

Jean-Luc Godard vs Jean-Luc Godard

Francesca Rachele Oppedisano¹

At the climax of a police interrogation, Nana, the main character of Godard's film *Vivre sa vie* (1962), answers the question « Who are you ? » with « I do not know. I am another ». This answer indicates all the complicity of linking the subject with her/his own Ego and above all with the order of discourse that the subject has with her/himself and others. When asked for identification, the subject who is *backed against a wall* declares her/himself outside the order of language set by the authorities. In so doing, s/he simultaneously gives her/himself up and saves her/himself, because the person who remains under surveillance is then a dis-individualised subject for whom the law makes little provision. From this kernel of truth, Jean-Luc Godard takes on the device of *cinéma*, a pre-established, law-making linguistic topic with which the subject *cum* author must reckon, to state, at the extreme, the impossibility of becoming the author of what is said.

Nanà, protagoniste du film de Godard *Vivre sa vie* (1962), au point culminant d'un interrogatoire par la police, répond à la question « Qui êtes-vous ? » : « Moi je ne le sais pas. Moi je suis une autre ». Phrase qui indique toute la complexité de l'articulation du sujet avec son propre Moi et surtout avec l'ordre-dispositif du discours que le sujet entretient avec lui-même et avec l'autre. À la question d'individuation le sujet *au pied du mur* se déclare excentré par rapport à l'ordre du discours imparti par les autorités. Ce faisant il se livre et en même temps se sauve, parce que ce qu'il laisse sous surveillance est un sujet désindividué dont, du point de vue de la loi, il reste difficile de disposer. À partir de ce noyau de vérité Jean-Luc Godard affronte le dispositif *cinéma*, une matière linguistique pré-instituée et légiférante avec laquelle le sujet autorial va devoir compter, pour déclarer, à l'extrême, l'impossibilité de devenir l'auteur de ce qui se dit.

1 . Le faux mythe de l'autorialité

Ce qu'il nous intéresse avant tout de mettre en relief de la production cinématographique de Jean-Luc Godard² est le fait qu'à travers le langage cinématographique il ait constamment remis en jeu le sujet autorial en faisant de son *cinéma d'auteur* un paradoxe. Pour comprendre

¹ Historienne de l'art, Commissaire d'exposition, Régisseur d'exposition Palazzo delle Esposizioni, Rome.

² Abrégé dans la suite du texte en JLG.

l'origine de cette exigence il est fondamental d'examiner la position de Godard par rapport à la philosophie et à la philosophie du langage. Dans un second temps on analysera la méthode, c'est-à-dire comment cette position culturelle se met en marche à l'intérieur du cinéma linguistique spécifique : à travers l'analyse des défilés de la métonymie (le renvoi d'un signifiant à un autre signifiant : chaînes) et à travers le pouvoir poétique de la métaphore (le blocage d'un signifiant par un autre signifiant). L'instrument technique linguistique adopté est le montage, la matière dont le montage se sert pour entrer en dynamique est un matériel préexistant dépassant le sujet discursif.

Nous ne cessons pas d'estimer ou d'encenser - écrit Cioran - tel ou tel parce que ses mérites seraient en cause, mais parce que nous ne pouvons nous rehausser qu'à ses dépens. Sans être tarie, notre capacité d'admiration traverse une crise pendant laquelle, livrés aux charmes et aux fureurs de l'apostasie, nous dénombons nos idoles pour les répudier et les briser tour à tour, et cette frénésie d'iconoclastes, méprisable en elle-même, n'en est pas moins le facteur qui met nos facultés en branle³.

JLG a été un grand admirateur d'Emil Cioran, surtout de la forme aphoristique à travers laquelle le grand penseur roumain a fondé sa pensée⁴. Dans une interview donnée en 1997, à la question pourquoi Cioran, JLG répond :

Il correspond à mon penchant pour l'aphorisme, la synthèse, les proverbes. [...] L'aphorisme résume quelque chose en permettant d'autres développements [...]. Ce n'est pas la pensée mais une trace de la pensée [...] Avec lui l'esprit transforme la matière. Comme dirait Bergson : Cioran me donne une matière dont l'esprit tire sa nourriture...

