font ressentir aux spectateur-rices.



Figure 12

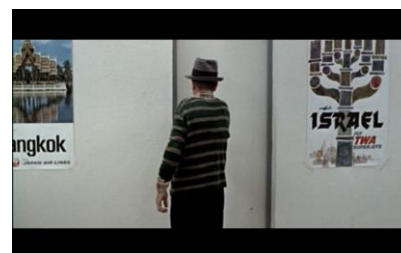


Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17

Godard réalise plusieurs bougés de caméra lors de plans tournés en extérieur, lorsqu'il filme les bâtiments des grands ensembles. Ce sont de grands panoramiques, droite-gauche, gauche-droite ou même à 360° (figures 18 à 25). Ces bougés pourtant n'ont pas d'effet libérateur : l'oeil se constate cerné et submergé par les grandes tours, ne trouve pas de fuite, d'horizon. Il apprécie le ciel, mais sans perspective : les grands bâtiments semblent plaqués dessus.



Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25

Les choses sont présentées côte à côte, comme des marchandises sur un rayon de supermarché, comme les mots déroulés dans le temps de la parole ou dans la linéarité de la phrase. Tout vit en surface, au premier plan de l'image, les personnages voyagent souvent latéralement à l'intérieur du cadre. Les commentaires appuient cette idée d'une réalité « aplatie », « étalée », donc aliénée, comme un écho à la phrase de Roland Barthes qui reprenait également la métaphore de l'étalage :

LA CLIENTE. [...] Je n'ai pas de projet d'avenir, car l'horizon est fermé...⁵³

PAULETTE. Je m'appelle Paulette Cadjaris. J'ai échoué comme secrétaire dactylo. Non, je ne crois pas à l'avenir. Je me promène... Je n'aime pas être enfermée. [...] ⁵⁴

JULIETTE. Personne, aujourd'hui, ne peut savoir quelle sera la ville de demain. Une partie de la richesse sémantique qui fut sienne dans le passé..., elle va la perdre, certainement... Certainement... ⁵⁵

« En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde **étalé dans l'évidence**, il fonde une clarté heureuse; les choses ont l'air de signifier toutes

⁵³ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 62.

⁵⁴ *Ibid*, p.63.

⁵⁵ *Ibid*, p.40.

seules.»⁵⁶

Le son lui aussi est traité de façon tiraillée, entre « violence » et « harmonie ». « La perte de repère provoquée par la violence de l'environnement est rendue à l'aide de la bande-son selon une technique [...] caractéristique de la Nouvelle vague qui, grâce à la bande sonore magnétique, permet au moment du montage le réenregistrement simultané de multiples bandes sonores permettant de superposer musiques, bruits extérieurs et parole. Dans le film, à l'extérieur autant qu'à l'intérieur, le grand ensemble est toujours un environnement extrêmement bruyant : cris d'enfants, vrombissements des voitures, klaxons, l'extérieur pénètre l'intérieur, niant la possibilité de l'intimité dans des pièces dont les cloisons servent plus à faire résonner le chaos sonore du monde extérieur qu'à en protéger »⁵⁷. Le fossé est très brutalement perceptible entre la douceur et le calme des commentaires chuchotés en voix-off par le cinéaste et l'agression sonore que constituent les bruits des travaux, et les bruits de la ville en général, mixés de telle manière qu'ils peuvent même recouvrir certains dialogues et empêcher leur compréhension.

« Tout ça se passe dans un bruit très fort de marteaux-piqueurs, de moteurs, de percolateurs, de matières entrechoquées, qui, dans une certaine mesure, empêchent la communication. »⁵⁸

Il y a donc une tension sonore notoire, où les seuls instants de respiration sont l'apparition de la voix chuchotée, ou les quelques instants musicaux du leitmotiv emprunté au quatuor à cordes n°16, opus 135 de Beethoven. La violence dans le traitement du bruit renforce le sentiment d'oppression chez les spectateurs-rices. Plus encore, elle empêche une compréhension auditive calquée sur la hiérarchie sonore utilisée dans le cinéma classique. Ce phénomène déstabilisant semble vouloir adresser deux remarques : les bruits de travaux littéralisent – une fois encore – d'une part l'arbitraire du geste cinématographique pensé ici comme une déconstruction *et* une reconstruction ; ils littéralisent d'autre part la façon dont l'entreprise politique de réaménagement du territoire dérobe aux personnages l'opportunité d'une appréhension correcte et déverrouillée de leur réalité propre, renvoyant par là-même à la notion de « bruit » dans le champ des théories de la communication. À l'opposé du spectre du bruit dans le film, juste avant le silence, on trouve le chuchotement. La voix de Godard est la

⁵⁶ Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 217.

⁵⁷ Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, p.8.

⁵⁸ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.17.

seule à être chuchotée. Cette particularité maintient une séparation entre lui et l'univers des images. Il est d'ailleurs le seul à obtenir quelques instants de silence pour délivrer ses paroles, bien qu'elles soient parfois interrompues : il murmure et les bruits de travaux s'interrompent, les sonneries cessent, les enfants s'assagissent. Guzetti a creusé cette question avec une certaine adresse, insistant sur ce fait que le chuchotement embrasse dans son champ sémantique la confession, le secret, voire la conspiration⁵⁹. Le schème chromatique du bleu-blanc-rouge qui infiltre le film depuis son titre a déjà posé la dimension politique comme déterminante. Or, suivant Guzetti : si le chuchotement est considéré par ce prisme, il peut renvoyer, à travers une intimité avec le-la spectateur-trice, à l'opposition politique. Par sa forme propre, mais aussi par la figure d'opposition dans laquelle il est pris en regard des bruits de construction traduisant l'entreprise gouvernementale de réaménagement urbanistique⁶⁰. Ces hypothèses acquièrent une densité supplémentaire à explorer l'étymologie du terme « murmure » : « (XIIe s.), emprunté au latin *murmurare* « murmurer, se plaindre, faire entendre un bruit sourd, un grondement », a signifié « protester » dès le XIIe siècle »⁶¹.

Enfin, le chuchotement, avec les coupures, répétitions et reprises qui l'accompagnent, est une langue vacillante : d'elle, nous ne saurons que deux ou trois choses. On peut le rapprocher de cette langue « qui bégaie », chez Gilles Deleuze : une langue du doute, en cela capable de produire des problèmes.⁶² Ni franc ni assuré non plus car il ne cesse de questionner son support, le langage, tout en exprimant ce désarroi par des mots, et certainement sans savoir donc « comment le dire en toute honnêteté »⁶³.

Certains personnages perçoivent la voix de Godard. Elle est transmise concrètement au moment du tournage par un micro placé dans leur oreille, elles et ils y répondent souvent en s'adressant directement à la caméra.

MARINA VLADY. « Je crois que pour un comédien en face de Godard, il ne faut pas se poser de problèmes, il faut se laisser aller. Je fais, en tant que comédienne, des choses que je n'ai jamais faites. Par exemple, Jean-Luc me donne des phrases banales à dire, comme « passe-moi le sel » et puis, en même temps, pendant la scène, il me pose des questions, auxquelles je dois répondre

⁵⁹ Guzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981, p. 67.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁶¹ Baumgartner, E., & Ménard, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Les Usuels de Poche, 1996, p. 515.

⁶² Thématique spécifiquement et magnifiquement traitée dans : Deleuze, G., & Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

⁶³ Formule tirée du commentaire 19 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.65.

à brûle-pourpoint, par le truchement d'un micro dans lequel il parle, l'écouteur étant derrière mon oreille. Il a un style de travail totalement différent de tous les metteurs en scène que je connais. »⁶⁴

Juliette est le personnage principal ayant accès à la voix de Godard. Elle semble à la frontière entre le monde, les images et leur poste d'observation hors-champ. Elle *est* une frontière au sens où Godard tente de nous laisser accès à sa conscience – la faisant voir en la faisant entendre. Comme l'explique Marina Vlady, c'est une particularité du travail sur le jeu d'acteur qui confère à Juliette cette ambiguïté. Sa parole est caractérisée par une certaine platitude, immédiateté et hésitation⁶⁵ qui tient largement à l'instauration du dispositif de l'oreillette au tournage. Il possède selon nous un rôle crucial que nous aurons l'occasion d'approfondir dans la partie consacrée à la problématique.

*

De manière globale, et à un niveau d'abstraction supplémentaire, on note que le projet de Jean-Luc Godard intervient sur la question théorique et philosophique de la communication et de ses implications politiques. Toutes les situations explorées dans le film questionnent la capacité du langage, dans ses formes les plus variées, à infléchir le sens de la réalité, à ouvrir ce sens ou à le contraindre, qu'il s'agisse du langage commun, du langage politique ou du langage poétique et cinématographique. Comme si ce constat était le sien :

« Ainsi le langage et la compréhension du langage paraissent aller de soi. Le monde linguistique et intersubjectif ne nous étonne plus, nous ne le distinguons plus du monde même, et c'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence. Il est pourtant bien clair que la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde »⁶⁶

⁶⁴ *Ibid*, p.120.

⁶⁵ Guzzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981, p. 57.

⁶⁶ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 132.

En modifiant l'ordre déroulé de la réalité et du cinéma, Godard s'interroge : dans quelles conditions communiquons-nous et avec quelles conséquences ? Il n'est pas le seul : « les sciences humaines, en effet, connaissent à partir de cette époque un essor considérable, particulièrement ce qui touche à l'information, à sa théorie, à ses systèmes de signes et bien sûr au langage »⁶⁷. Godard aborde ces questions sous un angle éthico-politique : comment nos langages sont-ils en puissance tout à la fois liberticides et libertaires ? Comment œuvrer dans ce tissu complexe ? Dans quelle mesure la « rage de l'expression »⁶⁸ peut-elle s'épanouir ? Le choix posé à l'égard du film est d'avoir justement montré les langages à travers leurs dualités. L'hypothèse est qu'il faut sortir de l'anesthésie par deux voies : par la démonstration de l'aliénation et par la démonstration de la possibilité. Ceci donne lieu à une esthétique du tiraillement, dont nous avons déjà esquissé les effets entre violence et harmonie. « Tiraillement » nous apparaît moins grossier peut-être, dans la mesure où il exprime l'inconfort qui naît de la lutte entre deux forces opposées, mais sans statuer sur leur nature et donc leur faire perdre leurs complexités. On a montré comment ces conflits s'originaient dans les traitements appliqués à l'image – étouffante et parfaitement composée – et au son – assourdissant ou fragile. Ce tiraillement est une manière de susciter l'état critique du spectateur-trice préconisé par Brecht – le « père Brecht », comme l'appelle Godard dans la séquence d'ouverture. En demandant régulièrement « Est-ce cela que je dois dire ? Comment ? », dans des chuchotements parfois broyés par les bruits au mixage, Godard réintègre le différend au cœur de l'énonciation filmique. Il la rend intentionnellement bancal et inconfortable, et donc la dénature.

Parallèlement, en souscrivant à cette nécessité de l'activité critique, Godard ne peut que rejouer la définition de la posture spectatorielle contenue dans le système brechtien. Prise entre la leçon (« apprenez ») et les sensations (les feuilles qui bougent, les reflets, les couleurs, les bruits, les textures, etc), l'instance réceptrice assiste à la lutte que Godard mène à son médium. Or, si cette lutte tournoie à partir de Godard, c'est aussi le supposé de la passivité spectatorielle qu'elle rejoue. Cette posture renvoie aussi les spectateur-rice-s à une position d'aliéné-e-s. Jacques Rancière signale : « ce sont donc ces principes qu'il conviendrait aujourd'hui de réexaminer, ou plutôt, c'est le réseau de présupposés, le jeu d'équivalences et d'oppositions qui soutient leur possibilité : équivalences entre public théâtral et communauté, entre regard et

⁶⁷ Philippe Dubois, « Barthes et l'image », *The French Review*, Mars 1999, vol. 72/4, p. 676.

⁶⁸ Expression formulée au Commentaire 23 du film in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.69.

passivité, extériorité et séparation, médiation et simulacre ; oppositions entre le collectif et l'individuel, l'image et la réalité vivante, l'activité et la passivité, la possession de soi et l'aliénation »⁶⁹. Godard continue de créditer ces principes en postulant l'identité qui les lient. Il sur-sollicite les qualités sensibles, fondamentalement dynamiques et énergétiques, des observateur-riche-s tout en cautionnant, par le principe de mise à distance les violentant, l'idée de leur rôle spontanément contemplatif et inactif.

*

Nous avons tenu à décrire et analyser tous ces ensembles sécants qui construisent *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, depuis ses thématiques et ses enjeux formels jusqu'aux conditions de réception qu'il engendre. Nous l'avons fait en pensant qu'il s'agissait là d'une étape indispensable à la prise en main problématique de notre objet et nous espérons que nos lecteurs-rices disposent maintenant des informations nécessaires pour faire ce chemin avec nous. Godard provoque en lutte son propre médium ; nous avons tenté de prouver à partir de différents aspects du film en quoi il supposait cette lutte profondément nécessaire. Mais il manque encore une charnière à notre réflexion : il faudrait maintenant comprendre à partir de quel lieu cette lutte est jouée. Si l'on veut approcher sa spécificité chez Godard, il faut envisager qu'elle s'établit sur un territoire théorique de l'image : *Deux ou trois choses que je sais d'elle* occupe ce territoire en formulant une théorie propre de l'image sur base du langage cinématographique. Ces hypothèses théoriques sur l'image et le langage accompagnent toujours Godard jusque dans ses derniers films, c'est pourquoi nous estimons pertinent de les décortiquer. D'après Merleau-Ponty :

« La philosophie, c'est la foi perceptive s'interrogeant sur elle-même. On peut dire d'elle, comme de toute foi, qu'elle est foi parce qu'elle est possibilité de doute. »⁷⁰

Alors certainement, nous pouvons légitimement penser que Godard explore un versant philosophique du cinéma.

⁶⁹ Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p. 28.

⁷⁰ Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 73.

Partie 2. Analyse problématique

L'image comme dialogue

1. Introduction

Nous entrons à présent dans le cœur de notre étude, à savoir l'exposition et l'approfondissement analytique de la problématique que nous voudrions faire émerger à partir de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Nous avons montré à la partie précédente comment Godard s'est saisi de plusieurs situations⁷¹ (urbanisation, société de consommation, prostitution, etc) comme de segments hétérogènes ; comment il a inventé leur agencement de façon à poser le problème du film : celui du langage et de l'image. Car c'est à partir de ce lieu problématique – langage et image -, aménagé par la mise en relation des différentes situations, que Godard cherche à ouvrir un ailleurs radical. Encore dit autrement, Godard a cherché les conditions de possibilité grâce auxquelles le langage et l'image viendraient poser *problème*, au sens deleuzien. Il cherche à construire un agencement (sous la forme d'une juxtaposition) qui soit efficace au sens où il permette de susciter et d'accueillir ce problème. En opérant de cette façon, l'énergie du film consiste bien dans un rapport, à nouveau deleuzien, à construire un problème plutôt qu'à y répondre. Cette tendance est bien signifiée par la circularité qui caractérise sa démarche : problématiser l'image et le langage par les outils de l'image et du langage, tout en demandant sans cesse si oui ou non ils sont aptes à déployer cette puissance. En d'autres termes, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, l'image et le langage dramatisent leurs propres enjeux.

Notre intention, à l'égard de ce projet, est bien de rejoindre Godard dans sa pensée en langue cinématographique de l'image, et, l'ayant rejoint, de prouver en quoi elle formule l'hypothèse de sa nature dialogique de l'image. À cet égard, plusieurs autres pensées font signe vers nous : celles de Sartre, Deleuze, Barthes, Rancière ou Didi-Huberman. Elles font signe dans la mesure où elles éclairent le chemin par lequel nous rejoignons la pensée godardienne de l'image : elles aussi font signe vers quelque chose de l'ordre du dialogue, de l'insécable et de l'hétérogène. À partir de la pensée de Godard, et soutenues par elles, nous pouvons d'ores et déjà annoncer plusieurs couples de notions utiles à cette exploration : visible et invisible, dicible et indicible (et leur chiasme) ; possibilité et aliénation ; présence pure et hiéroglyphe ;

⁷¹ Toujours au sens fort (sartrien) que nous leur donnions dans la première partie.

différence et répétition. Comme y invite Deleuze, et Godard à sa manière, nous nous efforcerons de faire un usage de ces couples dont le dualisme ne fera pas autorité :

« Nous devons passer par les dualismes parce qu'ils sont dans le langage, pas question de s'en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le bégaiement, pas pour rejoindre une pseudo-réalité pré-linguistique, mais pour tracer une ligne vocale ou écrite qui fera couler le passage entre ces dualismes, et qui définira un usage minoritaire de la langue, une variation inhérente, comme dit Labov. »⁷²

Il s'agit de cerner comment ces couples vivent ensemble entre les bords de l'image et motivent ainsi l'idée d'une structure dialogique interne de l'image, telle que Godard la formule dans son film. Nous installons artificiellement ces pensées comme des points de passages dans la démarche exploratoire que constitue le film. L'ambition consiste donc à partir du film, et tout en s'appuyant parallèlement sur ces pensées, de parvenir à saisir l'intensité de l'image godardienne, fabriquée en même temps que théorisée par le cinéaste.

Nous désirons donc mobiliser différents auteurs, qui, par leur approche originale de la notion d'image, vont nous permettre de disposer d'un appareillage théorique pertinent et solide pour approfondir nos questions. Nous les avons choisis d'une part pour cette raison, d'autre part pour leur intérêt significatif porté, selon les cas, à l'image, au cinéma ou à Jean-Luc Godard en particulier. Nous évoquons cette deuxième raison pour s'aménager l'occasion d'exprimer en quoi cet intérêt place le cinéma et Godard en médiateurs de notre appropriation de leurs concepts. L'enjeu, ici, n'est pas de discuter leurs idées en les confrontant, en y trouvant un alignement mutuel, mais de comprendre en quoi, par le biais de la pratique cinématographique spécifique de Jean-Luc Godard, elles produisent entre elles des échos porteurs, à la hauteur d'envisager le film qui nous préoccupe. Ainsi nous laisserons de côté tout ce qui relève de l'école ou du mouvement auxquels ces auteurs peuvent être attachés, ce qui nécessiterait une autre étude d'ampleur, que, par la contrainte de forme à laquelle nous sommes confrontés, nous n'aurons pas l'opportunité d'explorer dans ce travail.

Nous prendrons donc le cinéma, Godard, et son film *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, comme instances médiatrices des fragments de pensée que nous prélevons chez Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman. Ce système d'étude que nous proposons tire son origine de ce que nous avons trouvé là des penseurs

⁷² Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, p. 43.

ayant tous cherché à découvrir et à créer un sens fort de la notion d'image – un sens puissant dont notre étude est tout à fait dépendante. Si elle désire en effet comprendre l'image dans sa nature dialogique, elle appelle des pensées qui ont su mesurer son intrinsèque hétérogénéité. Qu'il s'agisse des notions de création et déterritorialisation chez Deleuze, de la conscience et sa fonction imageante chez Sartre, du Neutre chez Barthes, de l'heuristique du montage chez Didi-Huberman ou de la mise en figure et de la phrase-image chez Rancière, chaque fois que nous dirons « image », nous convoquerons ces décors.

2. *Passage chez Sartre*

À leur manière, chacun de ces styles de pensée de l'image rebondissent en échos depuis *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Godard, à travers toutes les strates problématiques qu'il y entrecroise pour questionner l'image et le langage, invite à repartir d'un « zéro » :

COMMENTAIRE 28. [...] J'ai tout oublié, sauf que, puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir.

Mais quel est ce « zéro » ? À quoi renvoie-t-il ? En fait, tout à la fois à une fin *et* à un commencement. Avant le commentaire 28 – le dernier du film, l'allusion au « zéro » s'est rendue présente à plusieurs autres endroits, en permettant d'insister sur ce qu'il recouvre. Nous prenons les exemples des commentaires 12 et 14, à la séquence 8, et du commentaire 27, à la séquence 18 :

COMMENTAIRE 12. ... Puisque... puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase ni à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il ne m'est pas possible, ni de m'élever jusqu'à l'être ni de tomber dans le néant..., il faut que j'écoute. Il faut que je regarde autour de moi plus que jamais... Le monde. Mon semblable. Mon frère...⁷³

COMMENTAIRE 14. Où commence... Mais où commence quoi ? Dieu créa les cieux et la terre. Bien sûr..., mais c'est un peu lâche et facile. On doit pouvoir dire mieux... Dire que les limites du langage sont celles du monde..., que les limites de mon langage sont celles de mon monde. Et qu'en parlant, je limite le monde, je le termine... Et quand la **mort** logique et mystérieuse viendra abolir cette limite... et qu'il n'y aura ni question, ni réponse..., tout sera flou. Mais si par hasard, les choses

⁷³ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, pp.50-51.

redeviennent nettes, ce ne peut être qu'avec l'apparition de la **conscience**. Ensuite, tout s'enchaîne.⁷⁴

COMMENTAIRE 27. Retrouver le B. A. ... BA de l'existence.⁷⁵

Ainsi, le « zéro » est un point de bascule, auquel on est « amené » et dont il faut « repartir », désignant en même temps la fin d'un cycle et la naissance d'un autre, à travers les images de la mort et de la conscience. Rappelons par ailleurs comment il décrivait le « troisième mouvement » de sa démarche :

« Ce troisième mouvement correspond au mouvement profond du film qui est la tentative de description d'un ensemble (êtres et choses), puisque l'on ne fait pas de différence entre les deux, et que, pour simplifier, on parle aussi bien des êtres en tant que choses que des choses en tant qu'êtres, et nous ne sommes pas injustes vis-à-vis de la **conscience**, puisque celle-ci se manifeste de par le mouvement cinématographique qui me porte justement vers ces êtres ou ces choses. »⁷⁶

On peut raisonnablement penser que cette « conscience » est formulée dans une acception sartrienne. C'est le sujet sartrien s'il en est, et elle en possède tous les accents : les commentaires 12 et 14, ainsi que la déclaration que nous rapportons, empruntent fortement au lexique sartrien : être, néant, le monde, mon semblable, mon frère, l'autre, l'apparition de la conscience, objectivité et subjectivité. Ces termes configurent les structures de l'existence telles qu'elles sont déployées par Sartre dans *l'Être et le Néant*⁷⁷ et dans *La Transcendance de l'Ego*⁷⁸. Ceci exige un détour indispensable par les conceptions sartriennes sur la conscience.