Mais qu'est-ce qui vous fascine tant dans les aphorismes ?

Leur côté gare de triage. On y entre, on en sort, on revient. Si on trouve une bonne pensée, on peut rester longtemps

[il cite Cioran :]

³ Emil CIORAN, « Odyssée de la rancune », in Id., *Histoire et utopie*, Paris, Folio-Gallimard, 1960, p. 85.

⁴ Je note ici au passage que même l'acteur-réalisateur Carmelo Bene a été dévot de Cioran. JLG et CB avaient beaucoup en commun malgré le mépris que Bene a toujours manifesté envers le cinéma de Godard, symptôme pour lui d'une forme cinématographique éminemment cérébrale à dépasser en faveur d'une esthétique pure. Une recherche qui mettrait en confrontation les deux artistes révélerait une communauté d'intentions étonnamment affines révélant que l'un était l'envers de l'autre, pas son contraire.

tôt ou tard, chaque désir doit rencontrer sa lassitude, sa vérité⁵.

Citer, une attitude modeste, vorace qui selon l'analyse qu'en fait Georges Didi-Huberman dans son essai dédié à Godard intitulé *Passés cités par JLG*⁶ signifie non seulement admirer ceux qu'on cite mais aussi (et peut-être surtout) la volonté de vouloir devenir l'auteur de ce qu'on admire chez les autres auteurs. Posture culturelle qui implique, toujours selon Huberman, la transformation de l'appel à l'autorité en rejet de l'autorité. À commencer par la sienne : c'est-à-dire l'autorité d'un *Moi* exercée sur l'exigence de devenir l'auteur de sa propre œuvre. L'autorialité est une illusion. Selon la psychanalyse lacanienne, dont Huberman dans son essai cité plus haut se sert comme appui de sa vision critique, le sujet est habité par un langage qui le précède et en regard duquel nous ne pouvons que trouver place à travers une parole qui soit pleine, poétique. Dans l'œuvre autobiographique monumentale de JLG articulée en quatre volumes intitulée *Histoire(s) du Cinéma*, sa propre individualité, le portrait de sa propre image est continuellement encombré, à l'intérieur d'un tourbillon d'images provenant du vaste répertoire d'images dont JLG se sert pour tenter de donner forme à toutes les possibles histoires du cinéma. L'individualité, la représentation de son individualité propre, est constamment prise et reprise dans un vertige et progressivement anéantie pour *devenir autre*. *Devenir* est le verbe qui dans son acception philosophique appartient le plus à l'art de l'image en mouvement parce que, dirions-nous, il la rend problématique en regard de son rapport avec le temps.

Avez-vous eu envie d'être philosophe ?

Mais je le suis. Et je suis assez détesté à cause de ça. Je fais de la philosophie en regardant deux choses : la pensée et le mouvement [...] Je pense que je suis arrivé à dire que le cinéma, ce sont des formes qui pensent [...].

Pour moi le cinéma a toujours été une sorte d'analyse extérieure... je suis toujours surpris par le fait que l'extérieur serve si peu, mais entre intérieur et extérieur il y a des échanges⁷.

⁵ Interview par Pierre ASSOULINE, publiée sur *Lire*, n° 255, mai 1997, maintenant dans Alain BERGALA (sous la direction de), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1998, pp. 437-438.

⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Editions de Minuit, 2015.

⁷ Italiques de l'auteur. Interview transmise sur *Arte* le 14 octobre 1995, à présent in Alain BERGALA (sous la direction de), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 428.

2. La position de JLG par rapport à la philosophie et à la philosophie du montage

« Je ne sais pas. Moi..., 'Je' suis une autre »
Anna Karina in *Vivre sa vie*⁸.