L'apport incontestable des théories philosophiques de Sartre est sans aucun doute d'avoir réinvesti le concept de conscience en la définissant sur un plan d'immanence⁷⁹ : la conscience n'existe qu'à partir du moment où elle s'éclate sur le monde, où, portée par un corps, elle est jetée dans le monde. En affirmant cela, Sartre pose un geste fort, puisqu'il extrait la définition de la conscience d'un champ personnel, individuel et d'une conception transcendantale. Rompre avec la transcendance, installer la conscience dans l'immanence, revient chez Sartre à proposer que la conscience appartienne complètement au monde, n'existe que dans son rapport au dehors,

⁷⁴ *Ibid*, p. 51.

⁷⁵ *Ibid*, p.97.

⁷⁶ *Ibid*, pp. 15-16.

⁷⁷ Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1982.

⁷⁸ Sartre, J.-P., *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Éditions Vrin, 2000.

⁷⁹ Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : L'Intentionnalité » in : Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, pp. 31-35.

autrement dit à ce qui lui est radicalement extérieur : « la conscience nait portée sur un être qui n'est pas elle »⁸⁰. Gilles Deleuze, d'ailleurs, formule les intentions sartriennes en constatant qu'il s'agit de produire une définition de la conscience qui soit « impersonnelle, absolue, immanente »⁸¹.

Godard reprend cette idée, qu'à partir du moment où elle existe et tant qu'elle existe, la conscience est définie comme une relation incessante au monde. Le corps est alors cette matérialité par laquelle survient ce « jeté » : il est la conscience se risquant au monde. À rappeler ces propositions philosophiques, on comprend mieux comment Godard entreprend de les souligner. On saisit d'une part l'irréductible nécessité des « situations », ces aménagements spécifiques d'une extériorité radicale, sans lesquels on ne puisse parler de conscience. On comprend aussi mieux pourquoi la prostitution, comme motif-limite : limite non pas au sens moral, mais limite au sens philosophique en tant qu'elle renvoie directement et intimement au corps, siège de la conscience, et à une façon inédite de réagir aux exigences des situations. Godard s'occurrence, par ce motif, l'opportunité de littéraliser un concept : le jeté de la conscience par le corps sur la matérialité.

Chez Sartre, la conscience est toujours prise dans des situations spécifiques. La conscience est toujours située dans un réel qui s'offre à elle selon des aspects spécifiques. Dans le cas de Juliette, on peut voir quels aspects du réel Godard a sélectionnés en vue de décrire sa « situation ». Juliette habite les grands ensembles de la Courneuve, elle est donc directement concernée par l'entreprise urbanistique qui s'est opérée en périphérie de la ville de Paris. Matériellement, elle doit se « débrouiller » : « Robert, je crois, a cent dix mille francs par mois »⁸². Elle est insérée dans une vie de famille, avec son mari Robert et ses deux enfants, Christophe et Solange. Pour se « débrouiller », elle recourt occasionnellement à la prostitution : « [...] je fais ça provisoirement. J'espère que ça ne va pas durer »⁸³. Elle s'achète des vêtements, et le film indique très clairement qu'elle utilise notamment l'argent de ses passes à cet effet. Elle va chez le coiffeur. Elle achète une voiture : « Oh, c'est Juliette qui a trouvé [l'Austin]. Oui, elle est formidable... Elle trouve toujours des occasions »⁸⁴. Elle existe dans la société de

⁸⁰ Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 28.

⁸¹ Gilles Deleuze, « L'immanence : une vie... » in : Deleuze, G., *Deux Régimes de Fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 360.

⁸² Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.20.

⁸³ *Ibid*, p. 46.

⁸⁴ *Ibid*, p. 25.

consommation : elle est entourée d'enseignes et de publicités. Et puis, elle pense ; toujours dans ces contextes, elle pense. Elle pense en marchant, faisant la vaisselle, elle pense quand elle fait une passe, elle pense quand elle est dans les magasins. Où qu'elle se trouve, Godard fait toujours en sorte d'insister sur son corps et sur sa conscience. Elle parle de son corps et de ses pensées, elle décrit ses sensations et ses émotions.

La situation, pour Sartre, c'est une série d'exigences matérielles et sociales qui se dressent en face de la conscience et qu'elle doit affronter. Ou bien la matière oblige radicalement ou bien elle soutient du possible - Godard va essayer de créer certaines matières, des matières-images cinématographiques, qui soutiennent du possible. Il est important de voir comment Sartre n'oblitére en rien la question de l'aliénation – ce sur quoi Godard insiste également. À parler de possible, il faudrait chez lui à tout prix signaler son versant d'impossibilité. Penser le possible, c'est aussi penser les situations où c'est l'impossible qui gagne, où ce sont les exigences aliénantes de la matérialité qui maintiennent la conscience et le corps dans des situations insupportables.

Sartre, comme Godard, interrogent les conditions de la possibilité, interrogent son revers qui consiste en ces situations d'aliénation insupportables⁸⁵. Sartre donnera l'exemple de l'ouvrière à la chaîne chez Dop⁸⁶, Godard explorera cette question à travers Juliette et son vécu de prostitution dans le contexte d'habitation du grand ensemble. Il montre ainsi comment une situation aliénante exige un certain type de subjectivité. Ce peut-être d'une part la façon qu'a Juliette de faire de son corps un « produit de consommation » - comme l'ouvrière se ferait « machine »⁸⁷, ou d'autre part l'adoption d'une attitude existentielle stratégique :

JULIETTE. Me définir en un mot ? Indifférente.⁸⁸

Mais autant chez Sartre, dans « Qu'est-ce que la subjectivité »⁸⁹, que chez Godard dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, s'infiltrèrent en même temps, à partir de ces situations, des considérations sur la liberté. Tout en incarnant ce qu'elles « ont à être » vis-à-vis de leurs

⁸⁵ Cette question est creusée par Sartre à l'aune du développement de sa philosophie matérialiste dans son ouvrage *La Critique de la Raison Dialectique*.

⁸⁶ Exemple issu à la base d'une étude de Lanzmann reprise par Sartre : Sartre, J.-P., *La Critique de la Raison Dialectique, tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 341.

⁸⁷ *Ibid*, p.342.

⁸⁸ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 44.

⁸⁹ Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la subjectivité ?*, Paris, Éditions Les Prairies Ordinaires, 2013.

situations, ces deux femmes inventent des espaces de résistance. Godard le montre en visibilisant ce qu'on ne voit jamais : les pensées de Juliette. Il « reste » le corps-conscience. Un des ressorts complexes du film de Godard, est qu'il va montrer l'aliénation *et* le possible, parfois dans un même cadre – en tous cas au niveau minimal de la structure du film, dans un même cadre, mais ces liens se font aussi dans l'assemblage de plusieurs plans voire séquences. Il va montrer ce « et » en l'organisant de manière différente tout au long du film. Car le possible n'atteint sa justesse politique (et il s'agit bien d'un film au projet politique) qu'à le montrer dans son frottement à ce qui lui résiste. Deleuze a formulé cela d'une manière très riche, et nous reprendrons d'autres ressorts de sa citation plus loin dans l'analyse :

« Du Nord au Sud, on rencontrera toujours des lignes qui vont détourner les ensembles, un ET, ET, ET qui marque chaque fois un nouveau seuil, une nouvelle direction de la ligne brisée, un nouveau défilé de la frontière. 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 de l'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. On sait au moins que c'est là que les choses se passent, à la frontière des images et des sons, là où les images deviennent trop pleines et les sons trop forts. »⁹⁰

Godard va montrer comment Juliette, dans l'exiguïté de son appartement, dans les lieux où elle se prostitue, dans les lieux où elle consomme, conserve toujours un « possible » minimal, maintenu par la conscience. En créant cela dans une seule et même image, Godard tient une autre forme de la démonstration de la nature dialogique des images cinématographiques, qui découle de la nature relationnelle de la conscience forcément éclatée sur le monde.

Cet éclatement constitue notamment le siège de la « fonction imageante » : aussi, nous désirons montrer en quoi ces passages ne procèdent nullement de digressions par rapport à notre objet. Car il fallait venir de là pour aboutir à l'image, exprimer en quoi le film de Godard propose que sa nature est dialogique. En effet, un des modes d'éclatement de la conscience sur le monde

⁹⁰ Extrait d'une interview pour les *Cahiers du Cinéma*, numéro 271, novembre 1976 in Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 66.

chez Sartre est désigné par ce qu'il appelle la « fonction imageante »⁹¹. Cette fonction recouvre en fait des aspects extrêmement diversifiés de l'existence. À un niveau élémentaire, on pourrait dire que la fonction imageante provoque, au contact du monde, un imaginaire, quelle que soit sa forme. Sartre parlait volontiers – et c'est évocateur – d'anti-monde à l'endroit de cet imaginaire : un monde « autre » qui se forme et s'échappe de la conscience en relation au monde. On peut dire qu'à la fois le monde et l'anti-monde ainsi éclos collent tous les deux à cette ligne consciente. Chez Sartre, la fonction imageante peut surgir autant comme réaction à une situation banale, que comme réaction devant un objet esthétique, ou encore que comme réaction au monde par production d'un objet esthétique. Dans le premier cas, on peut par exemple penser à Juliette s'étonnant de penser à la guerre du Vietnam. Godard insère alors dans le montage des photographies de presse de la guerre au Vietnam ; on peut imaginer qu'elles ont surgi dans la conscience de Juliette, alors même qu'elle se demande comment un tel surgissement a pu avoir lieu. Dans le deuxième cas, on peut penser aux spectateur-riche-s visionnant le film et ce que cela suscite chez eux-elles. On peut, dans le troisième cas, penser directement à la « tentative » que constitue le projet cinématographique de Godard, tentative qui voulait se montrer juste « vis-à-vis de la conscience, puisque celle-ci se manifeste de par le mouvement cinématographique qui me porte justement vers ces êtres ou ces choses »⁹².

Dans tous les cas, via la fonction imageante, ce qu'on peut appeler imaginaire ou anti-monde se met à cohabiter avec le monde – part, démarre du monde. Dans le cas d'une création cinématographique, la fonction imageante, et dans un second temps sa création, l'image, surgissent à partir d'un contact avec le monde. L'image est le relais sous l'impulsion de la fonction imageante d'une conscience éclatée sur le monde, donc d'un contact avec le monde, qui continue de faire partie d'elle. Il n'y a pas d'imaginaire qui ne se fasse pas à partir d'une conscience jetée dans le monde, touchée par le monde. Et l'image est toujours porteuse de ce jeté, de ce contact, sans lequel il n'y aurait ni conscience, ni fonction imageante, ni image. En cela, elle est fondamentalement dialogique. C'est ce qu'intuitionnent les couples notionnels de visible et invisible, dicible et indicible, différence et répétition, présence pure et hiéroglyphe, appliqués à l'image. C'est-à-dire cette cohabitation qui s'établit sur base de ce contact originaire au monde, de ce jeté sans lequel la conscience même n'existe pas. Alors les proportions de

⁹¹ Voir : Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 & Sartre, J.-P., *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

⁹² Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.16.

visible et indicible, dicible et indicible, différence et répétition, présence pure et hiéroglyphe varient dans l'image en fonction de la manière dont la conscience, par la fonction imageante, a aménagé ce lieu qu'est l'image. C'est là que commence la question du possible : quelles sont les différences de potentiel que la fonction imageante a donné à ces hétérogènes – monde et anti-monde - dans lesquels elle s'origine ? C'est là que commence la question du politique : dans quelle mesure ce que l'image contenait de possible trouve-t-il le moyen d'entrer en expansion, d'habiter l'image en toute puissance, parvient à parcourir l'image pour devenir sensible, et donc, peut-être, pour transformer le monde ?

Le plan d'immanence de la conscience la fait forcément entrer dans un régime relationnel/dialogique, dans lequel sont aussi prises les images. C'est donc de là, de ce « zéro », que nous partirons.

3. *Passage chez Gilles Deleuze*

« La ligne de fuite est une *déterritorialisation*. Les Français ne savent pas bien ce que c'est. Évidemment, ils fuient comme tout le monde, mais ils pensent que fuir, c'est sortir du monde, mystique ou art, ou bien que c'est quelque chose de lâche, parce qu'on échappe aux engagements et aux responsabilités. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. »⁹³

Mobiliser Deleuze et Sartre autour d'une même question suppose d'assumer leurs points de désaccord et de rupture. Nous n'allons pas décortiquer la nature de la divergence de leurs positions mais plutôt souligner cette divergence afin de détecter ce que chacun d'eux nous permet de penser spécifiquement. Comme nous l'avons précisé, notre recours à ces penseurs se fait sur le mode de l'outil, nous nous armons de leurs concepts pour penser les questions qu'instaure Godard à même son image filmique. Il n'y a donc pas lieu de s'inquiéter des querelles philosophiques ; il est seulement nécessaire de les nommer et de les faire jouer dans notre propos uniquement pour éclairer la spécificité des gestes sartrien et deleuzien.

Là où Sartre travaillait la question de la possibilité à partir de la matérialité, de la conscience et de l'imagination, Deleuze entend rompre avec le registre de l'imaginaire et du sujet pour

⁹³ Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, p. 47.

installer la question du possible au cœur de la création et d'une philosophie qu'il qualifie lui-même de « vitaliste »⁹⁴. Cette option prise par Deleuze se fait effectivement par un mouvement de refus, de rupture, d'opposition à certaines positions philosophiques. Nous choisissons de mobiliser la position deleuzienne positivement, c'est-à-dire de la faire intervenir à partir des gestes créatifs qu'elle opère (et non par le versant critique qu'elle instaure). Autrement dit, nous cherchons, humblement, à savoir ce que cette pensée permet.

Reprenons dès lors cette proposition qui consiste à intriquer création, déterritorialisation et fuite. « Une ligne de fuite est une *déterritorialisation* »⁹⁵. Entamons le chemin avec cette définition, définition qui renvoie dos à dos deux concepts deleuziens. Comment sortir de cette circularité ? Nous tentons de comprendre ces deux concepts, la ligne de fuite et la déterritorialisation, par leurs effets. Déterritorialiser, c'est effectuer une poussée, un mouvement. La déterritorialisation et la ligne de fuite peuvent, toutes deux, être comprises comme des mouvements mais, en ce sens, qu'ils emportent, avec eux, quelque chose de ce qui est connu, institué. C'est ça que Deleuze semble nommer « crever le tuyau ».

La création, qu'elle soit littéraire, cinématographique, plastique, philosophique, a un rapport privilégié avec la *Terre*⁹⁶, c'est-à-dire que la création a un rapport avec le mouvement (fuir, déterritorialiser) et non avec le territoire, avec ce qui est installé, institutionnalisé, sédentarisé. Les écrivains français, aux yeux de Deleuze, ont manqué le sens de ces mouvements, du rapport intrinsèque de la création à la fuite ; ils ont manqué la teneur de ces créations capables de grandes déstabilisations, de grandes résistances face à des structures qui reposent sur des violences systémiques (l'homme blanc occidental étant la norme qui fait violence à toutes les entités qui s'en distancient, violence systémique à tous les écarts). Aux yeux de Deleuze, Godard produit de tels mouvements dans l'image, dans le cinéma, plaçant alors un peu de puissance de fuite dans le paysage artistique français contemporain.

« Godard a devancé et marqué tout le monde, mais pas par des voies qui auraient été celles du succès, plutôt en continuant sa ligne à lui, une ligne de fuite active, ligne tout le temps brisée, en zigzag, en souterrain. »⁹⁷

Deleuze pose l'enjeu de la création comme étant relatif à la résistance, à la fuite et à la

⁹⁴ Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 196.

⁹⁵ Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, p. 47.

⁹⁶ Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, p. 48.

⁹⁷ Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 56.

déterritorialisation. S'il refuse de considérer que ces actes relèvent de l'imaginaire, c'est précisément parce qu'ils travaillent la réalité. Ils sont réels de par leur effectivité, de par leur propension à résister. Le vocabulaire dénote par rapport à Sartre certes, mais l'intuition n'est pas si éloignée. La création semble, dans leurs deux pensées, faire émerger de la possibilité. « Du possible sinon j'étouffe. »⁹⁸, déclare Deleuze.

Nous posons, par une série de recoupements⁹⁹, qu'il y a une proximité extrêmement forte entre ce que Deleuze écrit sur la création et sur l'écriture. « Il n'y a pas d'œuvre qui n'indique une issue à la vie, qui ne trace un chemin entre les pavés. [...] Je ne crois pas que le problème se pose différemment en littérature et dans les autres arts [...]. »¹⁰⁰ De cette proximité et de ses commentaires sur le travail de Godard, nous nous permettons de tirer de ses propositions au sujet de la littérature anglaise et américaine des éléments probants pour penser le cinéma. Écrire et filmer recouvrent des enjeux qui se font signe jusqu'à se confondre.

« Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcés de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. C'est devenir autre chose. [...] C'est plutôt une *rencontre* entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se détterritorialise. En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies. »¹⁰¹

Et il est un devenir et une détterritorialisation que Deleuze semble attribuer à Godard : devenir-présent et ligne de fuite dans le langage.

« Godard a une belle formule : pas une image juste, juste une image. Les philosophes devraient dire aussi, et arriver à le faire : pas d'idées justes, juste des idées. Parce que des idées justes, c'est toujours des idées conformes à des significations dominantes ou à des mots d'ordre établis, c'est toujours des idées qui vérifient quelque chose, même si ce quelque chose est à venir, même si c'est l'avenir de la révolution. Tandis que "juste des idées", c'est du devenir-présent, c'est un bégaiement dans les idées, ça ne peut s'exprimer sous forme de questions, qui font plutôt taire les réponses. »¹⁰²

⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu », in : Deleuze, G., *Deux régimes de fous. Texte et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de minuit, 2003, pp. 215-217.

⁹⁹ Notamment en croisant la lecture de *Mille Plateaux, Pourparlers, Dialogues* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*

¹⁰⁰ Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 196.

¹⁰¹ Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, pp. 54-55.

¹⁰² Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 57.

Le devenir-présent du cinéma godardien renvoie à sa puissance, c'est-à-dire aux problèmes qu'il crée. Nous avons vu que les problèmes posés par *Deux ou Trois choses que je sais d'elle* sont balancés entre des prétextes sociaux et une déstabilisation du sens (redondant, dominant) de l'image. Aussi bien l'image que ce qui est mis en image posent problème chez Godard, c'est-à-dire que l'image et ce qui est visible n'appellent aucune réponse mais déploient une importance, un drame dont nous sommes chargés d'assumer l'existence, et le poids. L'image de Godard bégaie, elle n'est assurée d'aucune certitude, d'aucune répétition mortifère, elle ne procède pas par reconnaissance. De ce bégaiement, elle tire sa puissance : puissance créatrice et problématique, puissance de résistance et de fuite.

« Parler, c'est limiter le monde » dit Juliette ; bégayer consiste à instaurer un champ problématique où c'est aussi bien le langage que ses usages limitants qui sont rendus visibles et mis en tension. Bégayer dans sa propre langue crée un devenir-présent dans la langue ; bégayer est un acte, un usage du langage qui ne limite plus mais ouvre, ouvre ce possible, et agit comme *un grand courant d'air*.

Le devenir-présent du cinéma godardien nous achemine, avec force, vers la ligne qu'il fait fuir. Notre lecteur-riche l'aura compris, ce que Godard fait fuir : rien de moins, tout le langage.

« C'est bien littéralement qu'il faut comprendre la formule de Godard : les enfants sont des prisonniers politiques. Le langage est un système de commandement, pas un moyen d'information. [...] Parler, même quand on parle de soi, c'est toujours prendre la place de quelqu'un, à la place de qui on prétend parler, et à qui on refuse le droit de parler. [...] Alors, comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leur valeur de lutte contre le pouvoir ? C'est sans doute cela, être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite. »¹⁰³

Le cinéma de Godard lutte contre une politique du langage, des images et des visages, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. Les lignes de fuite n'ont ni territoire, ni visage ; elles ne dépendent pas d'un sujet, d'une personne. Elles n'ont qu'une prétention, celle d'abriter de

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 60-61.

l'imprévisible : « l'expérimentation-vie »¹⁰⁴, puissance, résistance, création et possibilités.

4. Passage chez Roland Barthes

La lecture de la retranscription du cours au Collège de France intitulé *Le Neutre*¹⁰⁵, pensé par Roland Barthes, a sans doute été décisive pour la construction de notre problématique, à plusieurs égards. Dispensé sur l'année scolaire 1977-1978, voici son programme :

« L'argument du cours a été le suivant : on a défini comme relevant du Neutre toute inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours. Le relevé de ces inflexions s'est fait à travers un corpus qui ne pouvait être exhaustif ; cependant, les textes des philosophies orientales et mystiques se sont trouvés naturellement privilégiés. [...] A travers des touches successives, des références diverses (du Tao à Boehme et à Blanchot) et des digressions libres, on a essayé de faire entendre que le Neutre ne correspondait pas forcément à l'image plate, foncièrement dépréciée qu'en a la *Doxa*, mais pouvait constituer une valeur forte, active. »¹⁰⁶

C'est tout d'abord cette approche consistant à « déjouer » qui nous a parue intéressante, précisément afin d'« esquiver la structure paradigmatique ». Elle a notamment inspiré l'idée de parler de l'image cinématographique au sens d'un dialogue, chez Godard : cela nous est apparu comme un moyen de pouvoir discuter des hétérogènes et des virtualités de l'image cinématographique sans pour autant toujours leur faire suivre la voie du conflit. Cet intérêt consistait à parvenir à construire un point de vue qui nous prémunisse d'une tendance aux classements binaires, oppositionnels, empêchant ainsi de saisir la particularité du geste de Godard, très justement repérée par Gilles Deleuze : s'établir aux frontières, aux points de passage, aux lieux de l'indiscernable. En ce sens, le « dialogue » de l'image cinématographique est une manière de penser ensemble le son et l'image, et la façon dont l'un et l'autre, par leurs jeux réciproques, font advenir l'image cinématographique sous telle ou telle de ses virtualités.

« [...] le paradigme c'est le ressort du sens ; là où il y a sens il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens > dit elliptiquement : le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre*, c'est

¹⁰⁴ Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996, p. 59.

¹⁰⁵ Barthes, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, présentation par T. Clerc, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 261.

toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer. »¹⁰⁷

« [...] nous cherchons la catégorie du Neutre en tant qu'elle traverse la langue, le discours, le geste, l'acte, le corps, etc. Cependant, dans la mesure où notre Neutre se cherche par rapport au paradigme, au conflit, au choix, le champ général de nos réflexions serait : l'éthique qui est un discours du « bon choix » [...] ou du « non-choix », ou du « choix-à-côté » : de l'ailleurs du choix, l'ailleurs du conflit du paradigme. »¹⁰⁸

En imaginant son cours en une « suite de fragments »¹⁰⁹, Barthes s'autorise à librement chercher le Neutre, considérant qu'il en existe des manifestations bien plus qu'une notion stabilisée.

« Ce serait mettre « quelque chose » (le sujet, le Neutre?) en état de variation continue (et non plus l'articuler en vue d'un sens final) : rapport avec la musique contemporaine, où le « contenu » des formes importe moins que leur translation, et aussi avec les recherches actuelles de Gilles Deleuze¹¹⁰. »¹¹¹

Ceci l'amène à reconnaître et récolter des « figures » du Neutre, organisées ensuite en cette succession de fragments. En ce qui nous concerne, il donne ainsi matière à penser des enjeux spécifiques du film en faisant par exemple de la réponse ou encore du silence des « figures » du Neutre. Si nous aurons l'occasion de nous appesantir plus longuement sur ces dernières figures, évoquons en plus celle de la conscience, qui corroborait elle aussi la manière dont nous l'avons rattachée à *Deux ou trois choses que je sais d'elle* :

« J'entends ici conscience, nullement au sens moral, mais au sens psychologique-classique. Littré 1 : « Sentiment de soi-même ou mode de la sensibilité générale qui nous permet de juger de notre existence. » (Acception très dix-huitiémiste. Rousseau.) Rappeler que *conscientia* < *consciuis* : qui sait avec un autre, complice (légère nuance péjorative) > « conscience » : savoir à deux en soi-même, être composé, en soi, de deux sujets complices : la connaissance de chacun est tenue par la connaissance de l'autre : connaissance renforcée, liante, puissante, surpuissante (≠ infirme l'idée de la conscience comme état unitaire). »¹¹²

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 31.

¹⁰⁸ *Ibid*, pp. 32-33.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 35.

¹¹⁰ Les travaux de G. Deleuze auxquels Barthes fait référence sont ceux de *Mille Plateaux* (voir note 28 in : Barthes, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, présentation par T. Clerc, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 35.)

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibid*, pp. 132-133.

À titre de remarque, enfin, nous informons notre lecteur-riche avoir repris les citations telles quelles, dans la graphie de l'édition du Seuil. Le choix éditorial a été celui d'une intervention minimale sur le texte de Barthes, conservant tous les symboles et abréviations liés à l'aspect « prise de notes » de son texte.

5. Passage chez Jacques Rancière

Nous mobilisons par ailleurs certains écrits du philosophe Jacques Rancière, et plus particulièrement deux de ses ouvrages : *La Fable Cinématographique*¹¹³ et *Le destin des images*¹¹⁴. Si Sartre, Deleuze et Barthes en viennent à l'esthétique depuis leurs parcours de pensée propres (ontologie, philosophie politique, sémiologie), Rancière démarre lui spécifiquement du terrain philosophique de l'esthétique et y ajoute des considérations historiques sur le médium cinématographique. En cela, ses textes conduisent à étoffer encore un peu plus notre problématique. L'une et l'autre position – voie détournée ou voie directe – présentent des atouts différents mais, dans notre cas, cumulables. Nous postulons que ce que Rancière appelle « contrariété », « relation », « altérité » à l'endroit de l'image renvoie à ce que nous appelons « dialogue ».

Rancière propose une lecture de l'histoire de l'art basée sur un découpage non chronologique en régimes de l'art¹¹⁵. Il montre en quoi le cinéma vient intensifier des questions cruciales de ce qu'il appelle le « régime esthétique de l'art ». Rancière considère la spécificité du cinéma non pas comme relevant intrinsèquement de son dispositif technique mais résidant justement dans la traduction de ce régime « esthétique » neuf par le cinéma, l'apparition de l'un étant contemporain de l'autre¹¹⁶. Ce « régime esthétique » s'est selon lui construit en tant que logique en rupture avec le régime « représentatif » :

« Cette logique oppose au régime représentatif des actions enchaînées et des codes expressifs appropriés aux sujets et aux situations une puissance originaire de l'art initialement partagée entre deux extrêmes : entre la pure activité d'une création désormais sans règles ni modèles et la pure passivité d'une puissance expressive inscrite à même les choses, indépendamment de toute

¹¹³ Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

¹¹⁴ Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.

¹¹⁵ Voir : Rancière, J., *Le Partage du Sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

¹¹⁶ Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.20.

volonté de signification et d'œuvre. »¹¹⁷

Cette « passivité de l'être sans raison, la poussière des particules élémentaires, le surgissement originaire des choses », c'est-à-dire ce « contraire » auquel « l'âge de l'art esthétique veut identifier son pouvoir inconditionné »¹¹⁸, Godard a entrepris, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de le montrer l'interrogeant : ce sont notamment ces très gros plans emblématiques sur une cigarette, sur du café ou sur la structure électronique d'une radio, dont l'appréhension spécifique chez Godard par la caméra et le son montre comment le langage cinématographique les rendraient saisissables – donnerait la possibilité de les *voir vraiment*. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus longuement et de voir en quoi se loge dans cette démarche l'intention de rejoindre l'idée d'une nature dialogique de l'image cinématographique

5.1. *L'état contrarié du cinéma chez Rancière*

Mais si « tel est l'art de l'âge esthétique : un art qui vient après et défait les enchaînements de l'art représentatif : en contrariant la logique des actions enchaînées par le devenir-passif de l'écriture ; ou bien en refigurant les poèmes et les tableaux anciens », alors « ce travail suppose que tout l'art du passé soit désormais à disposition, qu'il puisse être à loisir relu, revu, repeint ou réécrit ; mais aussi que toute chose du monde – objet banal, lèpre d'un mur, illustration commerciale ou autre – soit disponible pour l'art dans sa double ressource, comme hiéroglyphe chiffrant un âge du monde, une société, une histoire et, à l'inverse, comme pure présence, réalité nue parée de la splendeur nouvelle de l'insignifiant »¹¹⁹. Le cinéma vient justement, par sa nature contrariée et ses matériaux fondamentalement dialogiques – à la fois « hiéroglyphes » et « pures présences », interdire toute téléologie¹²⁰ selon laquelle ces nouveaux attributs de l'art le prémuniraient de son historique mission représentative, et témoigne de la manière dont ces régimes, représentatif et esthétique, demeurent ensemble des virtualités cohabitantes.

Effectivement, la fable cinématographique contrariée ne choisit pas définitivement entre l'action vraisemblable (régime représentatif) et la vie sans raison (régime esthétique).

¹¹⁷ *Ibid*, p. 20.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 21.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 22.

¹²⁰ *Ibid*, p. 24.

« L'ordinaire, le degré zéro de la fiction cinématographique, c'est la complémentarité des deux, la double attestation de la logique de l'action et de l'effet de réel. Le travail artistique de la fable est au contraire d'en faire varier les valeurs, d'en augmenter ou d'en réduire l'écart, d'en inverser les rôles. »¹²¹

Si le cinéma ne tranche pas, il est effectivement de nombreux travaux cinématographiques qui cherchent à intensifier et à déstabiliser cette complémentarité, réfléchissant par là même à la nature contrariée de leur médium. C'est bien le cas du film que nous étudions. En restant à l'intérieur du paradigme du langage cinématographique, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* va faire de cette confrontation des deux régimes une expérience directe et une réelle recherche : « *Deux ou trois choses que je sais d'elle* est beaucoup plus ambitieux (que *Made in U. S. A.*). À la fois sur le plan documentaire, - puisqu'il s'agit de l'aménagement de la région parisienne, sur le plan de la recherche pure, - puisque c'est un film où je me demande continuellement moi-même ce que je suis en train de faire »¹²², déclare Godard. Si dès les premiers films de Godard les marques d'énonciation ont un caractère fort (elles affirment : « il y a cinéma »), celles-ci sont encore plus radicales ici en renvoyant à la question « comment faire du cinéma? », et en en faisant une question plus complète, intégrant à la fois les dimensions esthétique, éthique et politique. Il ne s'agit plus seulement de reconnaître le cinéma, en tordant l'effet de réel, il s'agit désormais de reconnaître sa nature contrariée – dialogique - et de la questionner, en questionnant du même coup sa responsabilité. On passe d'un enjeu à l'autre : du « il y a cinéma » à « qu'est-ce que le cinéma et que peut-il ? ».

5.2. Deux ou trois choses que je sais d'elle : des difficultés et des possibles de cette contrariété

Rancière montre en quoi le cinéma, à travers plusieurs cinéastes, dont Jean-Luc Godard au premier plan puisqu'il en signale frontalement les enjeux, atteste d'une puissance propre à ce régime esthétique tout en ployant sous l'effet de certains principes liés au régime représentatif de l'art - incarnés notamment par l'importance accordée au scénario comme principe de rationalité de l'art cinématographique, prolongeant cette rationalité des histoires héritée de la poétique aristotélicienne. Selon Rancière, le cinéma s'établit à partir d'une relation

¹²¹ *Ibid*, p. 38.

¹²² Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 11.

profondément contrariée avec les images, les histoires et l'Histoire. Il consacre énormément de ses réflexions à Jean-Luc Godard, puisqu'il s'est saisi de cette question en allant explorer cette contrariété dans sa forme la plus essentielle et la plus conflictuelle. Pour Rancière, ce sont les *Histoire(s) du Cinéma* qui cristallisent le plus intensément cette réflexion sur la contradiction propre au cinéma et sur les moyens de la contraindre, de la sublimer, de la racheter ou simplement de l'analyser à partir des outils du langage visuel et sonore. Dans les *Histoire(s) du Cinéma*, elle mène finalement à un constat d'échec du cinéma vis-à-vis de sa responsabilité historique. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, par contre, tout en reconnaissant et en identifiant cet état problématique, correspond bien plutôt encore à une bascule, à un vacillement, maintenu par les promesses formulées par la mise en crise du langage cinématographique et de la forme fictionnelle, sans les abandonner totalement pour autant. Le film se construit à partir de ces mises en crise, qui sont parfois des questions explicitement posées :

COMMENTAIRE 10. [...] Où est donc la vérité ? De face ou de profil ? [...] ¹²³

COMMENTAIRE 11. [...] puisque j'échoue sans cesse à communiquer... [...] ¹²⁴

COMMENTAIRE 15. Qu'est-ce que l'art ? [...] ¹²⁵

COMMENTAIRE 17. [...] Comment rendre compte des événements ? [...] ¹²⁶

COMMENTAIRE 18. [...] Est-ce bien ces mots et ces images qu'il faut employer ? Sont-ils les seuls ? Est-ce qu'il n'y en a pas d'autres ? Est-ce que je parle trop fort ?... Est-ce que je regarde de trop loin ou de trop près ? ¹²⁷

COMMENTAIRE 20. Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par me faire douter du langage et qui me submergent de significations, en noyant le réel au lieu de le dégager de l'imaginaire ? ¹²⁸

¹²³ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.49.

¹²⁴ *Ibid*, p. 50.

¹²⁵ *Ibid*, p. 58.

¹²⁶ *Ibid*, p. 64.

¹²⁷ *Ibid*, p. 65.

¹²⁸ *Ibid*, p. 66.

Outre ces questions explicitement formulées, ces mises en crise s'incarnent aussi par le recours au très gros plan, par la gestion sonore de la voix off, les références à Brecht, la dynamique du montage ou encore les assises documentaires et journalistiques. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ne cesse de se demander : que peut le langage (notamment cinématographique) pour ma question, pour mon projet ? Et comment ? En définitive, est-il suffisant ?

Rancière signale cette ouverture que fut chez Godard le langage vidéo, avec ses possibilités fusionnelles, pour agir sur les questions qu'il adressait au cinéma. Nous notons cette étrangeté que jamais dans ces réflexions sur Godard, chez Rancière ou ailleurs, ne soit cité le film que nous étudions. Il semble pourtant constituer un point de basculement important sur ces questions, dans l'oeuvre godardienne : il les y signale très explicitement et il cherche à expérimenter dans le langage cinématographique les ressources dont il dispose (encore) pour y apporter des réponses neuves et sortir de ce que Godard semble considérer comme une impasse. Le langage cinématographique et ses ressources formelles vont alors servir d'une part à construire le problème sur un plan perceptif (faire ressentir le problème) et à tenter de le résoudre, sur un plan perceptif également (faire sentir la nouveauté d'un autre rapport au cinéma et au réel et ses possibles). Nous tenterons, dans nos prochains points, d'isoler différents gestes cinématographiques présents dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et de montrer en quoi ils soulignent la question ou bien cherchent à y répondre. Chaque geste peut d'ailleurs assumer les deux responsabilités et c'est le traitement appliqué qui se chargera de l'une ou l'autre fonction – exposition ou résolution.

5.3. *Sur la voie du possible, l'image au sens fort*

En vue d'approfondir notre problématique, nous avons commencé à bâtir une architecture conceptuelle par des emprunts à Sartre, Deleuze, et Barthes, et désormais à Rancière. Comme nous l'avions déjà signalé, leurs pensées nous ont menés à une conception étendue de l'image cinématographique et nous ont permis d'envisager en quoi le film fait l'hypothèse de son caractère dialogique. Poursuivant cet approfondissement, nous ajoutons un autre concept propre à Rancière : celui de « phrase-image », contenu dans son ouvrage *Le Destin des Images*, et attribuant lui aussi à l'image un sens fort et étendu.

L'intérêt que nous portons à Rancière, et qui vient étoffer les propositions de Deleuze, Sartre et Barthes, correspond à sa façon d'avoir explicitement associé à l'image la notion de

parole. Sa pensée de l'image s'initie sous la forme d'une question : « n'y a-t-il pas, sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art ? »¹²⁹. Cette interrogation renvoie à plusieurs hypothèses structurantes de notre étude : d'une part, elle permet de penser que l'image est intrinsèquement dialogique, et ce faisant, qu'il existe déjà un dialogue à partir d'une image seule ; elle autorise d'autre part à penser que ce que le nom d' « image » recouvre est en fait lié à des « fonctions imageantes », indispensables à leurs formulations matérielles, et les précédant. Rancière approche l'image comme une *relation* excédant les catégories souvent opposées du visible et du dicible.

« L'image n'est jamais une réalité simple. Les images de cinéma sont d'abord des opérations, des rapports entre le dicible et le visible, des manières de jouer avec l'avant et l'après, la cause et l'effet. Ces opérations engagent des fonctions-images différents, des sens différents du mot image. Deux plans ou enchaînements de plans cinématographiques peuvent ainsi relever d'une imagéité différente. Et inversement un plan cinématographique peut relever du même type d'imagéité qu'une phrase romanesque ou un tableau. C'est pour cela qu'Eisenstein a pu chercher dans Zola ou Dickens, comme dans Greco ou Piranèse, les modèles du montage cinématographique et Godard composer un éloge du cinéma avec les phrases d'Elie Faure sur la peinture de Rembrandt. »¹³⁰

« Cela veut dire que l'altérité entre dans la composition même des images, mais aussi que cette altérité tient à autre chose qu'aux propriétés matérielles du dispositif cinématographique. »¹³¹

Dans *La fable cinématographique*, Rancière suggère d'ailleurs que le cinéma du régime « esthétique » va « creuser le visible par la parole »¹³² – à cet égard, nous renvoyons à nos développements ultérieurs sur le chuchotement et ses conséquences visuelles et auditives. De manière plus précise encore, le philosophe aboutit au concept de « phrase-image », une opération langagière propre au régime esthétique et caractérisée par sa propension à « déployer (...) la polyvalence des images et des signes, les différences de potentiel entre les valeurs d'expression – entre l'image qui parle et celle qui se tait, entre la parole qui fait image et celle qui fait énigme – qui constituent en fait, face aux péripéties d'antan, les formes nouvelles de la fiction à l'âge esthétique ».¹³³

¹²⁹ Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003, p. 7.

¹³⁰ *Ibid*, p. 14.

¹³¹ *Ibid*, p. 11.

¹³² Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 32

¹³³ *Ibid*, p. 39.

Aussi, comme l'indique le commentaire de Maud Hagelstein, c'est quelquefois du nom de « figure » qu'il appelle ce « rapport construit du visible et du dicible »¹³⁴ :

« L'histoire, dit-il, réclame de telles figures. Qu'est-ce que les mots et les images se font les uns aux autres ? Comment s'ajustent-ils, au cinéma par exemple ? Que se passe-t-il entre le pouvoir de conjonction (induit par le montage) et la radicale hétérogénéité de certains plans à l'égard des mots ? Il y a évidemment plusieurs types de mises en rapport. La poétique qui mise sur la figurabilité permet de sortir du régime illustratif où l'image (la fonction imageante) était mise au service d'une fonction dirigeante, à savoir la fonction textuelle d'intelligibilité. Le concept de « phrase-image » développé par Rancière permet précisément de penser la combinaison des images et des mots. [...] Non pas qu'on aurait seulement juxtaposé une « séquence verbale » et une « forme visuelle », prises dans un rapport représentatif l'une à l'autre. Il s'agit de les faire fonctionner ensemble dans une nouvelle logique commune, qui rejoue autrement le rapport du dit et du non-dit. La phrase-image est un dispositif capable de combiner des hétérogènes, de les mettre en scène comme le ferait une « petite machine de théâtre ». Rancière analyse des moments – empruntés d'ailleurs à la littérature autant qu'au cinéma – où s'observe la phrase-image, c'est-à-dire l'exercice conjoint (et en même temps disjonctif) des pouvoirs des mots et des images. »¹³⁵

L'image ne serait donc pas seulement une surface matérielle offrant des stimuli au sens visuel mais bien plutôt relative à des fonctions de la pensée produisant un dialogue, car d'emblée elle mobilise deux choses qui se parlent l'une de l'autre et semblent impossibles à scinder ou à isoler. Ces deux facettes du régime visuel qui forment l'essence dialogique des images résideraient dans ce principe qu'elles portent à disposition du regard une présence brute et un chiffrement de l'histoire – c'est leur dimension de « hiéroglyphe ». L'idée de la présence brute et du hiéroglyphe sous-entend qu'il subsiste dans l'image quelque chose du contact au monde par lequel elle a émergé : il y subsiste un « attendu » et il y surgit un « inattendu ».

5. 4. *L'affirmation du sens fort : le recours aux dispositifs de séparation*

Le projet de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ayant reconnu et signalé la nature fondamentalement hétérogène des images, leur nature dialogique, semble s'essayer à repenser en profondeur la liaison mots/réalité/images. À ce titre, Godard va s'employer à créer ce que

¹³⁴ Maud Hagelstein, « Images et Figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière) », TEXT & IMAGINE, Editura Universității din București, 2017, p. 295.

¹³⁵ Ibid, pp. 295-296.

Rancière nomme des « dispositifs de séparation »¹³⁶. Précisons que ces dispositifs ne sont pas sensés traduire en eux-mêmes la nature des images, et du langage en général, puisqu'ils comportent fondamentalement une hétérogénéité insécable. Bien plus, ces dispositifs de séparation, s'ils ne sont pas des symboles, sont des outils qui vont permettre à la pensée de mesurer et ressentir cette hétérogénéité dialogique sous une forme qu'elle est capable d'appréhender. Godard tente de revenir à la vérité de gestes essentiels : entendre et voir, notamment¹³⁷. Pour faire voir les mots, chez Godard, « il faut les mettre dans des corps qui les traitent comme des énoncés élémentaires, qui s'essaient à les dire de différentes manières et à les transformer en gestes »¹³⁸. La question des dispositifs de séparation va nous permettre d'aboutir à la description des gestes cinématographiques utilisés pour poser les questions du film. Dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ces gestes doivent mener à une mise en crise de la question du langage et de l'image.

Les dispositifs de séparation, comme nous l'avons mentionné, fonctionnent comme des méthodes destinées à contrebalancer artificiellement l'état de confusion perceptive que suscitent certaines réalités, idées ou objets. Bien entendu, nous verrons dans les gestes que nous avons choisis comment ces dispositifs de séparation sont parfois intentionnellement à nouveau contaminés par de la confusion chez Godard, dans une volonté d'honnêteté vis-à-vis de la description des ces éléments.

6. La gestuelle cinématographique du possible dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*

Nous voulons maintenant nous attacher à décrire différents gestes du langage cinématographique qui, dans ce film, vont permettre de créer un problème à propos du langage (visuel, sonore et verbal). Par les effets qu'elles produisent, ces différentes créations problématiques ont pour conséquence d'aboutir à la proposition théorique de l'image comme dialogue. Ainsi, nous travaillerons autour du geste spécifique et de ses effets.

Formulés comme dispositifs de séparation – ils aident à faire percevoir la structure dialogique de l'image –, les différents gestes que nous avons isolés servent donc à une mise en crise et à une critique du langage commun appuyées sur la perception. Avant d'explorer tour à tour chaque

¹³⁶ Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 268.