Godard cite la célèbre affirmation de Rimbaud présente dans la lettre adressée à son ami poète Paul Demeny le 15 mai 1871 : *Je est un Autre* : *Moi* et *Je* sont deux pronoms personnels (complément et sujet) que le psychanalyste Jacques Lacan, prenant appui sur la langue française, utilise pour indiquer le lieu de l'imaginaire et du symbolique, de la représentation et du langage qui sont, pourrait-on dire, l'étau, l'étreinte, entre lesquels se situe le sujet, qui indiquent l'hétérogénéité entre le sujet de l'inconscient (*Je*) et le moi (*moi*). C'est la prise plan ? des images (métaphore) et du discours (langage) dans laquelle se joue de façon manifeste tout le cinéma de Godard. Cependant ce qui compte pour Godard n'est pas de rendre compte de façon manifeste de la prise, mais plutôt des points de *démarcation* de la prise, ayant comme cible l'œuvre comprise comme manifestation de toutes ces tentatives de subjectivation qui rendent compte de la possibilité donnée au sujet de trouver la liberté (d'expression, du dire) à l'intérieur d'une structure déjà donnée (le grand Autre). Selon Huberman⁹, Godard apparaît comme parfaitement contemporain à Michel Foucault quand ce dernier cite Beckett (sans en signaler la source, et ceci est très important), à l'intérieur d'un fameux article intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur ? : *Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle* »¹⁰. Cela est vrai mais témoigne seulement d'un des pôles entre lesquels circule Godard, celui du structuralisme qui décrète à grand voix la mort de l'auteur. L'autre pôle relève de la tradition classique humaniste d'exaltation du Moi. Le jeu (la partie ?) de JLG se positionne au centre de ces deux opposés, parce qu'au centre se joue la vérité du sujet pris entre l'imaginaire et la structure linguistique qui le précède : le défi consiste à se laisser traverser par la structure cinéma en opérant à travers l'acte créatif du montage la possibilité que quelque chose s'accomplisse. La démarcation du moi, de la prétendue intentionnalité et centralité d'un moi qui croit être le sujet du discours par

⁸ J.-L. GODARD, *Vivre sa vie en douze tableaux*, 1962, France, 35mm, b/n, 85'.

⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 29.

¹⁰ Cf. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Bulletin de la Société française de philosophie, 63^{ème} année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104 (Société française de philosophie, 22 février 1969 ; débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl).

lequel il est parlé, advient à travers la mise en discussion du concept de plan cadrage ? Dans une interview télévisée avec Philippe Sollers, transmise en 1984¹¹, Godard, discutant le concept de plan cadrage, soutient que dans son cinéma *Il n'y a pas de cadre* affirmant avoir été très influencé par le concept de *cadration* en peinture. Alors que dans la peinture classique on peut déceler des points de *en-cadrature*, dans la peinture moderne (il pense à Bonnard et Matisse), l'idée qui préexiste à la mise en oeuvre *n'a rien à voir avec la toile*, elle est, pour ainsi dire, *hors cadre*. La *mise au point* de l'image advient après. De fait, la chercher avant n'a pas de sens, du moment que le point de vue du spectateur en salle sera toujours celui-là : ce sera lui qui fera le point. C'est un concept difficile à faire passer aussi aux techniciens, dit Godard. Pour la poétique *godardienne* c'est une idée fondamentale parce qu'elle signifie la mise en échec de la centralité du sujet, de l'intentionnalité qui préside au regard d'auteur. Pasolini, tous deux se détestaient avec respect, compara Godard à Georges Braque, mais comme une pâle imitation. Lui reprochant de manquer totalement de classicisme et de ne pas pouvoir entrer dans le dit *cinéma de poésie*¹². Du point de vue de Pasolini la poésie s'entend en sens élégiaque, elle est périphérique, elle a pour sujet une minorité, celle des classes marginales pré-industrialisées. Mais la question de Godard est une question poétique structurelle, interne non objectuelle qui ne s'occupe pas des contenus. Prise au positif cette observation nous dit que c'est un cinéma qui veut dépasser le visible en jouant simultanément sur divers angles spatiaux (points de vue) dans la perception discontinue temporelle comme c'est le cas, justement, dans le *cubisme synthétique*. C'est une articulation qui est rendue possible grâce à l'entrée de l'artiste dans le monde du langage, en se débarrassant de la scissure platonique de l'image sensible opposée à la vérité intelligible, l'artiste sort de la représentation et entre de droit dans le monde de la fabrication des idées.