¹³⁷ *Ibid*, pp. 266-268.

¹³⁸ *Ibid*, p. 268.

geste en particulier, nous allons tenter de dégager des principes généraux de ce que nous nommons, pour rassembler ces gestes, une « gestuelle ». Cette gestuelle nous semble tout d'abord caractérisée par son ambition à créer du possible, dans un sens que nous empruntons à Gilles Deleuze. Elle nous semble ensuite caractérisée par le fait que ses effets sont largement conduits par un principe de littéralisation. Si l'idée est par exemple que la communication est empêchée, le traitement du son va littéralement contraindre voire faire échouer la communication à plusieurs moments. Nous allons nous attarder plus longuement sur quatre cas : le très gros plan, l'usage du son, le montage, et le dispositif de l'oreillette.

6. 1. *Le très gros plan : connaître l'image par les choses*

Nous allons essayer ici de déterminer en quoi l'usage du très gros plan dans ce film participe à la formulation de l'hypothèse d'une nature dialogique des images cinématographiques et en quoi il est une forme d'ouverture à un possible, compte-tenu de cette nature de l'image. Ce geste va nous donner l'occasion de présenter la correspondance¹³⁹ très forte entre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et l'oeuvre littéraire du poète français Francis Ponge, dont Godard s'est largement inspiré pour son film, citant directement Ponge à certains moments.

S'il est possible, tant les connexions sont riches et nombreuses, d'imaginer un mémoire entièrement consacré à l'étude des traces de l'oeuvre de Ponge dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, tel n'était pas notre projet. Nous signalons néanmoins quelques exemples de ces correspondances, non seulement pour donner une idée de leur importante récurrence dans le film mais aussi pour densifier et solidifier nos propositions ultérieures dans ce chapitre. Le film en effet présente un mélange de références plus ou moins explicites à l'oeuvre de Ponge : à la séquence 3, la reprise d'Heidegger (« le langage est la maison dans laquelle l'homme habite »¹⁴⁰) traçant une ligne vers Ponge (« vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang : la parole »¹⁴¹) ; il en va de même, quand, à la citation retranscrite ci-dessous page x, nous trouvons trace des motifs fondamentaux du film : la ville, le logement, la politique,

¹³⁹ Nous devons le signalement de l'influence de Ponge sur Godard à Alfred Guzzetti dans son ouvrage : Guzzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981, p. 211.

¹⁴⁰ Réplique de Juliette à la séquence 2 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 30.

¹⁴¹ Ponge cité par Sartre (sans référence) : « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 247.

l'intérieur et l'extérieur, le langage, la prostitution ; ou encore cette référence à celui qui affirmait « je ne rebondirai jamais qu'en prenant la pose du poète ou du révolutionnaire »¹⁴², quand Godard déclare « mon projet est tout autant politique que poétique »¹⁴³ ; ou alors ce renvoi au conseil de Ponge : « [...] le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous-bois ou sur l'herbe et de reprendre tout au début »¹⁴⁴, lorsque Godard élabore une composition d'objets sur de l'herbe en affirmant « repartir de zéro »¹⁴⁵. Plus explicitement encore, il faisait sienne la « rage de l'expression »¹⁴⁶ qui avait donné son titre à un ouvrage¹⁴⁷ de Ponge initialement paru en 1952. Et d'autres traces s'accumulent encore : en critiquant, dans la séquence finale, l'inclinaison à « [partir] sur la route du rêve »¹⁴⁸, et suivant cette critique, en filmant de plus en plus près des objets disposés sur de l'herbe, il reformule l'intention de Ponge : « A tout désir d'évasion, opposer la contemplation et ses ressources. Inutile de partir : se transférer aux choses »¹⁴⁹ ; en lui reprenant, à la séquence 12, ses « raisons de vivre heureux » au moment « où elles viennent d'être découvertes au milieu des circonstances uniques qui les entourent »¹⁵⁰.

Ce faisant, nous n'avons pu, dans le cadre de ce travail, nous pencher avec toute l'attention qu'il mérite sur l'ensemble des textes de Ponge. Nous avons cependant trouvé à nouveau secours dans la pensée sartrienne : le texte « L'homme et les choses », publié dans *Situations I*¹⁵¹, convient parfaitement à décrire les liens entre les deux tout en nous tenant chevillés à notre problématique, qu'une étude d'ampleur sur le sujet contribuerait sans nul doute à déployer. Dans notre perspective, Sartre, en analysant les tenants et aboutissants de « la lutte furieuse contre le langage »¹⁵² opérée par Ponge - lutte reconduite par Godard, offre les outils nécessaires pour penser ces intrications dans le cadre problématique que nous avons construit.

¹⁴² Ponge cité par Sartre (sans référence) : *Ibid*, p. 250.

¹⁴³ Commentaire 23 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.69.

¹⁴⁴ Ponge cité par Sartre (sans référence) in : « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 262.

¹⁴⁵ Commentaire 28 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 111.

¹⁴⁶ Commentaire 23 in : *Ibid*, p. 69.

¹⁴⁷ Ponge, F., *La Rage de l'Expression*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

¹⁴⁸ Commentaire 28 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 110.

¹⁴⁹ Ponge cité par Sartre (sans référence) : « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 268.

¹⁵⁰ Commentaire 23 in : Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p. 68 et « L'homme et les choses » in : Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, pp. 278-279.

¹⁵¹ « L'homme et les choses » in : Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, pp. 245-293.

¹⁵² *Ibid*, p. 247.

Avant d'entrer dans le vif de notre analyse, attachons-nous d'abord, et simplement, à donner les caractéristiques générales des différentes occurrences du très gros plan sur un objet dans le film. Le très gros plan sur un objet apparaît précisément à huit reprises dans le film : sur la radio (séquence 2), le magazine *Lui* (séquence 8), le café (séquence 8), le capot de l'Austin (séquence 12), le volucompteur (séquence 12), les feuilles des arbres (séquence 12), le carnet de notes de Robert (séquence 15), la cigarette (séquence 18). Pour le formuler de manière très élémentaire, ces très gros plans vont tous soustraire ces objets à leur contexte. Tous sont caractérisés par l'accompagnement d'un commentaire en voix-off sur le mode chuchoté. Ces commentaires, combinés à l'effet de proximité du très gros plan, contiennent souvent directement des citations de Francis Ponge. Plus encore, le motif de la cigarette est directement emprunté à Ponge.

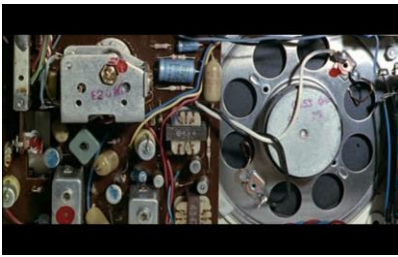


Figure 26

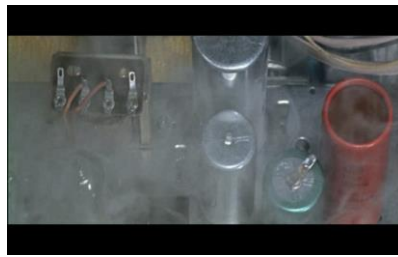


Figure 27

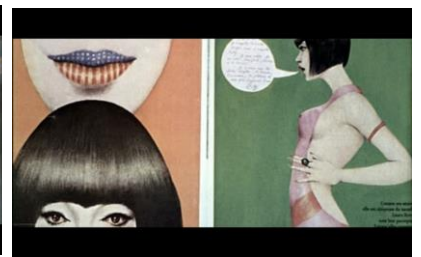


Figure 28

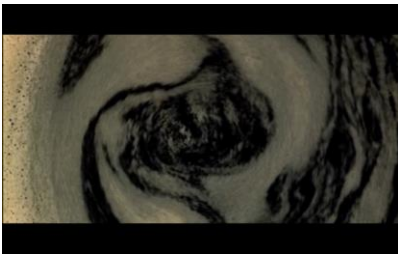


Figure 29



Figure 30



Figure 31

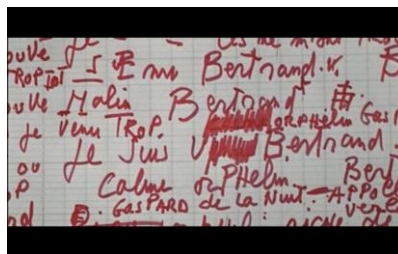


Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35

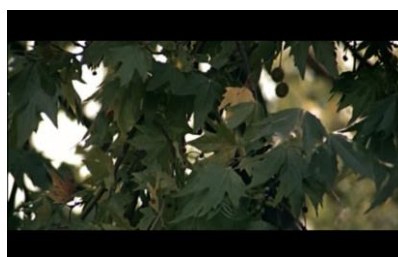


Figure 36

Si Godard emprunte à Ponge parfois des mots, et des motifs, il lui emprunte aussi un projet : voir, dire, entendre les choses autrement. Il le lui emprunte car il partage avec lui la même certitude que le langage commun – littéraire chez l'un, cinématographique chez l'autre - non seulement ne peut épuiser la qualité complexe du monde ; mais pire, tend à l'inscrire dans un cycle appauvrissant des perceptions, des relations sociales, de l'art et de la politique. La « rage de l'expression », déclarée par Ponge en 1952 et revendiquée par Godard en 1967, désigne alors tout autant la nécessité intense et l'intensité nécessaire de l'art, que la colère devant la morbidité du langage ordinaire.

« N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, *étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées*, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. »¹⁵³

« Ces ruées de camions et d'autos, ces quartiers qui ne logent plus personne mais seulement des marchandises, ou les dossiers des compagnies qui les transportent... ces gouvernements d'affairistes et de marchands, *passé encore* si on ne nous obligeait pas à y prendre part... Hélas, pour comble d'horreur, *à l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. »¹⁵⁴

Même si l'influence de Ponge aurait pu être largement développée en divers endroits de notre étude, nous pensons qu'il y a un certain sens à la faire intervenir en ce point précis de l'analyse. En effet, le très gros plan sur les objets, nous le montrerons, est une tentative

¹⁵³ Ponge cité par Sartre (sans référence) : « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 249.

¹⁵⁴ Ponge cité par Sartre (sans référence) in : *Ibid*, p. 250.

d'éprouver en langue cinématographique ce que Ponge cherchait à éprouver en littérature, dans les deux cas : à se rapprocher des choses. Dans la troisième édition de *L'Esthétique du Film*, les auteurs avancent que la question de l'échelle des plans rencontre, entre autres, un « problème théorico-idéologique [...] général, dans la mesure précisément où ces grosseurs sont déterminées par rapport au modèle humain » ; et d'ajouter que « cela est particulièrement net dans le cas du gros plan, presque toujours utilisé (du moins dans le cinéma classique) pour montrer des visages, c'est-à-dire pour gommer ce que le point de vue « en gros plan » peut avoir d'inhabituel, d'excessif, voire de troublant »¹⁵⁵. Si Ponge cherche à « déshumaniser les choses »¹⁵⁶ dans le but que le langage s'y accorde mieux, en devenant lui aussi « inhabituel », « excessif », « troublant », il en va ainsi du très gros plan dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* :

« Il y a donc d'abord chez Ponge un refus de complicité. Il trouve *en lui* des mots souillés, « tout faits », *hors de lui* des objets domestiqués, avilis ; par un même mouvement, il tentera de déshumaniser les mots en recherchant sous leur sens de surface leur « épaisseur sémantique » et de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de significations utilitaires »¹⁵⁷

Parler vraiment, avec justesse, des très gros plans dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, revient à parler ensemble du très gros plan et de la forme de commentaire avec laquelle il est pensé. L'un ne va pas sans l'autre. En ce sens, nous abordons bien le très gros plan ici comme une phrase-image au sens de Rancière, c'est-à-dire comme un dispositif capable de « penser la combinaison des images et des mots, [...] de les faire fonctionner ensemble dans une nouvelle logique commune, qui rejoue autrement le rapport du dit et du non-dit », « capable » donc « de combiner des hétérogènes, de les mettre en scène [...] »¹⁵⁸. En effet, l'image et le commentaire conduisent bien synthétiquement à ces deux opérations de déshumanisation que Ponge voulait esquisser d'un même mouvement. Le concept de phrase-image nous permet d'envisager également le très gros plan dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sous la forme de cet élan unitaire. Godard rejoint en effet une ambition similaire en utilisant le très gros plan dans sa facette « inhabituelle », « excessive », « troublante ». Le très gros plan agit de manière diversifiée. D'abord, il isole tout à fait l'objet de son contexte – contexte où il est pris par

¹⁵⁵ *Esthétique du film*, par Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M., Paris, Éditions Armand Colin, 2008, p. 29.

¹⁵⁶ « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 257.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Maud Hagelstein, « Images et Figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière) », *TEXT & IMAGINE*, Editura Universității din București, 2017, pp. 295- 296.

l'homme dans un rapport utilitaire, par exemple : la radio est écoutée, les pages du magazine sont tournées et lues, le café est bu et remué, la voiture est conduite, le volucompteur enregistre la consommation d'essence, le cahier est griffonné, la cigarette est fumée – à chaque fois nous pourrions dire « par » ou « pour » quelqu'un. Or les liens de cette « domestication » disparaissent de l'image dans le très gros plan. Dans le cas où les objets s'animent de mouvements, tout d'un coup ceux-ci semblent conquérir une vie autonome, par exemple : la radio « fume », le café tournoie et produit des constellations de mousse, la voiture reflète, le volucompteur s'emballe, la cigarette se noircit et rougeoie alternativement – ils atteignent une « épaisseur sémantique »¹⁵⁹.

« [Ponge] voulait « proposer à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur (des mots) une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque tout à coup et pour la première fois sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies ». »¹⁶⁰

« [...] il s'agit moins d'observer le galet que de s'installer en son coeur et de voir le monde avec ses yeux [...]. [...] On trouvera fort peu, chez lui, de ces instantanés brillants par quoi une Virginia Woolf, une Colette rendent exactement l'apparence d'un objet. Il parle de la cigarette sans dire un mot du papier blanc qui l'entoure, du papillon sans presque mentionner les dessins qui jaspent ses ailes : il ne se soucie pas des *qualités* mais de l'être. Et l'être de chaque chose lui apparaît comme un projet, un effort vers l'expression, vers une certaine expression d'une certaine nuance de sécheresse, de stupeur, de générosité, d'immobilité. Épouser cet effort même, par delà l'aspect phénoménal de la chose, c'est avoir atteint son être. »¹⁶¹

Parallèlement, chez Godard, cet effet est complété – parvient à son but – grâce à la parole, dont la présence va clôturer ce mouvement en « grattant » les objets « de leurs significations utilitaires ». Ce faisant, la parole, évidemment, ne peut faire autrement que de réintroduire l'humain dans l'image :

« Il y a toujours *du* rapport à l'homme... Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme. »¹⁶²

¹⁵⁹ « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 254.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 253.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 263.

¹⁶² Ponge cité par Sartre (sans référence) : *Ibid*, p. 256.

Aussi fallait-il choisir une forme à cette parole, en la rendant adéquate au projet de remaniement du langage ordinaire. Le chuchotement, parmi les enjeux divers qu'il soulève, peut, dans ce cas précis où le très gros plan veut faire place aux choses, (r)amener la présence humaine à une certaine discrétion et humilité, voire de manière encore plus radicale, à la rendre dans un état où les bruits des choses et du monde la menacent constamment, jusqu'à l'engloutir totalement quelques fois - une manière d'amoinrir sa puissance idéologique et sa toute-puissance dans la hiérarchie sonore cinématographique au sens classique. Murmurée, cette parole instaure par les objets et avec eux un nouveau registre de discours qui les connecte non pas à leur ustensilité mais au lointain de l'idée : ainsi émerge de la radio la question de la folie et de la cruauté, du magazine celle de la vérité, du café celle de la conscience, de la voiture celle de la « rage de l'expression », de la cigarette celle de l'oubli et du rêve – pour ne reprendre que les exemples les plus forts. En somme, ces objets sont pris tout à coup, par le très gros plan comme phrase-image, non plus dans la boucle de leur ustensilité mais dans la profondeur de la fonction imageante, c'est-à-dire qu'ils parviennent à susciter un anti-monde. Ainsi, ces très gros plans attestent eux aussi du fourmillement d'hétérogènes de l'image cinématographique, ils montrent comment ils ont trouvé assise sur la structure dialogique de l'image.

« C'est ce papillotement perpétuel de l'intériorité à l'extériorité qui fait l'originalité et la puissance des poèmes de Ponge ; ce sont ces petits effondrements à l'intérieur d'un même objet qui révèlent des états sous des propriétés, et puis les brusques remontées qui unifient tout à coup des états en conduites et même en sentiments ; c'est cette disposition d'esprit qu'il éveille chez le lecteur, à ne plus se sentir en repos nulle part, à douter si la matière n'est pas animée et si les mouvements de l'âme ne sont pas des tremblements de la matière [...]. »¹⁶³

6.2. *Le son : présence des choses et inévitabilité de la parole*

Suivant le même schéma qu'au point précédent, nous abordons le geste sonore spécifique à *Deux ou trois choses que je sais d'elle* en proposant que lui aussi renvoie à l'hypothèse théorique d'une structure dialogique de l'image cinématographique. Comment le son est-il rendu capable de faire éprouver l'image cinématographique comme une « phrase-image » ? Comment, enfin, son traitement le mène-t-il à faire émerger une pensée du possible ?

¹⁶³ *Ibid*, p. 286.

Repartons d'une description élémentaire concernant l'usage du son dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. On peut distinguer cinq grands régimes sonores, chacun correspondant à une entité spécifique du film, et chacun ayant pour effet de créer pour chaque entité un mode particulier de présence et d'expression – disons, un mode particulier d'existence. Ces cinq régimes se distribuent entre la parole parlée au sens commun (à son niveau ordinaire d'audibilité), la parole chuchotée, les bruits (à un seuil exagéré d'audibilité en comparaison avec les normes classiques de la hiérarchie sonore au cinéma), le silence et la musique.

La parole parlée à son niveau d'audibilité usuel constitue le régime sonore des « personnages » dans leur ensemble ; à l'image, elle correspond plutôt à des scènes de la vie ordinaire. C'est également sur ce registre sonore que répond Marina Vlady/Juliette aux questions et indications qui lui sont transmises par le biais de l'oreillette. Le chuchotement correspond au régime sonore spécifique des interventions en commentaires de Godard ; il est souvent associé à l'image à l'usage du très gros plan sur des objets. Le régime sonore du bruit est celui des choses, des objets, du non-humain en général : ce sont, pour les plus remarquables, les grands bruits de travaux et de chantiers, mais également des bruits connotant la guerre (avions, bombardements, mitrailleuses, fusillades), des bruits de circulation automobile, ou encore les bruits forts d'une douche, des cris d'enfants, des sonneries en tous genres, les bruits de billards électriques ou de flippers, ceux des portes qui claquent. À l'image, les personnages semblent indifférents ou habitués au régime sonore du bruit ; sans interpréter, disons simplement qu'ils ne commentent jamais sa dimension brutale ou exagérée, ni que leur attitude corporelle n'en témoigne de l'inconfort ou de l'irritation. Les bruits accompagnent donc les plans sur les travaux et chantiers de la périphérie parisienne mais sont aussi présents dans les plans de l'espace domestique et social. Globalement, le bruit exerce un effet de domination dans le mixage sonore. Le silence, quant à lui, intervient en comparaison avec le régime sonore du bruit, avec les conséquences que nous tirerons plus loin grâce à Barthes. La musique, enfin, est utilisée à des fins de ponctuation : elle intervient souvent en fin ou début de séquence, comme une clôture ou une emphase, ou bien comme une manière de tirer vers une interrogation.

De manière générale, le son est traité dans un écartèlement : il parcourt le spectre auditif d'un bord à un autre (du silence, en passant par le quasi-audible, jusqu'à l'agression auditive). Ceci n'est pas sans conséquence sur l'activité d'analyse qui, soucieuse de saisir les moindres détails, doit s'aider de sous-titres ou de retranscriptions des dialogues. En cela, elle doit être consciente de travailler sur un objet différent de celui de l'expérience spectatorielle directe (lors d'un visionnage en salle par exemple, où ces outils ne peuvent être mobilisés au moment même,

sauf dans le cas d'une version française sous-titrée pour l'étranger). Cet écartèlement donc a pour effet que certains dialogues ou commentaires ne soient pas compris par les spectateur-rice-s, à cause des bruits avec lesquels ils coexistent à l'image. Repartant de l'observation que nous avons posée, à savoir que les bruits émanent de la sphère des objets, de la sphère non-humaine en générale, et qu'ils possèdent un aspect dominant sur la parole, nous pouvons dès lors tirer deux conclusions : celle de la modification conséquente des modes de présence des sujets et des objets à l'image, d'une part ; celle, d'autre part, du renvoi au problème commun à Ponge et Godard, c'est-à-dire l'hypothèse de l'insuffisance du langage ordinaire et la manière dont il prive d'ampleur le corps social. Rappelons-nous ce commentaire chuchoté de Godard à la séquence 12, dans le garage de la Porte des Ternes :

COMMENTAIRE 21. À l'image tout est permis, le meilleur et le pire. Devant moi, le bon sens quotidien est venu rétablir la démarche brisée de ma raison. Les objets existent et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes.¹⁶⁴

Ce commentaire contient deux propositions : les objets existent et ils existent plus que les personnes. Dans ce film, les choix formels de Godard liés au son littéralisent cette proposition. En effet, grâce au son, c'est ainsi que les objets vont exister dans l'image et exister plus que les personnes. En rompant avec la préséance accordée à la voix humaine articulée, Godard renverse un certain « partage du sensible »¹⁶⁵, au sens de Rancière. Si maintenant les bruits dominant, et avec une certaine brutalité, c'est qu'ils ont pris cette place que la hiérarchie sonore classique avait aménagée pour la voix, en lui subtilisant une part du mode de présence qu'elle fait advenir. En se manifestant comme sources primordiales du son, les objets acquièrent un autre type de visibilité : ils existent à l'image au moins autant que les personnages. C'est alors le relief du régime de visibilité de l'image qui s'en trouve chamboulé : les objets perdent leur visibilité « invisible » de décor et conquièrent une visibilité plus dense d'existence. Ainsi, le son prouve, par comparaison avec son usage « classique », que telle ou telle procédure de son emploi se montre capable d'activer à l'image des virtualités de présence différentes. Le son se donne alors comme un organe de la phrase-image cinématographique, susceptible d'assurer des fonctions de sélection parmi les multiples possibilités de l'image. Il se révèle comme une opération

¹⁶⁴ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.66.

¹⁶⁵ Rancière, J., *Le Partage du Sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

formelle capable de visibiliser telle ou telle virtualité contenue en puissance dans l'image filmique. En cela, il manifeste la multitude de choix que recèle l'image, et il est une autre manière d'indiquer son hétérogénéité essentielle, c'est-à-dire sa nature dialogique. Dans le cas précis de *Deux ou trois choses que sais d'elle*, il souligne la présence d'au moins deux modes de visibilité contenus dans l'image : celui des choses et celui des personnes, et, entre les deux et au-delà des deux, toutes les nuances imaginables.

Ceci nous amène au deuxième volet que nous annonçons. En effet, observer ce qu'il se produit à considérer que les objets existent plus que les personnes, c'est aussi le projet de Ponge, prenant le « parti des choses », et dont Godard s'est largement inspiré pour ce film. Leur problème commun, passant par les choses, est fondamentalement le langage. Chez l'un comme chez l'autre, si le langage échoue à parler du monde, c'est que son échec tient, par sa forme, en une asphyxie des possibles du monde. Ni Ponge ni Godard cependant ne gardent le silence : Ponge écrit, Godard parle et filme. Ce faisant, pour tenter de contrer cet échec, ils vont faire appel à des usages détournés, non-communs, non-ordinaires, des mots et de la parole. Sartre l'explique bien à l'endroit de Ponge, nous permettant de mieux l'expliquer à l'endroit de Godard :

« [...] Puisqu'il ne veut pas du silence, puisque le silence est un mot, un vain mot, peut-être un piège, il ne dispose justement, pour se faire entendre, que des paroles qu'il exécère. Que faire ? Ponge adopte d'abord la solution négative que lui offraient les surréalistes : détruire les mots par les mots. « Ridiculisons les paroles par la catastrophe, écrit-il, - l'abus simple des paroles. » Il s'agit en somme d'une dévaluation radicale ; c'est la politique du pire. Mais quel peut en être le résultat ? Est-il vrai que nous construirons ainsi un silence ? Sans doute est-ce là parler « pour ne rien dire ». Mais, au fond, sont-ce bien les mots que nous détruisons ? Ne poursuivons-nous pas le mouvement amorcé par ces « bouches infectes » que nous détestons, ne chassons-nous pas des mots leur sens propre et n'allons-nous pas nous retrouver, au milieu du désastre, dans une équivalence absolue de tous les noms et obligés de parler tout de même ? Au reste, Francis Ponge ne s'est pas obstiné dans cette tentative. Son génie propre le conduisait ailleurs. Il s'agissait plutôt pour lui d'arracher les mots à ceux qui en mésusent et de tenter une nouvelle confiance dans les paroles . »¹⁶⁶

Comme Ponge, Godard a envisagé la « politique du pire »¹⁶⁷, détruisant non pas les mots par les mots, mais la parole par le bruit – dans son film, il s'agit toujours, pour débusquer et exprimer

¹⁶⁶ « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 250.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

le possible, de montrer *aussi* l'aliénation : là où ce n'est pas le possible qui gagne. Godard trouve, dans l'image et dans le son, sa propre version d'une politique du « mieux » : par le très gros plan sur les objets et, pour ce qui nous préoccupe dans ce chapitre, par le chuchotement. Cette politique du « mieux » constitue ainsi précisément en une phrase-image. En explorant une modalité sonore moins ordinaire de la parole, en la couplant au point de vue « troublant » du très gros plan sur les objets, il cherche à créer une « nouvelle confiance »¹⁶⁸ dans le langage. Nous avons montré ailleurs quelle variété de directions possède le motif du chuchotement. Ici spécifiquement, cette nouvelle confiance, s'établissant sur les bases d'une « tentative », d'une expérimentation, révèle l'aspect d'apprivoisement contenu dans le motif du chuchotement. Quand les bruits traduisent l'existence des objets contre la parole et contre l'humain, sur le mode de la violence et du conflit, le très gros plan et le chuchotement envisagent la possibilité d'un rapport paisible entre eux et s'en font, dans le film, la condition. Ainsi, le commentaire 23, à la séquence 12, sur le très gros plan du capot de l'Austin où se reflètent les arbres et le soleil :

COMMENTAIRE 23. La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme..., un monde nouveau où les hommes et les choses connaîtront des rapports harmonieux. Voilà mon but. Il est finalement autant politique que poétique. Il explique, en tous cas, la rage de l'expression. De qui ?... De moi. Écrivain et peintre.¹⁶⁹

Comprendre pourquoi le silence ne peut être une option massive, ni chez Ponge, ni chez Godard surtout, dans le cas qui nous préoccupe, nous incite à repasser par l'étude du Neutre proposée par Barthes. Il y fait du silence¹⁷⁰ l'une des « figures » du Neutre. Dans ce chapitre, il rappelle que l'idée du silence est protéiforme, suggérant que cette variété engendre des rapports plus ou moins distants à la parole.

« Dans la langue classique, la même chose : se taire, rester silencieux. Mais auparavant, nuance intéressante : *tacere* = silence verbal ≠ *silere* : tranquillité, absence de mouvement et de bruit. S'emploie pour les objets, la nuit, la mer, les vents. »¹⁷¹

¹⁶⁸ Sartre, à propos de Ponge : « il s'agissait plutôt pour lui d'arracher les mots à ceux qui en mésusent et de tenter une nouvelle confiance dans les paroles. » in : « L'homme et les choses » in Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 251.

¹⁶⁹ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.69.

¹⁷⁰ Barthes, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, présentation par T. Clerc, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 49.

¹⁷¹ *Ibidem*.

« *Tacere* [...], comme silence de parole, s'oppose à *silere*, comme silence de nature ou de divinité, puis, dernier avatar, les deux s'égalisent, deviennent synonymes, mais au profit du sens de *tacere* : la nature est en quelque sorte sacrifiée à la parole : le silence n'est plus que de parole [...]. »¹⁷²

Distinguant « *silere* » et « *tacere* », il explique en quoi ce sont deux régimes différents de l'absence de son, l'un emportant avec lui l'idée de parole, l'autre de Nature. Aussi, Barthes réclame un droit « à se taire », une manière selon lui de « déjouer la parole » :

« [...] Ce qui prend la forme d'une revendication collective, presque politique – en tous cas menacée par le politique –, c'est le droit à la tranquillité de la nature, le droit au *silere*, nullement le droit au *tacere* : nous trouvons ici l'écologie, le mouvement écologique ; mais la chasse aux pollutions [...] ne concerne pas, ou du moins pas encore, ou du moins pas à ma connaissance, la pollution par la parole, les paroles polluantes > le *tacere*, comme droit, est donc encore dans la marge de la marge (là où doit être, infiniment, le vrai combat). > Neutre = postulation d'un droit à se taire – d'une possibilité de se taire. »¹⁷³

« Silence (donc, après mes éclaircissements = se taire, ne pas parler) : opération pour déjouer les oppressions, intimidations, dangers du parler, de la locutio. »¹⁷⁴

C'est bien de ce droit, qui forge un combat, que Godard semble proche à travers sa mise en crise du langage : autrement dit, il s'est bien tenu dans cette marge. Il l'a fait en suivant un cheminement proche du développement progressif de Barthes, lequel s'intensifie en remarquant que le silence, pour gagner la puissance du *tacere* – comme combat contre les « paroles polluantes », doit absolument éviter de se scléroser en signe, doit donc rester à l'état de possibilité. Barthes le pense et Godard l'acte : ce combat est irréductible au silence absolu.

« On sait qu'en musique le silence est aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe. On retrouve ici un processus qui m'a frappé dès le *Degré Zéro de l'Écriture*, et obsédé depuis : ce qui est produit contre les signes, hors des signes, ce qui est produit expressément pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe. C'est ce qui arrive au silence : on veut répondre au dogmatisme (système lourd de signes) par quelques choses qui déjoue les signes : le silence. Mais le silence lui-même prend figure d'une image, d'une posture, plus ou moins stoïcienne, « sage », héroïque ou sybilline : c'est un drapé > fatalité du signe : il est plus fort que

¹⁷² *Ibid*, p. 50.

¹⁷³ *Ibid*, pp. 50-51.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 51.

l'individu. »¹⁷⁵

« Silence : d'abord arme supposée pour déjouer les paradigmes (les conflits) de la parole ; puis se solidifie lui-même en signe (c'est-à-dire pris dans un paradigme) : le Neutre, qui est esquivé des paradigmes, va donc essayer – paradoxalement – de déjouer le silence (comme signe, comme système). »¹⁷⁶

Ce croisement avec Barthes nous conduit à une lecture enrichie de la tension sonore entre bruit, parole et chuchotement dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Godard parvient alors, dans son film, à « déjouer la parole » et à « déjouer le silence ». Le silence n'est intégré qu'en instantanés, sa puissance consiste à s'être trouvé brièvement tout à côté de gros bruits, possédant donc la force de frappe d'une comparaison immédiate et fugace – la parole est « déjouée ». Tandis que le chuchotement, associé en complexe au très gros plan, rattrapera la parole pour la détourner sous un aspect fragile et menacé – le silence est « déjoué ».

« Le Neutre se définirait, non par le silence permanent – ce serait systématique, dogmatique et deviendrait signifiant d'une affirmation (« je suis systématiquement silencieux ») -, mais par le coût minimal d'une opération de parole tendant à neutraliser le silence comme signe. »¹⁷⁷

« Noter toujours la même aporie du Neutre : pour faire connaître, pour poser, si légèrement que ce soit, le ne pas parler, il faut à un certain moment le parler. Neutre = impossible : le parler, c'est le défaire, mais ne pas le parler, c'est manquer sa « constitution ». »¹⁷⁸

*

En vue de rassembler et de généraliser nos propositions, disons que *Deux ou trois choses que je sais d'elle* repose sur un dispositif sonore pensé comme un dispositif de séparation, avec toutes les conséquences auditives et visuelles que cela implique. Le son comme dispositif de séparation va permettre de dénaturer les effets des opérations du mixage et de la mise en scène, plus généralement de l'image cinématographique dans ses aspects « classiques », en faisant ressortir au contraire tous ses caractères conventionnels. Les bruits tonitruants et la voix vaporeuse intiment aux spectateur-riche-s d'adopter une autre qualité d'attention - on voudrait presque, selon les moments, s'écarter ou se rapprocher de l'écran. Dans l'espace de l'image, les

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 54.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 55.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 56.

¹⁷⁸ *Ibid*, pp. 57-58.

bruits accordent aux objets une nouvelle densité de présence, modifiant les habitudes de l'attention visuelle.

En montrant un autre état de l'image cinématographique, le dispositif de séparation sonore parvient à déjouer les habitudes perceptives, en brisant artificiellement son état unifié classique ou ordinaire – en montrant qu'il est unifié par convention. À ceci s'ajoute un principe de littéralisation, amplifiant les effets du dispositif de séparation : l'idée d'un échec probable ou effectif de la communication, soulignée par différents commentaires en voix-off, s'incarne concrètement dans des bruits empêchant les spectateur-rice-s de comprendre certains propos du film. Il ne s'agit pas d'expliquer que les grands ensembles sont bruyants : il s'agit de donner aux spectateurs-rice-s la sensation de ce qu'est la vie dans du bruit. Par ailleurs, l'enchaînement immédiat du bruit et du silence, à plusieurs reprises, permet de faire l'expérience directe des qualités de l'un et de l'autre. En cela, le son contribue à créer des effets de séparation perceptive, à créer des ruptures perceptives. En guise de conclusion, rejoignons Rancière :

« Le travail de l'art est de séparer, de transformer le continuum de l'image-sens en une série de fragments, de cartes postales, de leçons »¹⁷⁹

« [La manière dialectique] consiste à remplacer la figure de la métaphore par celle de la comparaison. La comparaison dissocie ce que la métaphore unissait. La comparaison casse le pouvoir d'entraînement de la métaphore. Elle fait entendre les mots et voir les images, dans leur dissociation. Non pas dans leur séparation utopique mais en les maintenant ensemble, dans leur rapport problématique, au sein d'un seul et même cadre »¹⁸⁰

6.3. *Le montage comme heuristique ou prendre la situation en main*

Nous adressons deux questions à l'opération du montage dans ce film en particulier : de quelle façon contribue-t-il à former l'hypothèse d'une image dialogique, d'une part ? Comment intervient-il spécifiquement sur la question du possible, d'autre part ? Par souci d'efficacité, nous avons choisi une scène de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* que nous estimons représentative et pertinente, en ce qui concerne le montage : il s'agit de celle du « garage » - la séquence 12 suivant le découpage de Guzzetti. Elle constitue l'une des scènes qui s'intéresse le plus explicitement à la question du langage et de l'image ; par ailleurs, elle présente un montage

¹⁷⁹ Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 268.

¹⁸⁰ Ibid, pp. 269-270.

tout à fait particulier.

Cette scène se trouve placée à 41' 54 s. du film, c'est-à-dire plus ou moins à la moitié, et dure à peu près six minutes (elle s'achève à 47'14s). Elle fait suite à la scène dans le salon de coiffure, et précède une séquence s'ouvrant sur une image des Champs-Élysées. La scène du salon de coiffure s'achève sur gros plan du visage souriant de Paulette, une employée, coïncidant avec le retour de la deuxième phrase du quartet de Beethoven – celle-là même qui suivait cet échange à la séquence 3 :

CHRISTOPHE. [...] Maman, qu'est-ce que c'est le langage ?

JULIETTE. Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite¹⁸¹.

Le retour de cette phrase musicale annonce aussi un retour thématique à la question du langage, déjà abordée dans la séquence 3. La séquence 12 l'approfondit sans conteste, y joint la question de l'image, et de la relation des mots et des images.

COMMENTAIRE 16. Il y a de plus en plus interférence de l'image et du langage.

Et on peut dire à la limite que vivre en société aujourd'hui, c'est quasiment vivre dans une énorme bande-dessinée. Pourtant, le langage, en tant que tel, ne suffit pas à déterminer l'image avec précision. Par exemple...¹⁸²

COMMENTAIRE 17. ... Par exemple, comment rendre compte des événements ? Comment montrer ou dire que cet après-midi-là, vers 16h10, Juliette et Marianne sont venues dans un garage de la porte des Ternes où travaille le mari de Juliette.¹⁸³

Que voit-on, sur ces premières phrases ? La séquence s'ouvre par la musique, interrompue par des bruits des travaux, sur un plan général des chantiers d'une cité. Le commentaire 16 démarre sur ce plan et se poursuit sur un plan cadrant l'enseigne « ACHAT AUTOMOBILES ». Deux plans ensuite montrent l'entrée de l'Austin rouge vif de Juliette dans la station-garage. Godard enchaîne en cadrant une affiche publicitaire : « MOBIL PROTEGE » - la tête de Robert dépasse

¹⁸¹ Guzetti note : « la réponse de Juliette est une citation de Heidegger et ramène à l'esprit la « maison » dans laquelle elle vit effectivement : le grand ensemble » (traduction personnelle) in Guzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981, p. 67.

¹⁸² Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.63.

¹⁸³ *Ibid*, p. 64.

en bas du cadre à droite, on aperçoit aussi des arbres. Puis, dans beaucoup de bruit, on voit l'Austin rentrer à l'intérieur du garage, Marianne et Juliette sortent de la voiture. Le plan suivant montre une voiture accidentée en plan rapproché, derrière elle, une affiche promet : « l'opération révision-vacances assure des voyages agréables et économiques sans incidents » - le commentaire 17 a repris sur ce plan. Deux plans montrent à nouveau l'intérieur du garage et les deux femmes patientant. Juste après, Godard filme une flèche jaune peinte au sol et indiquant la gauche, des pieds marchent sur elle dans la direction contraire – le commentaire 18 débute. Brusquement, on revient à un moment qui, chronologiquement, correspond au début de l'action : on retrouve Juliette arrêtée à la pompe à essence, juste après être entrée dans la station ; son mari Robert se penche à la fenêtre de la voiture pour lui parler, regarde sa montre, l'embrasse et repart. C'est sur cette redondance qu'intervient clairement cette interrogation de Godard :

COMMENTAIRE 18. Sens et non-sens...

Oui... Comment dire exactement ce qui s'est passé ? Bien sûr, il y a Juliette..., il y a son mari..., il y a le garage...

Mais est-ce bien ces mots et ces images qu'il faut employer ? Sont-ils les seuls ? Est-ce qu'il n'y en a pas d'autres ? Est-ce que je parle trop fort ?... Est-ce que je regarde de trop loin ou de trop près ?¹⁸⁴

Godard insère ensuite un gros plan d'un panneau : « FRICTION PROOFING ». Les plans suivants, montrant d'abord la rue, remontent en fait l'arrivée de l'Austin vers et dans le garage, dans des bruits très forts et divers de klaxons. C'est alors un gros plan des feuillages du début qui est intégré, sur lequel est appliqué un dézoom relativement rapide, jusqu'à faire entrer un morceau de l'enseigne indiquant « MOBIL » dans le cadre. Ensuite : ce plan d'une jeune femme « dont nous ne savons rien »¹⁸⁵, celui d'une façade du garage, puis plusieurs plans remontrant l'arrivée de l'Austin dans le garage, dans des bruits de klaxons. Un cadrage en gros plan montre un morceau d'enseigne avec les lettres « CAR », qu'un dézoom agrandira pour montrer « RCARW », un nouveau zoom revient aux trois lettres « CAR ». Plusieurs plans suivants montrent encore l'intérieur du garage et cette fois-ci, la voiture en train d'être lavée. Deux gros plans, tour à tour, de Juliette puis Marianne, avec un commentaire (21) suivi de gros bruits de moteurs, sont alors intégrés au montage.

¹⁸⁴ *Ibid*, pp. 64-65.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 65.

COMMENTAIRE 21. À l'image, tout est permis, le meilleur et le pire. Devant moi, le bon sens quotidien est venu rétablir la démarche brisée de ma raison. Les objets existent et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes.¹⁸⁶

L'Austin est ensuite filmée frontalement sortant du garage, dans de grands bruits toujours, et tout un jeu de reflets s'organise sur sa vitre et jusqu'à descendre sur le capot avant au fur et à mesure qu'elle sort du garage. Le plan suivant montre les feuillages, le ciel et un morceau de la façade du garage déjà vu auparavant, avant de retomber sur le plan d'arrivée de Juliette dans le garage, au moment où elle immobilise sa voiture à hauteur des pompes à essence. Godard intègre à ce moment-là un morceau de l'action absent lors des premières occurrences de cette scène : à la fin du plan, Juliette regarde son mari quitter la voiture et marcher vers le garage. Godard montre ensuite Robert se retourner sur sa trajectoire et regarder vers Juliette et la voiture. L'Austin est ensuite rendue en plongée, avec Juliette et Marianne à l'intérieur. Un très gros plan du capot de la voiture et des reflets du soleil et des arbres qui s'y dessinent intervient. De même que, juste après, un très gros plan sur un compteur des pompes à essence : les chiffres défilent jusqu'à coïncider avec l'heure, « il est 16h45 ». La séquence s'achève sur le plan des feuillages pris en zoom, l'enseigne « MOBIL » sur les feuillages disparaît jusqu'à sortir du cadre, pour n'y laisser plus que les feuilles bouger et la musique revenir.



Figure 37



Figure 38



Figure 39



Figure 40

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.



Figure 41



Figure 42



Figure 43



Figure 44



Figure 45



Figure 46



Figure 47



Figure 48



Figure 49

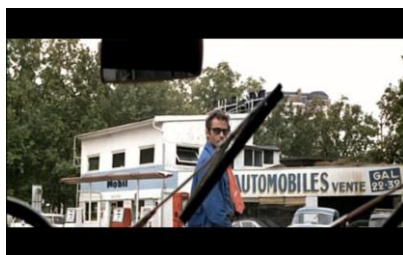


Figure 50

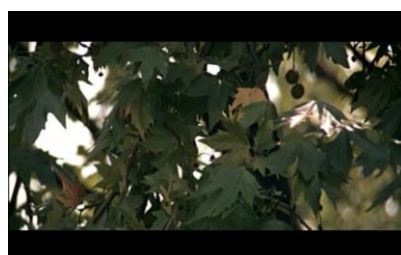


Figure 51



Figure 52

Il faut à présent remettre cette séquence en perspective avec les propositions de notre problématique. Plus précisément, nous allons essayer de montrer en quoi les propositions de notre problématique sont directement tirées d'une séquence comme celle-ci, et en quoi son montage renvoie à l'idée d'une nature dialogique des images en même temps qu'il suggère une certaine idée des possibilités spécifiques liées à l'image cinématographique, dans le cas du montage. Pour s'aider, nous conservons en arrière-plan les propositions formulées par Sartre, Deleuze et Rancière, que nous avons déjà explicitées auparavant. Sur ce point du montage, nous allons aussi et surtout les enrichir des réflexions de Didi-Huberman, et plus précisément des propositions qu'il formule à partir du principe de l'*atlas* chez l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929). Ces idées sont notamment tirées du tome 3 de sa série *L'Œil de l'Histoire*, intitulé *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*¹⁸⁷. Nous avons trouvé dans l'article¹⁸⁸ intitulé « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », co-écrit par Maud Hagelstein et Jérémy Hamers, une médiation très claire de sa pensée à destination de notre objet, par conséquent, plusieurs de ses passages appuieront le déroulement que nous soutenons.