Ce n'est pas un hasard si Huberman a comparé le travail fait par Godard sur le cinéma au travail de Lacan sur le langage :

Comme Lacan, Godard aura théorisé au cinéma la subversion du sujet et la dialectique du désir [...] ; interrogé le 'semblant' comme le 'sinthome' [sic] ; problématisé la 'logique du fantasme' comme l'éthique du cinéma [...]; joué dans ses films sur le 'temps logique' et l'assertion de certitude anticipée. [...] Comme Lacan, il aura parlé au nom de la « chose

¹¹ *Godard/Sollers, l'entretien*, de Jean-Paul FARGIER, France, 1984, vidéo, 74'.

¹² Pier Paolo PASOLINI, « Il cinema di poesia » (1965), in Id., *Empirismo eretico*, Milan, Gli Elefanti, 1972, cité par G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités* par JLG, *op. cit.*, p. 185.

même » (chose même de l'inconscient chez le psychanalyste et chose même du cinéma chez l'artiste [...])¹³.

Pour conclure : selon Huberman la célèbre sentence lacanienne « Moi, la vérité, je parle » devient chez Godard :

« Moi le cinéma, je parle »¹⁴.

3. Le langage est la maison de l'être

« Christophe : Maman, qu'est-ce que le langage ?

Marina : Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite.

JLG, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* »¹⁵.

En 1987 JLG et Marguerite Duras ont un entretien dans un dialogue filmé sur l'écriture et le cinéma¹⁶. L'un comme l'autre sont impliqués dans les deux activités. De cette confrontation émergent deux points de vue spéculaires dans lesquels l'écrivaine affirme que ses œuvres filmiques sont pour elle comme des romans. Pour Godard l'écriture est comparable à une analyse où le sujet enquête sur lui-même. Godard confesse ne jamais avoir osé le faire, ayant découvert dans le cinéma (un instrument, affirme-t-il, mécanique, avec lequel nous n'avons presque rien à partager) un moyen libérateur : « parce que quand j'écris j'ai l'impression que c'est moi qui dois penser », quand par contre on fait un film « c'est le film qui pense ». Duras rétorque : « mais sans toi il n'y a pas de film ! Le film ne pense pas tout seul ! ». Exclamation qui en dit

¹³ *Ibid.*, p.124.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J.-L. GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, France, 35mm, coul., 95'. Je dois la découverte de cette citation à l'essai de Claudio VINTI, *Godard et la mort du langage*, in Loredana TROVATO, « Truffaut et Godard, ou à la recherche d'un dialogue (im)possible. Notes sur *Jules et Jim* et *À bout de souffle* », in Id. (a cura di), *Nouvelle vague nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*, Perugia, Guerra Edizioni, 2012, p. 69. Il est important de noter que la réplique de la protagoniste interprétée par Marina Vlady en réponse à la question de son fils est une référence claire au fameux passage de la *Lettera sull'umanesimo* de Martin Heidegger. Cf. Martin HEIDEGGER, *Lettera sull'umanesimo* (1946, trad. it. dirigée par Franco VOLPI, Turin, Piccola Biblioteca Adelphi, 1995, 11^{ème} éd., p. 110.