Dans cette perspective du montage, Didi-Huberman « s'intéresse à ceux (artistes ou théoriciens) qui ont développé ce que l'on peut appeler une « heuristique du montage », c'est-à-dire une pratique de démontage et remontage d'éléments visuels, visant à transformer et repenser les narrations auxquelles les images sont liées, et surtout, à produire de nouvelles connaissances »¹⁸⁹. Il cherche parallèlement « à décortiquer les effets idéologiques inhérents à l'iconosphère et à souligner les vertus émancipatrices des montages d'images »¹⁹⁰.

Le programme de Didi-Huberman rencontre assez bien le nôtre, puisque nous postulons dans cette étude la création d'une théorie de l'image en langue cinématographique ; surtout, il rencontre très pertinemment le projet de Godard, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Didi-Huberman convoque un travail spécifique chez Aby Warburg, celui de l'Atlas, nommé par l'historien de l'art « Atlas Mnémosyne »¹⁹¹. L'« Atlas Mnémosyne » repose sur un principe de juxtaposition d'images photographiques empruntées à des répertoires divers, qu'il s'agisse d'œuvres d'art ou « de timbres, coupures de presse, arbres généalogiques, cartes et plans, dessins

¹⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'Histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.

¹⁸⁸ Maud Hagelstein & Jérémy Hamers, « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », *MethIS*, vol. 5, 2016, pp. 151–173.

¹⁸⁹ Maud HAGELSTEIN, « DIDI-HUBERMAN GEORGES (1953-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 août 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-didi-huberman/>

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Warburg, A., *Mnemosyne. Grundbegriffe I* (WIA, III, 102.3.1), 1929.

publicitaires, etc »¹⁹². Chez Warburg, l'agencement inédit des images dans l'Atlas agit comme un nouvel outil épistémologique pour l'histoire de l'art et pour une anthropologie du visuel, en renouvelant leurs méthodes et leurs problématiques.

« Mnémosyne se présente comme un dispositif s'étalant sur une soixantaine d'écrans de toile noire d'1,5 m sur 2 m. Les photographies d'œuvres d'art y sont accrochées avec des pinces discrètes qui permettent une grande mobilité des images. De fait, le caractère changeant et toujours provisoire des compositions fait l'originalité du projet ; Mnémosyne ne connaît pas d'état définitif et fait l'objet d'une manipulation constante de son matériau. Composé de reproductions photographiques d'œuvres d'art, chaque agencement est rephotographié à son tour, toujours au même format (18x24cm). Procédant de la sorte, l'historien s'assure de ne perdre aucune étape du processus de montage des images. Les œuvres répertoriées créent, les unes face aux autres, autant de contrastes dont l'Atlas garde la trace. Multipliant les états, Warburg veut se donner les moyens de comprendre en profondeur le jeu des relations possibles entre les images. Les planches de Mnemosyne sont destinées à être exposées : le spectateur pourra déambuler dans cette archive iconographique et capter d'un seul coup d'œil l'immense réseau visuel fait de renvois et de résonances. »¹⁹³

« La proposition de Warburg est inédite : l'image n'est ni exemplaire (au sens commun), ni simplement indicielle, elle constitue le lieu même de l'investigation théorique. »¹⁹⁴

Pour Didi-Huberman, en démontant puis en remontant, la méthodologie warburgienne renvoie aux gestes fondateurs d'une heuristique du montage. Selon lui, le choix des images « participe déjà d'une écriture – ou d'une réécriture – de l'histoire, qui fonctionne ici par regroupements inédits, non chronologiques, et qui semble obéir à des types multiples (qui ne se séparent pas nettement les uns des autres) : regroupements *formels*, *gestuels*, *thématiques* etc »¹⁹⁵. À le suivre, il s'agit alors de « plusieurs logiques qui se déploient parallèlement »¹⁹⁶.

Nous désirions, dans notre cadre problématique, rejoindre le niveau microcosmique de

¹⁹² Maud Hagelstein & Jérémy Hamers, « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », *MethIS*, vol. 5, 2016, p. 153.

¹⁹³ Maud Hagelstein, « Warburg » (notice) in : *Les Théoriciens de l'art*, sous la direction de Carole Talon-Hugon, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, pp. 694-695.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 695.

¹⁹⁵ Maud Hagelstein & Jérémy Hamers, « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », *MethIS*, vol. 5, 2016, p. 153.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

l'image. En cela, nous proposons d'envisager l'atlas comme un macrocosme¹⁹⁷ dont le fonctionnement est un prolongement d'une dynamique interne à l'image. Il s'agit donc de comprendre comment l'expérience de l'atlas warburgien pourrait, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, trouver sa correspondance dans une image :

« Le spectateur de *Mnémosyne* se voit confier la mission essentielle d'étudier les relations dynamiques, les phénomènes d'attraction, de contamination ou même de répulsion mis en scène par le montage – tout à la fois analogique et différentiel – des images. Celui-ci favorise une communication latérale (ou transversale) entre les images préalablement soumises au travail du cadrage. Il faut donc que l'œil et la pensée « sortent du cadre », convoquent le réseau de résonances, d'influences et d'oppositions qu'une image entretient avec son dehors. »¹⁹⁸

Du point de vue spécifique de notre problématique, revenir au niveau microcosmique de l'image exige d'en repasser par la fonction imageante de la conscience chez Sartre. En effet, dans le montage – cinématographique, qui nous préoccupe – l'image est prise dans un frottement, à l'égard des autres images, comparable au jeté de la conscience dans le monde chez Sartre, condition même de son existence. Comme nous l'explicitons lors de passages antérieurs, le film de Godard propose que l'image soit elle aussi originée dans un « frottement » : celui du contact de la conscience, sur le mode imageant, avec le monde. Dans l'image, ce frottement subsiste comme un dialogue d'hétérogènes. Ce que le film propose en outre, et cette séquence en particulier, c'est que dans le montage, un nouveau frottement survient, avec les autres images, qui actualise certaines de ces virtualités hétérogènes qui dialoguaient. Le montage opère comme une sélection de telle ou telle virtualité de l'image qui viendrait s'actualiser dans sa cohabitation avec d'autres images, cohabitation que l'on pourrait penser comme une « situation » au sens de Sartre. Autrement dit, tout comme le corps-conscience occupe des situations dans le monde, le montage fait occuper des situations à l'image, qui vont lui faire dire d'autres choses, la rendre « disponible » différemment, dans un réajustement expressif des possibles et limites, différences et répétitions au sens deleuzien, qu'elle contient. Tout comme Warburg considérait l'atlas comme un geste propice à faire éclore des relations neuves, pas encore vues, cette séquence de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* suggère que le montage inscrit l'image dans un régime de situation, et en cela peut la redéfinir de manière incessante.

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 154

¹⁹⁸ *Ibidem*.

En quoi est-ce si clair dans la séquence que nous avons choisie ? Quitte à répéter une évidence, et pour la dire très abruptement, cette séquence ne s'échafaude en rien sur les bases « classiques » du montage. Non seulement ce que l'on pourrait appeler son « mobile narratif » - la visite de Juliette et Marianne au garage où travaille Robert – est tout d'abord constamment interrompu par des plans digressifs sur l'environnement de la scène (enseignes, messages publicitaires, contexte paysager), par des réflexions de Godard en voix-off, ou encore par une profusion de détails présentant un lien très lâche avec l' « action » (signaler cette jeune femme pour dire que l'on en sait rien, signaler ces feuillages pour se demander si oui ou non ils auraient du appartenir à l'action). Par ailleurs, ce « mobile narratif » subit quantité de reconfigurations par des allers-retours répétitifs des motifs qu'il poursuit : Juliette, Robert et le garage. L'action en effet est remontée et remontrée à plusieurs reprises sous des aspects parfois légèrement différents : par exemple, en utilisant d'autres rushes, ou alors en construisant d'autres rythmes ou chronologies. Nous supposons très humblement qu'il n'y aurait ici pas de sens à chercher une signification établie et clôturée au cheminement particulier de cette séquence et à ce que ces effets provoquent. Nous le supposons en nous basant sur le motif très présent de la répétition - l'entrée de l'Austin vers et dans le garage est montrée un peu moins d'une dizaine de fois sur les six minutes. Or, étant donné la teneur d'expérimentation des commentaires, nous pouvons raisonnablement penser que ces répétitions correspondent en fait à la procédure d'accumulation des « tests » dans le domaine scientifique. Ceci nous encourage à voir ce que le montage cherche ici à créer comme questions, sans visiblement chercher à y répondre :

COMMENTAIRE 24. Il est 16h45. Fallait-il parler de Juliette ou des feuillages ? Puisqu'il est impossible, de toute façon, de faire vraiment les deux ensemble..., disons que tous les deux tremblaient doucement, en cette fin d'après-midi d'octobre.

Plutôt, il semble juste de dire que Godard, en expérimentant, cherche à créer la sensation de la question du montage, chez lui comme chez les spectateur-rice-s : que provoque ce plan inerte d'une voiture cabossée pris entre celui de l'entrée de Juliette dans le garage et celui où elle achemine sa voiture vers le carwash ? Qu'aurait-il dit seul, ou bien intégré à une séquence dans laquelle il aurait été chevillé directement à l'action ? Quel effet son absence aurait-elle provoqué ? Que dit le plan solitaire de cette flèche au sol contrariée par la direction de la marche de Robert ? Que dit-elle ici et ne dirait pas ailleurs, ou l'inverse ? Que disent ces arrivées tonitruantes de l'Austin dans des bruits de klaxons différents ? Que se passe-t-il si cette arrivée n'est montrée qu'une fois ? Que dit ce cadrage sur les lettres « CAR » confronté à son plan

voisin « RCARW », et s'il ne l'était pas ? Que se passe-t-il à montrer les prolongations de l'échange entre Juliette et Robert dans un regard ? Que se passait-il à ne pas les montrer au début de la séquence ? Que se passe-t-il à découvrir à cet instant que ce regard, absent en début de séquence, était en fait « déjà là » et qu'il n'était pas montré ? Comment chaque image est-elle reprise dans sa signification au fur et à mesure des nouveaux commentaires qui l'accompagnent ? Que disaient ces feuillages à l'entrée de la séquence et que disent-ils à la fin ?

À ce stade, on ne peut ignorer deux choses. La première est l'aspect décisionnel du montage : quelqu'un est intentionnellement, volontairement à l'origine de la manière dont les images s'enchaînent. Or cette intention souveraine est radicalement manifestée par la séquence que nous avons isolée : Godard ne cesse de questionner l'arbitraire de ses choix de montage, et d'y confronter les spectateur-rice-s. Il ne va pas cesser de dire ou de montrer : est-ce ce plan que je dois choisir, est-ce là que je dois le mettre ? Cela peut se manifester par tous les commentaires que nous avons cités jusqu'à présent, mais cela peut aussi se manifester très formellement par la répétition de la scène avec de très légers changements de détails, d'angles ou de chronologies (remontre l'arrivée de Juliette en voiture, et intégrer ce qu'on n'avait pas vu avant, par exemple le fait que Robert et Juliette se regardent).

Ce que l'on ne peut ignorer en outre est cette insistance, qui jalonne son oeuvre, avec laquelle appuie Godard sur le motif de la main, exprimée encore dans son dernier film, *Le livre d'images*¹⁹⁹, où il suggère de « penser avec les mains »²⁰⁰. Penser en maniant. Or la puissance de la main n'est-elle pas, basiquement, de déplacer les choses – de manier ? D'après l'étymologie du terme « manier » : « manier : (XII^{ème} siècle d'abord *manier*), dérivé ancien de main, au sens de « toucher avec la main » puis de « avoir quelque chose en main » et de « se servir de » ; au XIII^{ème} siècle au sens de « administrer » et à partir du XV^{ème} siècle au sens de « influencer, diriger quelqu'un »²⁰¹.

À coupler ces deux remarques, on retombe inévitablement sur la question du possible, car choisir, par exemple dans le cas du montage, revient forcément à créer (ou pas) du possible²⁰². C'est d'ailleurs ce qui détermine fortement le ton politique assumé par cette

¹⁹⁹ Jean-Luc Godard, *Le livre d'images*, 2018.

²⁰⁰ Voir : « Jean-Luc Godard ouvre le livre d'images », France culture, 15/04/2019, disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/jean-luc-godard-ouvre-le-livre-dimage>

²⁰¹ Baumgartner, E., & Ménard, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Les Usuels de Poche, 1996, p. 471.

²⁰² Pour des travaux récents sur cette question, voir : Lapoujade, D., *Les Existences Moindres*, Editions de Minuit, Paris, 2017. et Stengers, I., *Activer les possibles*, Editions Esprit, Noville-sur-Mehaigne, 2018.

séquence.

COMMENTAIRE 23. [...] La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme..., un monde nouveau où les hommes et les choses connaîtront des rapports harmonieux. Voilà mon but. Il est finalement autant politique que poétique. Il explique, en tous cas, la rage de l'expression. De qui ?... De moi. Écrivain et peintre.²⁰³

Car il est politique d'imaginer que la main (qui renvoie à la matérialité et donc à la concrétude de l'opération du montage) engendre des situations pour les images ; montrer intentionnellement et explicitement qu'il existe des circonstances où l'humain choisit, c'est inévitablement donner une destination politique à son objet.

« Comme Cassirer, Warburg voit en l'homme un animal symbolique : « Je considère l'homme comme un animal *qui manie les choses*, dont l'activité consiste à établir des liaisons et des séparations » (Warburg 1998 : 264). Aussi peut-on supposer que le projet *Mnemosyne* consiste à mettre en œuvre visuellement cela même qu'il cherche à saisir intellectuellement, à savoir : la puissance imaginative de l'homme qui établit des liaisons. Par tous ces procédés, Warburg chercherait à définir des effets de circulation du sens par-delà les limites inhérentes aux éléments cadrés. »²⁰⁴

Ce serait d'ailleurs en ce sens similaire que Didi-Huberman décèle une réelle puissance politique dans la démarche de Warburg, et partant, dans le montage pris comme heuristique, en considérant que : « un film monté peut, selon l'auteur, non seulement débarrasser les images « de leur signification la plus évidente », mais en outre faire honneur à « l'impureté fondamentale des images, leur vocation au déplacement, **leur intrinsèque nature de montages** » (Didi-Huberman 2011 : 28) pour plonger le spectateur dans cette inquiétude que Didi-Huberman attribue au savoir nouveau »²⁰⁵.

6.4. *L'oreillette ou la mise en scène de la pensée*

Nous avons choisi d'évoquer le dispositif de l'oreillette car nous soutenons, à l'instar des

²⁰³ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.69.

²⁰⁴ Maud Hagelstein & Jérémy Hamers, « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », *MethIS*, vol. 5, 2016, p. 155.

²⁰⁵ *Ibid*, p. 161.

autres gestes que nous avons isolés, qu'il constitue dans ce film une manière spécifique de témoigner de la structure dialogique de l'image, cinématographique en particulier, et de dégager la question de ses possibilités.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'oreillette est un dispositif utilisé par Godard au moment du tournage pour diriger les acteur-rice-s et la mise en scène. Si l'oreillette est placée dans l'oreille de différent-e-s acteurs-rice-s, c'est avec Marina Vlady que Godard en fait l'usage le plus récurrent et le plus complexe, tout au long du film. Cette oreillette fonctionne de plusieurs manières : elle permet à Godard à la fois de donner des instructions de jeu et de poser des questions aux acteur-rice-s, auxquelles ils et elles répondent directement. Sous sa forme complexifiée avec le personnage de Juliette, elle lui permet une intégration problématique du schème discursif de la question-réponse dans le propos filmique. Elle est parfois plus sobrement exploitée à travers des personnages secondaires, avec lesquels elle s'inscrit dans un usage plus classique du schéma de l'interview – pensons par exemple au personnage de Paulette (séquence 11) ou encore, en général, aux témoignages de femmes se livrant elles aussi à des activités occasionnelles de prostitution. Ces usages plus « communs » soulignent la singularité de celui qui est en fait à travers le personnage de Juliette, grâce auquel Godard s'aménage l'opportunité d'interroger philosophiquement les structures de la pensée.

L'oreillette rend les questions de Godard inaudibles, sauf pour les acteur-rice-s. Souvent, leurs répliques portent les traces rhétoriques de la « réponse » à une question, par exemple en débutant par « oui » ou « non ». Elles possèdent en fait divers marqueurs de la situation d'énonciation, où la question, absente²⁰⁶, est toujours suggérée hors-champ. Notons que l'entourage du personnage en relation avec le cinéaste ne réagit jamais aux réponses formulées. Si, tout comme les spectateur-rice-s, il n'a pas accès aux questions transmises par l'oreillette, il ne semble pas non plus percevoir les réponses qui les suivent.

Les différents marqueurs d'énonciation que nous évoquons fonctionnent donc comme des déictiques, renvoyant à la séquence rhétorique de la question-réponse organisée par l'entremise de l'oreillette, et permettant d'identifier les répliques des acteur-rice-s comme des réponses. S'ajoutent à ces déictiques, et fonctionnant comme tels, des temps d'arrêt²⁰⁷ dans les répliques où le personnage semble réfléchir, et où l'acteur-rice écoute ce qui lui est transmis par

²⁰⁶ Nous ne posons pas encore toute l'ambiguïté de cette « absence » mais elle sera évoquée plus loin dans ce chapitre.

²⁰⁷ Dans le *Découpage Intégral* que nous utilisons pour rendre compte des répliques, ces temps d'arrêt sont signifiés la plupart du temps par l'usage de trois petits points.

l'oreillette. Le regard-caméra peut lui aussi fréquemment fonctionner comme un déictique, sous la forme d'une adresse à l'énonciateur de la question, ayant pour effet de le localiser, bien au moins hors-champ, sinon derrière la caméra, à l'endroit du cinéaste.

JULIETTE. Il y a deux ans, à la Martinique. Exactement comme dans un roman de Simenon.
Non, je ne sais pas lequel..., **oui**, Touristes de Bananes, **c'est ça**. Il faut que je me débrouille.
Robert, je crois, a cent dix mille francs par mois.²⁰⁸

Notons que, dans le cas de certaines répliques, elles se présentent d'une seule traite comme des résultats hétérogènes constitués de réponses à l'oreillette, de pensées « en interne », et de conversations avec d'autres personnages. Les spectateur-rice-s peuvent sans mal distinguer ces hétérogènes au sein d'une même séquence verbale, dans la mesure où les autres personnages ne rebondissent jamais sur les segments discursifs de la réponse ou de la pensée, ni ne s'étonnent de leur étrangeté dans le cours de la conversation, chevillée quant à elle à l'interaction visible à l'image. Ceci est particulièrement illustré par la scène dans le salon d'esthétique (séquence 11), durant l'échange entre Marianne et Juliette.

MARIANNE. Et toi, ça va ?

JULIETTE. Ça va ! (Pour elle)... Ne pas être obligée de faire l'amour.

MARIANNE. Tu sais j'aime mieux ça que l'usine.

JULIETTE. Moi non plus, j'aimerais pas travailler à l'usine.

MARIANNE. Tes enfants ? Tes enfants, ça va ?

JULIETTE. Ça va... (Pour elle.) Ce que je dis avec des mots, n'est jamais ce que je dis. Ça va, mais ils ne sont pas sages tu sais. (Voix intérieure) ... J'attends... Je regarde.²⁰⁹

Avant de poursuivre sur les intrications que l'usage de l'oreillette présente avec notre problématique, il apparaît crucial d'opérer un détour par le contexte culturel dont ce dispositif témoigne. On y découvre en effet qu'il renvoie à la place que prend le principe de l'entretien dans le champ culturel français à la fin des années 1950. On note par ailleurs que le champ cinématographique procédera à des appropriations diverses de ce principe. Il est important d'explicitier ce contexte car son observation permet de prendre la mesure de l'usage détourné que Godard propose du dispositif de l'oreillette – sachant que ce détournement est au fondement

²⁰⁸ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.20.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 60.

même de ce qui le lie à notre problématique. Sur ce sujet, à propos duquel Godard occupe une place de choix à l'endroit du cinéma, nous formulons un compte-rendu du texte « Nouvelle Vague et questionnaire »²¹⁰, écrit par Michael Uwemedimo et traduit de l'anglais par Franck Le Gac, et intégré à la publication du Centre Pompidou suite à l'exposition « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006 »²¹¹, présentée à Paris en 2006.

À la lecture de ce texte, il apparaît que le sondage et l'étude psycho-sociale comme formes d'enquête entretiennent un lien étroit avec ce que *L'Express* désignait, en 1957, comme la « Nouvelle Vague » :

« Lorsque, dans les derniers mois de 1957, *L'Express* annonce l'arrivée de la « Nouvelle Vague », celle-ci est [...] discernée, définie et marquée par une vague de sondages d'opinion et d' « études psycho-sociales ». *L'Express* publie son étude d'opinion sous cette bannière de la Nouvelle Vague, dont il se proclame l'organe. Les questions du sondage sont publiées pour la première fois le 3 octobre 1957, puis les résultats paraissent à un rythme hebdomadaire entre le 10 octobre et le 14 novembre. Enfin, la conclusion éditoriale et l'analyse de l'IFOP sont publiées dans les numéros des 5 et 12 décembre, avant que le numéro du 19 décembre ne propose une analyse critique du sondage par Henri Lefebvre et la réaction de Françoise Sagan aux questions du même sondage. »²¹²

En 1958, Françoise Giroud en tire l'ouvrage *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*²¹³, qu'elle complétera dix ans plus tard par une suite²¹⁴ sous forme de sondage, dont les résultats sont publiés à nouveau dans *L'Express*. Ils sont alors destinés à un réexamen de la catégorie sociale de la « jeunesse » après les événements de mai 68. À la fin des années 60, la Nouvelle Vague est donc entendue comme un « phénomène générationnel »²¹⁵, avant d'être cinématographique, et alors « lancée par un vaste mouvement d'expérimentation et de vulgarisation dans les sciences sociales et le journalisme »²¹⁶, au sein duquel le questionnaire

²¹⁰ Michaël Uwemedimo, « Nouvelle Vague et questionnaire » in : *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp. 16-19.

²¹¹ *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

²¹² Michaël Uwemedimo, « Nouvelle Vague et questionnaire » in : *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 16.

²¹³ Giroud, F., *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Air du Temps », 1958.

²¹⁴ À cet égard, consulter : « Françoise Giroud, Jean-Jacques Servan-Schreiber dans "L'Express" » : *Textes pour l'étude de la langue et de la civilisation françaises*, présentation de Ross Stelle, Paris, Didier, 1977, p.161.

²¹⁵ Michaël Uwemedimo, « Nouvelle Vague et questionnaire » in : *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p.16.

²¹⁶ *Ibidem*.

et l'entretien de sondage s'imposent aussi bien sur le plan de la méthode que sur celui de la rhétorique²¹⁷. Ce mouvement participe d'une volonté politique générale de modernisation, dont le réaménagement urbain qui conduit à l'édification des grands ensembles est une autre manifestation.

« De la fin de la seconde guerre mondiale aux années soixante, les sondages d'opinion, ainsi que les enquêtes et les études sociologiques les plus variées, deviennent un aspect de plus en plus visible de la reconstruction et du processus de modernisation de la France. »²¹⁸

La presse cinématographique, à travers des revues telles que *Le Film Français*, *Cinéma 58* ou les *Cahiers du Cinéma*, intégrera elle aussi ces pratiques d'étude à son champ propre. L'interview, comme forme connexe de ces outils d'investigation et d'évaluation, devient alors une pratique incontournable dans de nombreux champs sociaux, que ce soit « dans les journaux, à la télévision, à la clinique, au tribunal, au commissariat de police, au laboratoire »²¹⁹. Dans son roman *Les Choses*²²⁰, Georges Perec indique lui aussi l'ampleur de ces nouvelles tendances. Le cinéma n'est pas en reste, avec des productions appuyées sur le principe de l'entretien, telles que *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch et Edgar Morin ou *Le Joli Mai* (1963) de Chris Marker ; en 1966, *Masculin féminin* de Jean-Luc Godard, traduit pour sa part la « fascination et la suspicion » que provoquent « la professionnalisation et la visibilité grandissantes de l'interviewer et du sondeur »²²¹. Ces productions, explique Uwemedimo, « se situent au carrefour de l'art, de l'anthropologie, de la sociologie, de la recherche et de l'essai »²²² - tout comme le sera encore *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

Il faut insister sur ce fait que « le travail de Godard (comme celui de Rouch et Marker) se trouve pris dans ce moment où l'interview, en France, devient une pratique discursive au carrefour des sciences sociales, de l'étude de marché, du sondage politique et de la culture populaire, moment dont il tente de faire la critique »²²³. La thématique la plus récurrente sur laquelle ces interviews sont menées est sans nul doute celle de la jeunesse. La jeunesse est étudiée comme catégorie sociale à part entière et l'on veut découvrir les détails de ses pratiques culturelles,

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibid*, p. 17.

²²⁰ Perec, G., *Les Choses*, Paris, Editions Julliard, coll. « Lettres nouvelles », 1965.

²²¹ Michaël Uwemedimo, « Nouvelle Vague et questionnaire » in : *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p.17.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibid*, p. 18.

consommatrices ou encore sexuelles. L'idée est largement répandue qu'étudier cette jeunesse « moderne » nécessite le renouvellement des formes d'étude, dont l'interview semble être l'incarnation. Dans sa pratique cinématographique, Godard va s'approprier l'interview comme une « méthode de tournage et de mise en scène »²²⁴ : « même dans ceux de ses films des années soixante où l'interview n'est pas explicite, on peut souvent en discerner la trace : sur le visage d'un acteur qui se penche pour écouter, par un écouteur caché, une question que l'on entend pas (dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ou *Une femme mariée*, par exemple), ou dans le rythme du montage (dans *Masculin Féminin*, les échanges entre les personnages, qui apparaissent comme des conversations, sont souvent des segments d'entretiens avec le cinéaste, montés ensuite ensemble) »²²⁵.

Interrogé par les *Cahiers du Cinéma*, Italo Calvino formule une remarque sur ce qu'il appelle le « film-questionnaire » - remarque tout à fait pertinente pour notre objet car elle traduit très bien son positionnement :

« [...] Le film-enquête sociologique ou le film-recherche historiographique n'ont de sens que s'ils sont autre chose que les illustrations filmées d'une vérité que la sociologie ou l'historiographie ont déjà établie, s'ils interviennent pour contester de quelque façon ce que la sociologie, l'historiographie disent [...]. J'envisage pour le vrai film-essai une attitude non pédagogique, mais d'interrogation. »²²⁶

Pour Uwemedimo, Calvino atteste ainsi de ce que « les metteurs en scène concernés voient le sondage d'opinion non comme une simple technique, mais comme une nouvelle forme de représentation, moderne et expérimentale »²²⁷, créant « de nouvelles formes rhétoriques, graphiques et narratives, auxquelles les expérimentations de cinéastes tels que Godard répondent et empruntent »²²⁸.

Cela étant mis au clair, il faut à présent décortiquer la mécanique du geste de l'oreillette propre à *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, et tenter d'observer la variété des directions

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ « Questions aux romanciers », *Cahiers du Cinéma*, n°185, décembre 1966, p.88 in *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p.18.

²²⁷ Michaël Uwemedimo, « Nouvelle Vague et questionnaire » in : *Jean-Luc Godard, Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p.18.

²²⁸ *Ibidem*.

vers lesquelles ce geste se prolonge. Rappelons que, pour chaque séquence de question-réponse, Godard fait en sorte que les questions « disparaissent », non pas au montage mais dès le tournage, puisque l'oreillette glissée dans l'oreille de l'acteur-riche lui permet de les dissimuler au moment même. On peut relever deux cas typiques de ces échanges : celui des échanges avec Marina Vlady/Juliette et celui des échanges avec d'autres habitantes du grand ensemble, qui, elles aussi, se prostituent occasionnellement. Rappelons également que, du point de vue de leur contenu, ces derniers sont plutôt caractérisés par un certain ancrage factuel, quand, par opposition, les premiers sont travaillés par des développements plus abstraits. Nous désignons ici des tendances générales utiles à notre déroulement, sans pour autant ignorer l'existence de certains points de croisements dans ce dessin. Globalement donc, on peut avancer que tandis que la plupart des autres intervenantes « se racontent », le discours de Juliette est davantage tourné à interroger les structures mentales et physiques de son existence. Ainsi, sous l'impulsion des questions posées par Godard, elle formule quantité d'allusions directes à propos du fonctionnement de sa pensée, de ses émotions et de ses sensations – les répliques retranscrites ci-dessous l'illustrent. Cette teneur philosophique, couplée au rapport ambigu que fait naître l'oreillette entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible, emportent à leur suite une certaine définition de l'image cinématographique, consolidant, chez Godard, l'hypothèse de sa nature dialogique.

JULIETTE. Qu'est-ce que je regarde ?... Le plancher. C'est tout. Je sens le tissu de la nappe contre ma main.²²⁹

JULIETTE. Mais non... Ce n'est pas de ma faute si j'ai un côté passif. Avoir des relations sexuelles. Je ne vois pas pourquoi je serais honteuse d'être une femme. Ou alors,... oui, souvent..., c'est d'être heureuse ou indifférente. Oui, c'est de ça dont je suis honteuse quelquefois. Eh bien, oui..., il va mettre son sexe entre mes jambes. Je sens le poids de mon bras quand je le bouge. [...]²³⁰

JULIETTE, pour elle-même. Je pensais à des choses. Je ne sais pas comment elles sont entrées dans ma pensée. (À Marianne.) Dis donc, c'est grand, ici.²³¹

JULIETTE. ... La pensée s'accorde à la réalité ou la met en doute... (Un temps.) Mettre en doute...

²²⁹ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.26.

²³⁰ *Ibid*, p. 56.

²³¹ *Ibid*, p. 78.

(Marianne la rejoint.) Mais où il est, ton type ?²³²

JULIETTE, off. ... C'est une chose étrange qu'une personne qui se trouve en Europe le 17 août 1966... puisse penser à une autre qui se trouve en Asie... (Elle baisse les yeux). Penser..., vouloir dire... Ce ne sont pas des activités comme écrire, courir ou manger... Non.²³³

JULIETTE. Non..., c'est intérieur... (Elle chantonne en murmurant) Si quelqu'un me demande de continuer cette chanson..., oui, je pourrais..., je pourrais continuer. (Un temps.) Quelle sorte de processus représente ce... ce savoir..., que l'on peut continuer quelque chose ?... Je ne sais pas...²³⁴

JULIETTE, off. ... Par exemple, je peux penser à quelqu'un qui n'est pas ici. L'imaginer..., ou alors l'évoquer brusquement par une remarque.²³⁵

JULIETTE, off. ... Maintenant, je comprends ce que c'est que le processus de la pensée.²³⁶

JULIETTE. C'est de substituer un effort d'imagination à l'examen d'objets réels. Dire quelque chose... Vouloir dire quelque chose. Oui... peut-être, ce sont les formulations de la vie musculaire et nerveuse. (musique) Par exemple, je dis... (fin de musique) Je vais aller chercher Robert à l'Élysée-Marbeuf... et, maintenant, j'essaie de le penser sans paroles..., ni à voix haute, ni à voix basse.²³⁷

Ainsi, la spécificité du travail de l'oreillette avec Marina Vlady c'est bien, pour Godard, d'arriver à faire comme si nous pouvions avoir accès aux pensées de Juliette. On sait que la voix off peut parvenir aux mêmes effets, celui du monologue interne, mais nous pensons que dans ce cas précis l'oreillette constitue pour Godard le moyen de rendre cette pensée brouillonne, rompue, redondante et hésitante – on pourrait dire encore « béguayante » au sens de Gilles Deleuze, bien que son contenu soit évidemment, en partie, composé et guidé artificiellement. Godard va mettre à son service un outil qui ne cache pas l'artificialité de cette pensée mise en scène, mais qui voudrait en donner une forme plus proche de son activité réelle. L'oreillette, et ses propriétés d'immédiateté au tournage, va en même temps permettre de complexifier et densifier ces pensées artificielles, écrites par la mise en scène, grâce au surgissement d'un imprévu, d'un inattendu, d'un impensé provenant de la réaction de l'actrice aux questions qui lui sont adressées. On pourrait parler d'un « doublé » : à la fois une reconnaissance des qualités hétérogènes de la conscience et de l'image (elles s'originent dans une extériorité, un dehors, qu'elles transportent) ; et, en même temps, une déclaration de résistance à la conduite de

²³² *Ibid*, p. 79.

²³³ *Ibid*, p. 81.

²³⁴ *Ibid*, p. 82.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibid*, p. 83.

²³⁷ *Ibidem*.

l'entretien sous les formes journalistiques, scientifiques et politiques qui se sont instituées dans le champ culturel : qu'y subsiste-t-il de la pensée sous son aspect « béguinant » ?

Encore une fois, il s'agit de littéraliser : pour formuler l'idée que la pensée s'établit sur un contact, une relation – pour respecter cette idée d'immanence propre à Sartre, et qu'il reconduit comme l'une des hypothèses du film, Godard va littéralement mettre en scène cette relation, ce contact : c'est l'oreillette. Il montre la pensée, ou la conscience, comme relation incessante à une altérité. Dans le film, cette relation, ce contact, prennent la forme d'un dialogue établi par l'entremise de l'oreillette.

L'oreillette, transmettant la voix du cinéaste, est une manière d'ajuster la communication à cette idée. Par son caractère d'immédiateté, elle tient ensemble l'idée et l'émotion, l'action et la réaction, elle contraint avec fermeté autant qu'elle facilite l'irruption d'un impensable contenu dans le jeu, autrement dit dans les mots et dans le corps de l'actrice. Par l'oreillette, le cinéaste demande de répéter, rebondit à partir de tel mot ou de telle attitude et repositionne en temps réel l'aiguillage de la mise en scène. Si l'on sait alors que l'image et le son sont en train d'enregistrer ces sautes, volontaires et involontaires, on retombe (forcément) sur l'idée que l'image cinématographique est une combinaison d'hétérogènes. Ceci est une manière de respecter un certain chaos propre aux images, en ayant trouvé le moyen d'interrompre le flux continu de la mise en scène ordinaire, qui tend à le dissimuler.

Une prolongation encore légèrement différente du geste de l'oreillette dans le film peut être détectée et analysée par un détour chez Barthes, au chapitre « La réponse »²³⁸ de son cours au Collège de France sur le Neutre. Dans ce chapitre, il prend la figure de la « réponse » pour étudier à quelles conditions elle se manifeste comme un « neutre », capable de déjouer les structures paradigmatiques du langage ordinaire. À la lecture, on comprend en quoi l'utilisation de l'oreillette permet à Godard une intervention directe sur le schème discursif de la question-réponse et surtout comment cette intervention se donne comme une critique des normes de la communication sociale.

« La réponse : partie de discours contrainte par la forme « question ». Or ce que je veux pointer, c'est qu'il y a toujours un terrorisme de la question ; dans toute question est impliqué un

²³⁸ Barthes, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, présentation par T. Clerc, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 145-160.

pouvoir. »²³⁹

« Comme forme : la question : un enfermement dans une alternative : répondre > bien/mal // ne pas répondre : par refus, par ignorance, etc. »²⁴⁰

L'oreillette lui permet de créer un objet cinématographique prêt à faire vaciller ces normes. Cette critique et cette tentative reposent semble-t-il sur une fonction très simple de l'oreillette appliquée à un usage cinématographique, dont Godard attend tous les effets : la combinatoire complexe qu'elle offre entre un effet d'absence de la question dans son caractère audible – pour tout qui n'est pas l'acteur-rice, et un effet de présence de la question grâce aux marqueurs d'énonciation contenus dans la réponse.

« Ce qu'il nous faut (du moins ici : espace, sinon libre, du moins utopique), c'est apprendre à dénaturiser l'interrogation : elle n'est pas un mode naturel du discours (si celui-ci existe, on l'a dit, ce serait l'assertion), mais un mode très culturel : se rappeler que l'ancienne rhétorique – sage entre les sages – faisait de l'interrogation une figure. En effet : question = mouvement affectif, non mode communicatif > assertif déguisé, hypocrite. Question : peut-être la pire des violences. »²⁴¹

Cette combinatoire hétérogène, dans la même image, accouche d'effets ambigus : la critique du schéma de la question-réponse s'établissant sur une mi-présence, mi-absence de la question, ne se passe pas effectivement du schéma de la question-réponse dans sa forme non-détournée (la question-réponse par l'oreillette). Il apparaît détourné pour les spectateur-rice-s mais non pour l'acteur-rice. Il faut donc bien percevoir l'effet d'absence de la question permise par l'oreillette, sans toutefois y faire correspondre, par confusion, une absence réelle de la question – ce dont les marqueurs d'énonciation prémunissent. L'intention est bien celle d'une torsion artificielle et imaginaire : imaginer une autre situation possible que celles vécues ordinairement. En cela, Godard crée bien cet « espace utopique » dont Barthes soulignait la nécessité à l'endroit d'un contournement de la dimension paradigmatique du discours. Chez Godard, il a fallu trouver la manière de transformer une expérience perceptive et de la laisser se charger de l'intensité politique que sa transformation contient en germe.

²³⁹ *Ibid*, p. 145.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 146.

²⁴¹ *Ibidem*.

« Conformité des répliques (des enchaînements) à ces règles : satisfaction complète du conformisme de conversation. Il suffit d'en prendre le contre-pied pour produire un texte (une réplique) subversif, provocant, déroutant : l'inattendu énigmatique : être maniaquement, ironiquement informatif, être obscur, exagérément elliptique, se situer en dehors du vrai-faux, prononcer du non-pertinent (par rapport à ce qui vient d'être dit), du farfêlu. > Nous allons regarder maintenant du côté de ces réponses à côté, région du Neutre puisque s'y déjoue l'arrogance de la demande de bonne réplique. »²⁴²

« Plus subtiles que toutes ces formes de silence, ces réponses-répliques verbalisées mais qui ne sont pas sur la même ligne. Donc : déraillement, déviation, changement d'aiguillage > très forte impression d'insolite, de lunaire, de non-à propos énigmatique : ouverture vers autre chose d'indéterminé ». ²⁴³

Plus encore, cette structure hétérogène de la combinatoire absence-présence contribue à déstabiliser la perception et l'idée ordinaires de la communication sociale. En dénaturant le schème de la question-réponse, Godard renvoie les spectateur-riche-s à la supposition de ce qu'ils pensent être la question, aux attendus et croyances qu'elle génère chez eux-elles, donc au conformisme du schéma dans lequel elle est prise. Voici donc une manière d'interroger la communication humaine sur ses conventions : qu'est-ce qu'on dit et qu'est-ce qu'on ne dit pas ? Qu'imagine-t-on qui doit être dit et qui ne doit pas être dit ? De quelle manière partage-t-on le réel entre dicible et indicible ?

La rétention du contenu de la question permise par l'oreillette atteint son effet le plus subversif sans doute à interdire toute procédure d'évaluation définitive de la réponse - contrairement aux sondages et enquêtes qui évaluent, concluent et anticipent.

« Le « geste » de l'*epochè* [...] : « se défiler devant l'arrogance logique du partenaire-adversaire » > il s'agit de suspendre le train-train logique où le partenaire (*socius*, qui incarne la société, la contrainte sociale) veut vous entraîner : véritable *epochè* de la ligne logique de la chaîne parlée [...]. »²⁴⁴

*

²⁴² *Ibid*, p. 147.

²⁴³ *Ibid*, p. 150.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 157.

Le dispositif de l'oreillette est utilisé comme un dispositif de séparation, que nous avons défini comme un outil permettant à la pensée de mesurer et ressentir les structures hétérogènes et dialogiques ; encore dit autrement, que nous avons défini comme une méthode destinée à contrebalancer artificiellement l'état de confusion perceptive que suscitent certaines réalités, idées ou objets. En ce sens, l'oreillette permet de rendre perceptible un phénomène dont la tension est rarement problématisée ou normalement invisible : les parts de monde et d'anti-monde d'une conscience sur le mode imageant, la part de chiffre et la part de présence brute, la part de composition et la part d'impensé, la part de pouvoir et la part d'impouvoir. Comme dispositif de séparation, l'oreillette permet de rejouer les modes de présence du visible et de l'invisible, de l'audible et de l'inaudible, de trouver le moyen que notre perception perce leur apparence d'unifié. L'enjeu est alors bien de souligner une mécanique : l'image cinématographique renferme des hétérogènes, qui se partagent l'espace de l'image et du son avec plus ou moins d'égalité.

COMMENTAIRE 28. J'écoute la publicité sur mon transistor... Grâce à Esso, je pars tranquille sur la route du rêve et j'oublie tout le reste. J'oublie Hiroshima..., j'oublie Auschwitz..., j'oublie Budapest..., j'oublie le Vietnam..., j'oublie le S.M.I.G..., j'oublie la crise du logement..., j'oublie la famine aux Indes. J'ai tout oublié, sauf que, puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir.²⁴⁵

Ce commentaire – le dernier du film – s'avère éclairant à propos de la démarche particulière que nous cherchons à expliciter. On a prouvé précédemment en quoi l'on pouvait d'une part considérer la référence au zéro comme une fin *et* comme un commencement. Ici, il crée une identité entre le zéro comme « fin » et l'« oubli » - de tout ; ailleurs, Godard montrait en quoi le zéro comme « commencement » est apparenté au niveau fondamental du lien relationnel entre monde et conscience, c'est-à-dire à l'immanence du plan de la conscience. À suivre son propos, le « rêve » se produit à condition d'oublier l'hétérogénéité du monde, l'état conflictuel du monde. L'oubli est alors pris comme l'invisibilité du conflit. C'est bien ce que ses images, par la mise en scène spécifique que produit l'oreillette, cherchent à contrer : il cherche à donner à ses images les moyens de rendre perceptible leur propre conflit, leur propre chaos, dans une formulation moins connotée : leur état dialogique. Il cherche à trouver les conditions par lesquelles l'image pourrait rendre compte de sa nature dialogique. En cela, il cherche à loger au

²⁴⁵ Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/ Éditions du Seuil, 1984, p.111.

creux de ses images la possibilité d'une expérience de perception susceptible, éventuellement, de rejoindre une intensité politique : c'est-à-dire d'y loger la possibilité d'une expérience de perception capable, ultérieurement, de tenir ensemble l'hétérogénéité du rêve et de la douleur.

7. Premiers aspects conclusifs

Tout au long de cette deuxième partie du travail, nous avons tenté de montrer en quoi *Deux ou trois choses que je sais d'elle* supporte une expérience singulière capable d'interroger les structures de l'existence, et surtout, de l'image cinématographique. Si nous entendons maintenant cette intrication, il nous est permis de comprendre comment l'image peut être envisagée comme un dialogue sur le plan de son propre registre cinématographique, et comme un dialogue avec le registre immanent de l'existence ; sa nature dialogique est alors tournée vers sa dimension purement interne et vers sa dimension externe, dans la mesure où elle est engagée dans des rapports relationnels avec le monde. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* aménage pour l'expérience de cinéma l'occasion de révéler la nature dialogique interne de l'image et le rapport dialogique de l'image avec le réel. Non seulement le film entend montrer qu'il n'y a pas d'image sans monde, mais aussi que l'image cinématographique, comme création au sens fort et comme tout langage performant de la différence, est à même de transformer les structures du monde.