¹⁶ Le 2 décembre 1987 Godard rencontre l'écrivain Marguerite Duras près de chez elle à Paris. Le dialogue a pour thème la création artistique à travers l'écriture et le cinéma. Cf. *Duras-Godard*, vidéo, 01h 02min 24s, réalisateur Jean Daniel VERHAEGHE, transmis le 28 décembre 1987 sur la chaîne France Régions, visible actuellement sur <http://www.ina.fr/video/CPC87013879>.

long sur la distance sidérale entre les deux artistes, l'un fortement imprégné par la pensée moderne post-cartésienne, l'autre radicalement ancrée dans une vision romantique et classiciste de l'être auteur. Dans un autre passage fondamental Godard affirme que le cinéma commence par le temps retrouvé, à la différence de l'écriture qui commence par le temps perdu et finit avec le temps retrouvé. Commencer par le temps perdu signifie exercer un repli du moi sur son propre imaginaire alors que le cinéma *se fait* dans le temps de vision de retour. Il ne commence pas par l'action qui s'accomplit dans l'aller mais par le mouvement de retour qui s'accomplit. Finir par le temps trouvé implique avoir travaillé en enlevant, (le geste même que Godard accomplit pour indiquer à Duras le sens de sa phrase est un geste de retrait d'enlever ?) Techniquement cela advient à travers le montage. Le montage opère par éliminations, c'est le moment le plus redoutable, dit Godard. Il l'est en tant qu'il est sujet aux intentions de l'auteur. Opérer en salle de montage en laissant faire que le film se filme est un jeu délicat qui doit laisser le film être pour ce qu'il est. C'est un processus qui de fait *accompagne* ce qui s'est accompli en opérant sur cette 'vision de retour'. On procède par choix et tentatives, on essaie de donner forme à quelque chose qui, s'il est bien réussi, s'avère s'être accompli de lui-même, ou mieux, montre que la chose ne pouvait pas être autrement. Ici s'insère un autre concept fondamental : le film se fait dans l'*après-coup*, c'est-à-dire accomplit son destin, son abordage à la fin de cette opération.

4. Le cinéma du dire-pâtir

Le problème pour Godard est d'arriver à *dire*. Naturellement le dire est entendu dans un sens poétique, lacanien-heideggerien et surtout freudien (Godard affirme que Freud a été un génie du *dire*)¹⁷. Pour laisser que ce *dire* s'accomplisse, affirme Godard, on doit nécessairement parler d'autre chose. Dans cette sorte de 'pâtir du dire' se joue le cinéma de Godard. Dans l'excès du montrer et du dire se cèle une volonté de *désindividualiser* le sujet : en effet, Godard affirme que le cinéma est fait pour faire de la philosophie, une philosophie plus intéressante que celle qu'on apprend à l'école ou dans les livres, parce qu'on n'a pas besoin de penser, on est pensés¹⁸. Il s'agit d'une affirmation qui implique deux binômes, l'un inauguré par Oscar Wilde qui voit le critique comme artiste, l'autre, auquel fait référence Huberman, incarné dans la com-

¹⁷ Cf. *Duras/Godard, video, op. cit.*

¹⁸ « Cultivons notre jardin », interview avec François ALBÉRA, *Cinémaction*, n° 52, 1989, p. 14-17, in G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p. 128.

binatoire philosophe-artiste souhaitée par Nietzsche¹⁹. Comment se conjuguent deux concepts apparemment dichotomiques comme *être pensé* et faire *critique* ? Cela ressemble à deux couples d'opposés. C'est là que se fonde la *méthode* Godard : on est pensés (*tout est dit*) mais on devient actifs dans ce processus seulement à travers la mise en relation de tout le matériel dont on est traversés : c'est un processus qui tient compte de la forme (donc de l'art) avant même et malgré les contenus (les théories) qui président au matériel dont on dispose. Le film consiste dans l'événement d'une nouvelle combinaison.