En effet, si comme Ponge, Godard considère que les formes communes du langage et les structures sociales établies se répètent et se renforcent dans un jeu réciproque, fût-il producteur d'aliénation, on peut espérer trouver grâce à d'autres possibles du langage d'autres possibilités de structures sociales. Ceci implique pour Godard un retour à « zéro » : connaître l'image en reconnaissant sa nature dialogique. Si l'image cinématographique est un dialogue entre les hétérogènes qui la composent, alors telle ou telle de ses virtualités peuvent l'incliner à imaginer autrement ; et osons dire, si « le langage est la maison dans laquelle l'homme habite », peuvent incliner à vivre autrement. Selon Godard, voici un projet politique pour le cinéma. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* se destine à faire connaissance avec l'image cinématographique et sa nature grâce à la gestuelle que nous avons décrite aux points précédents. La connaître, dans ce cas-ci : saisir son ampleur, c'est-à-dire la variété et la complexité de ses composantes. Il s'agit de connaître la nature dialogique des images pour être

à même de se tenir responsable devant elles, sachant ce que cette nature provoque et propose, affirme ou récuse, peut ou ne peut pas, ce dont elle rêve et ce qu'elle désire, ce qu'elle ranime et ce qu'elle enfouit, ce qu'elle énergit et ce qu'elle assèche, ce qu'elle éclaire et ce qu'elle opacifie. Il s'agit en somme d'être capable de percevoir pourquoi cette image déterritorialise le langage et pourquoi cette autre pas.

Rancière condense le procédé de Godard en une formulation générale mais efficace, disant qu'il combine « des éléments visuels hétérogènes dont la liaison sur l'écran est énigmatique et des paroles dont ne nous saisissons pas le sens avec ce que nous voyons »²⁴⁶. Cette remarque, d'apparence très simple, constitue le premier mouvement par lequel l'image cinématographique se constitue en son sens fort de phrase-image. La phrase-image s'édifie alors sur un chaos qu'elle ne cherche pas à dissimuler. Le chaos du monde est présenté dans le film comme gagné par une impossibilité à le connaître : il est pris dans un principe de différenciation hyper brutal – les bruits de travaux ne permettent plus de connaître quoi que ce soit, ou dans un principe d'indistinction - incarné par le motif de la consommation et de l'étalage. Dans les deux cas : on ne peut plus saisir. La phrase-image de Godard tente alors de rétablir cette capacité : nous avons montré comment les usages du très gros plan, du son, du montage et de l'oreillette avaient assumé cette fonction.

²⁴⁶ Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003, p. 45.

Conclusion générale

À l'issue de ce travail, nous nous sommes donnés pour but de lui trouver une conclusion juste – c'est-à-dire, chargée des connaissances qu'il a cherchées à produire, sachant s'établir à leur suite avec une responsabilité conséquente et cohérente. Nous avons estimé faire droit au projet du film, à sa vitalité poétique et politique, en indiquant de quelles façons inventives il a déterritorialisé le langage cinématographique, et en quoi il a considéré ce principe de déterritorialisation comme une lutte fondamentale et nécessaire. En ce sens, continuer de lui faire droit, c'est indiquer aussi les territoires qu'il n'a pas su quitter ou qu'il a contribué à maintenir.

Dans cette voie, que nous considérons comme la plus honnête, deux ouvrages nous soutiennent : *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*²⁴⁷ de Laura Mulvey, d'une part, *King Kong Théorie*²⁴⁸ de Virginie Despentes, d'autre part. Le premier nous éclaire sur la représentation des figures féminines dans le cinéma godardien en général, et dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* en particulier. Le second nous permet une perspective enrichie sur la manière dont Godard a mobilisé et traité son prétexte thématique principal, à savoir la prostitution.

Revenant sur ses premiers textes, Mulvey explique, qu'à l'époque, ils sont venus de cette interrogation : « comment était-il possible que les images de femmes [...] aient aussi profondément et durablement affecté la forme filmique ? »²⁴⁹. Cette question s'était posée à elle par un enchevêtrement de ses activités et de ses centres d'intérêts intellectuels : féminisme, cinéphilie et psychanalyse. Dans « Plaisir visuel et cinéma narratif »²⁵⁰, son texte le plus connu, elle considère l'image cinématographique comme un lieu d'expression « de la violence exercée sur les femmes par le patriarcat (et par le capitalisme) »²⁵¹. En 1992, dans un essai intitulé « Le trou et le zéro : visions de la féminité godardienne »²⁵², elle adresse sa question au cinéma

²⁴⁷ Mulvey, L., *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes et cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

²⁴⁸ Despentes, V., *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

²⁴⁹ Mulvey, L., *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes et cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017, p. 9.

²⁵⁰ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » in : Mulvey, L., *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes et cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017, pp. 33-66.

²⁵¹ *Ibid*, p. 17.

²⁵² Laura Mulvey, « Le trou et le zéro : visions de la féminité godardienne » in : Mulvey, L., *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes et cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017, pp. 67-96.

godardien.

« En réfléchissant sur le cinéma de Godard, j'ai constaté que ses idées tendaient à suggérer des schémas selon lesquels la relation « femme/ sexualité » avait une place toujours centrale, même si elle était parfois fluctuante. »²⁵³

Dans l'oeuvre godardienne, Mulvey identifie « deux conceptions distinctes de la féminité »²⁵⁴ : « une féminité de l'énigme, suscitant la curiosité et l'investigation, et une féminité du mystère [...] provoquant l'émerveillement et la fascination »²⁵⁵, correspondant à « des façons d'envisager différemment le rapport aux images cinématographiques »²⁵⁶.

« En effet, chez Godard, suggère Mulvey, l'artifice et l'illusion de la féminité sont homologués à l'artifice et à l'illusion du cinéma (voire à l'artifice et à l'illusion de la marchandise). La question qui se pose est celle de comment accéder à une vérité qui demeure cachée au-delà d'une surface illusoire plus ou moins lisse. L'énigme entend briser la fascination engendrée par l'image pour attiser la curiosité du spectateur et l'inciter à interroger ce qu'on lui montre [...]. »²⁵⁷

Dans « Le trou et le zéro », elle note chez Godard une manière de rendre commun à la femme et au cinéma un caractère de dissimulation, l'une et l'autre tiendraient un secret caché sous leur « surface »²⁵⁸.

« En même temps qu'il évolue vers une esthétique matérialiste en cette période militante de la fin des années 60, Godard se rapproche du marxisme. Durant cette phase, il reformule en termes de lutte contre la société de consommation les oppositions surface/secret, beauté/tromperie qui avaient jusque là caractérisé ses représentations des femmes. Et c'est à partir de cette lutte qu'il développe un contre-cinéma politiquement radical et esthétiquement avant-gardiste. Une féminité du mystère allait céder la place à une féminité de l'énigme. On pouvait en finir avec l'artifice et l'illusion de la féminité, tout comme avec l'artifice et l'illusion du cinéma ou encore, avec l'artifice et l'illusion de la société de consommation. »²⁵⁹

²⁵³ *Ibid*, p. 12.

²⁵⁴ *Ibid*, p. 23.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 68.

²⁵⁹ *Ibid*, p. 68.

Selon Mulvey, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* correspond toujours à la mise en scène du versant énigmatique de la féminité, associé à la « triade [...] cinéma, corps de la femme, société de consommation »²⁶⁰.

« Le cinéma, le corps érotisé de la femme et la marchandise sont chacun concernés par le spectacle. Ils peuvent ainsi se renforcer à l'envi et se recouvrir mutuellement dans une série d'analogies. Ils peuvent aussi créer un réseau d'interconnexions, plutôt sur le mode de la métonymie, de sorte que la relation entre la femme et la consommation de marchandises relève plus de la conformité sociale que de l'analogie ou la métaphore. Ceci dit, avec la figure de la prostituée, la relation entre femme et marchandise devient analogique. Toutes deux sont à vendre, doivent produire une surface désirable et leur circulation sur le marché doit se faire sans référence aucune à une histoire en dehors de l'instant de la transaction. »²⁶¹

Dans le film, la prostitution associe alors non seulement Juliette à la marchandise, mais elle est aussi rendue en « une métonymie de la consommation »²⁶². Le film suggère très clairement, et Mulvey le relève d'ailleurs, que l'argent gagné par la prostitution est dépensé dans des activités liées à la sphère féminine stéréotypée et à la séduction, cette réinjection lui faisant entretenir une circularité avec l'activité de prostitution.

« Avec la sexualité, la représentation de la femme revêt son apparence cosmétique et, du même coup, reprend sa place parmi l'ensemble d'objets définis par une topographie de l'intérieur/extérieur, de la surface/ du secret. »²⁶³

L'« énigme » de Juliette est posée dans la tension créée entre son activité de prostitution et sa dimension intérieure, « invisible », désignée comme l'espace de ses pensées.

« La figuration de la féminité est centrale et l'énigme du féminin permet à Godard d'en suggérer d'autres, d'ordre esthétique, cinématographique et socio-économique (l'énigme de la marchandise par exemple). L'homologie de surface et l'idée qu'elle suggère d'une « profondeur » fantasmatique projetée derrière elle créent une circulation des idées et des images dans un réseau de déplacements et de condensations entrecroisés »²⁶⁴

²⁶⁰ *Ibid*, p. 69.

²⁶¹ *Ibid*, p. 70.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibid*, p. 94.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 71.

Si Godard s'emploie alors minutieusement à opérer une déconstruction du cinéma comme marchandise fétichisée, par une dénaturalisation, un détournement et une critique des usages communs du langage cinématographique, son entreprise de dé-fétichisation échoue à se poursuivre complètement. Malgré l'insistance faite sur les pensées de Juliette, le propre de son énigme échoue à s'incarner en une puissance active de transformation de ses situations d'existence – elle formule d'ailleurs le caractère identique et répétitif de son quotidien à la séquence finale ; à l'inverse de l'image cinématographique dont le travail de l'énigme opère un renouvellement de son langage. La « dichotomie surface/secret »²⁶⁵ n'est vectrice de changement que dans le cas du cinéma et non dans le cas de Juliette, dont l'état énigmatique correspond plutôt à une paralysie de stéréotype.

« [...] Si Godard a su dé-fétichiser le cinéma et mettre en lumière l'imbrication fétichiste entre la femme comme apparence et la nature dissimulatrice du capitalisme tardif, son iconographie du féminin à l'écran ne s'est, en revanche, jamais débarrassée de son vernis fétichiste. »²⁶⁶

Mais si les « perspectives esthétiques et politiques »²⁶⁷ de Godard se trouvent « inscrites »²⁶⁸ à même les types féminins qu'il répète – femme-énigme, dans le cas qui nous préoccupe - qu'imaginer encore de renouvellements possibles de son langage cinématographique dans le cas d'un vacillement de ces points d'immobilité ? Quelles possibilités supplémentaires y a-t-il à en découvrir ? Autrement dit, si Godard avait pu faire fuir les structures de genre et leurs traductions spécifiques dans son cinéma, comment l'espace dialogique des images se serait-il encore renforcé, élargi, éclaté ? Quelles tournures nouvelles le langage cinématographique prendrait-il au contact d'un cycle complet de l'énigme dévoilée et retournée en puissance de transformation, appliqué aux personnages féminins ?

On trouve un écho intéressant aux idées d'énigme et de mystère, mises en avant par Mulvey, dans les considérations développées par Virginie Despentes sur la prostitution²⁶⁹, dans *King Kong Théorie*, un ouvrage au croisement de l'essai et de l'autobiographie. Despentes considère que la prostitution trouve son inscription sociale spécifique uniquement à condition

²⁶⁵ *Ibid*, p. 84.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 11.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Despentes, V., *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, p. 58.

d'être maintenue comme secrète. Sous cet aspect dissimulé, c'est ainsi qu'elle existe tout en ne risquant pas de renverser les normes sociales et sexuelles – les renforçant même. A propos de sa propre expérience de la prostitution, elle explique :

« Le seul point commun que j'ai pu trouver entre toutes les filles que j'ai croisées, c'était bien sûr le manque d'argent, mais surtout qu'elles ne parlaient pas de ce qu'elles faisaient. Secrets de femmes. Ni aux amis, ni à la famille, ni aux petits copains ou aux maris. Je crois que la plupart d'entre elles ont fait exactement comme moi : ce type de boulot, quelques fois, quelque temps, et puis tout à fait autre chose. »²⁷⁰

Chez Despentes, le secret, nécessaire à tout prix, de l'activité de prostitution réside aussi dans le caractère insoutenable d'une indépendance sociale radicale de la femme hors de l'espace domestique.

« « Ce qui est irrecevable n'est pas qu'une femme soit matériellement gratifiée de ce qu'elle satisfait le désir d'un homme. C'est qu'elle le demande explicitement », écrit Pheterson. Comme le travail domestique, l'éducation des enfants, le service sexuel féminin doit être bénévole. L'argent, c'est l'indépendance. Ce qui gêne la morale dans le sexe tarifé n'est pas que la femme n'y trouve pas de plaisir, mais bien qu'elle s'éloigne du foyer et gagne son propre argent. La pute, c'est « l'asphalteuse », celle qui s'approprie la ville. Elle travaille hors le domestique et la maternité, hors la cellule familiale. Les hommes n'ont pas besoin de lui mentir, ni elle de les tromper, elle risque donc de devenir leur complice. Les femmes et les hommes, traditionnellement, n'ont pas à se comprendre, s'entendre et pratiquer la vérité entre eux. Visiblement cette éventualité fait peur. »²⁷¹

« Je ne pense pas que j'aurais un souvenir aussi positif de ces années de tapin occasionnel, sans la lecture des féministes américaines pro-sexe, Norma Jane Almodovar, Carol Queen, Scarlot Harlot, Margot St. James, par exemple. Qu'aucun de leurs textes ne soit traduit en français, que *Le Prisme de la prostitution* de Pheterson ne connaisse qu'une diffusion mineure, alors qu'il est un ouvrage incontournable, que le livre de Claire Carthonnet *J'ai des choses à vous dire* soit à peine lu, et ramené au statut de témoignage, n'est pas un hasard. Le désert théorique auquel la France se condamne est une stratégie, il faut tenir la prostitution dans la honte et l'obscurité, pour protéger autant que possible la cellule familiale classique. »²⁷²

²⁷⁰ *Ibid*, p. 69.

²⁷¹ *Ibid*, p. 78.

²⁷² *Ibid*, pp. 83-84.

« On rencontre beaucoup de prostituées dans les romans : Boule de suif, Nana, Sofya Semyonovna, Marguerite, Fantine... Elles sont des figures populaires, anti-mères, au sens religieux du terme, femmes sans jugement, compréhensives, d'accord avec le désir des hommes, damnées et affranchies. Quand les hommes se rêvent en femmes, ils s'imaginent plus volontiers en putes, exclues et libres de circuler, qu'en mères de famille soucieuses de la propreté du foyer. »²⁷³

Faut-il le préciser, loin de nous est l'idée d'entamer ici une apologie hasardeuse de la prostitution. Ce que nous voudrions par contre très clairement pointer c'est la distance qui sépare la question de la prostitution transformée en devenir-féministe chez Virginie Despentes et, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, l'intégration de la prostitution à un encadrement conservateur chez Jean-Luc Godard. Permettons-nous simplement de saisir la prostitution comme motif intellectuel et de réfléchir à l'intérieur de cette distance. Comment Despentes entend-elle déconstruire l'aspect énigmatique que Godard maintenait en le sclérosant en stéréotype du féminin ? En effet, dans le film, l'argent tiré de la prostitution ne recouvre que deux usages : il est réinjecté dans le foyer (Juliette achète la voiture familiale, par exemple) ou destiné à des activités ou objets entretenant la « surface » du féminin sous sa forme stéréotypée (coiffure, vêtements, etc). En cela, Juliette reste prise dans le cercle aliénant d'acquisition de la marchandise et du devenir-marchandise. Au contraire du cinéma, dont Godard a forcé l'énigme, l'a ouverte et travaillée, pour lui rendre sa puissance de transformation des structures sociales et esthétiques. S'il maintient le secret de Juliette, il fait exploser celui du cinéma. Les images cinématographiques sont montrées dans leurs points de dialogue, et en cela elles déterritorialisent, pleines d'hétérogènes et de virtualités ; l'idée de la prostitution, par contre, n'atteint que partiellement ce point d'éclatement et de dialogue. À partir du motif de la prostitution, Godard parvient à opérer des mouvements de déterritorialisation, notamment en la mettant en tension avec le phénomène de mutation urbanistique : en montrant qu'une activité intime et professionnelle appartient en réalité à des mutations collectives du territoire urbain. En même temps, pour faire filer ces lignes-là, Godard s'ancre encore sur des territoires ambigus, qui ne peuvent s'entendre qu'en tension avec les travaux féministes actuels. Le propos en langue cinématographique de Godard sur la prostitution s'appuie encore et toujours sur des stéréotypes : le maintien du foyer et la propension consommatrice des femmes. Tout comme il s'appuie sur le stéréotype de genre propre à Godard, qui fait de la femme une énigme.

²⁷³ *Ibid*, pp. 84-85.

Néanmoins, nous pouvons entendre que ces stéréotypes genrés soient nécessaires à la fiction où Juliette est prise dans une situation d'aliénation reconduisant et entretenant ces mêmes stéréotypes. Mais pourquoi les images cinématographiques, elles, en réchappent-elles ? Au sortir de notre travail, la question qui nous reste est toujours celle de la puissance, non plus uniquement comme un problème philosophique et cinématographique, mais comme un problème d'adresse et de droits. Qui peut prétendre au possible ? Seul-e-s cinéastes et philosophes ?

Bibliographie

- Ouvrages :

Aumont, J., & Marie, M., *L'Analyse des films*, Paris, Éditions Armand Colin, 2013.

Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Barthes, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, présentation par T. Clerc, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Baumgartner, E., & Ménard, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Les Usuels de Poche, 1996.

Deleuze, G., & Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Deleuze, G., & Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, G., & Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Deleuze, G., *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, G., *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, G., & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Essais », 1996.

Deleuze, G., *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Deleuze, G., *Deux régimes de fous. Texte et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de minuit, 2003.

Despentes, V., *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

Didi-Huberman, G., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Didi-Huberman, G., *Passés cités par JLG. L'œil de l'Histoire, 5*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

Esquenazi, J.-P., *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004.

Giroud, F., *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Air du Temps », 1958.

Godard, J.-L., *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, L'Avant-Scène/Éditions du Seuil, 1984.

Guzetti, A., *Two or three things I know about her. A film by Jean-Luc Godard*, Londres, Harvard University Press, 1981.

Lapoujade, D., *Les Existences Moindres*, Editions de Minuit, Paris, 2017.

Marie, M., *Comprendre Godard. Travelling avant sur « À bout de souffle » et « Le Mépris »*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006.

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1988.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2014.

Mulvey, L., *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes et cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

Perec, G., *Les Choses*, Paris, Editions Julliard, coll. « Lettres nouvelles », 1965.

Ponge, F., *La Rage de l'Expression*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

Rancière, J., *Le Partage du Sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

Rancière, J., *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Rancière, J., *Le destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.

Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008.

Sartre, J.-P., *Situations I*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1982.

Sartre, J.-P., *Les Carnets de la drôle de guerre, Novembre 1939 – Mars 1940*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

Sartre, J.-P., *La Critique de la Raison Dialectique, tome I*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

Sartre, J.-P., *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Éditions Vrin, 2000.

Sartre, J.-P., *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la subjectivité ?*, Paris, Éditions Les Prairies Ordinaires, 2013.

Stengers, I., *Activer les possibles*, Editions Esperluète, Noville-sur-Mehaigne, 2018.

Warburg, A., *Mnemosyne. Grundbegriffe I* (WIA, III, 102.3.1), 1929.

- Ouvrages collectifs :

Esthétique du film, par Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M., Paris, Éditions Armand Colin, 2008.

Jean-Luc Godard, Documents, sous la direction de Nicole Brenez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

Les Théoriciens de l'art, sous la direction de Carole Talon-Hugon, Paris, Presses Universitaires de France, 2017

- Articles :

Aurélie Cardin, « Les 4000 logements de La Courneuve : réalités et imaginaires cinématographiques », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 98 | 2006, pp. 65-80.

Philippe Dubois, « Barthes et l'image », *The French Review*, Mars 1999, vol. 72/4, pp. 676-686.

Maud Hagelstein, « Images et Figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière) », *TEXT & IMAGINE*, Editura Universității din București, 2017, pp. 289-300.

Maud Hagelstein & Jérémy Hamers, « L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) », *MethIS*, vol. 5, 2016, pp. 151-173.

Maud Hagelstein, « DIDI-HUBERMAN GEORGES (1953-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 août 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-didi-huberman/>

- Articles de presse :

Catherine Vimenet, « Les étoiles filantes », *Le Nouvel Observateur*, n° 71, 23 mars 1966.

« Courrier », *Le Nouvel Observateur*, 20 avril 1966, archive en ligne consultable à l'adresse : http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0075_19660420/OBS0075_19660420_002.pdf

« Françoise Giroud, Jean-Jacques Servan-Schreiber dans "L'Express" : *Textes pour l'étude de la langue et de la civilisation françaises* », présentation de Ross Stelle, Paris, Didier, 1977.

- Œuvres :

Martha Rosler, série *House Beautiful : Bringing the War Home*, 1967-1972, visible sur son site : <http://martharosler.net/photo/war1/index.html>

- Films :

Jean-Luc Godard, *Une femme mariée*, 1964.

Jean-Luc Godard, *Masculin féminin*, 1966.

Jean-Luc Godard, *Made in USA*, 1966.

Jean-Luc Godard, *Week-end*, 1967.

Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967.

Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, 1967.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.

Jean-Luc Godard, *Le livre d'images*, 2018.

- Conférences, Emissions :

« Jean-Luc Godard ouvre le livre d'images », France culture, 15/04/2019. Disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/jean-luc-godard-ouvre-le-livre-dimage>