5. **La parole. Le premier temps du cinéma de Godard : *Vivre sa vie***

Nanà : plus on parle et plus les paroles ne veulent rien dire.

Parain : j'ai toujours été frappé par le fait qu'on ne puisse pas vivre sans parler.

Nanà : et pourtant ce serait beau de vivre sans parler

Nanà : les paroles devraient exprimer exactement ce que nous voulons dire au contraire elles nous trahissent...

Parain : [...] oui, mais nous les trahissons nous aussi, nous devrions pouvoir arriver à dire ce que nous voulons dire [...]. La vie avec la pensée [...]. il faut passer à travers l'erreur pour arriver à la vérité²⁰.

Partant du présupposé que très souvent on ne sait pas ce qu'on dit ou on n'adhère pas à ce qu'on dit et que l'intention se trouve trahie par la façon dont le dire se manifeste au sujet, le thème godardien par excellence est celui d'essayer de toujours dire la vérité au moyen de l'usage du langage. Pour remédier à ces pièges qui pourtant sont constitués de la recherche de la vérité : on ne peut pas arriver à elle si on n'a pas auparavant expérimenté ce qu'elle n'est pas, nous dit le philosophe du langage Brise Parain que Godard a engagé dans son film cité ci-dessus pour être

¹⁹ La référence à la philosophie de Nietzsche est fondamentale pour Godard, un passage que Huberman ne manque pas de souligner bien que sans approfondir. Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG, op. cit.*, p.127. La thématization de la figure du philosophe-artiste par Nietzsche se retrouve dans les fragments posthumes, cf. Nietzsche, *Frammenti postumi* (1888-1889), (édit. établie par Giorgio COLLI et Mazzino MONTI-NARI), Friedrich NIETZSCHE, *Opere*, Milano, Adelphi, 1964, vol. VIII, t. 3, pp. 143-145.

²⁰ J.-L. GODARD, *Vivre sa vie*, 11^{ème} tableau : Place du Châtelet - L'inconnu - Nana fait de la philosophie sans le savoir, *op. cit.* Le dialogue qui compose le onzième tableau a été notablement réduit dans la version italienne qui présente en outre d'importants problèmes de traduction très probablement dus à l'absence de scénario.

son propre interprète. JLG fait circuler la parole de l'autre à travers une méthode apparemment fortuite qui consiste à prendre des passages littéraires, essayistes, de sa bibliothèque et d'en faire le canevas de son scénario. Il se laisse ainsi traverser par les discours des autres pour se laisser dire et pour montrer. En 1962 Parain publie une pièce intitulée *Noir sur blanc*²¹. Le thème est le suivant : un sujet est traversé par le désir de dire, d'être parlé sans filtres, en s'abandonnant à ce qu'il pense presque comme s'il s'agissait d'une longue séance analytique. Le dialogue entre Nanà et Parain dans le film de Godard reflète de très près les thématiques que Parain était en train d'aborder dans la pièce. Le personnage d'ELLE (ainsi est appelée la femme du protagoniste) occupe la même position que Nanà occupe dans le film en rapport au philosophe du langage, tout comme le personnage protagoniste masculin (LUI) occupe la même position que Parain, c'est-à-dire l'auteur même. Il est possible que Godard ait lu la pièce de Parain et qu'il en re-propose une variante ou vice versa. En tous cas tous les deux sont au moment de la réalisation du film dans les mêmes problématiques linguistiques : l'homme est un être de langage, c'est là sa vérité. Il reste cependant une zone opaque qui met en relation l'homme avec son être au delà du langage entendu comme instrument communicatif : un lieu qui apaise les incompréhensions, qui unit face aux difficultés qui s'affrontent chaque fois qu'on entre dans la relation à deux. Ce troisième sera pour JLG un chien.

6. La zone opaque. Le second temps du cinéma de Godard Adieu au langage.

Avant le film *Adieu au langage* JLG n'a jamais gagné aucun prix au Festival de Cannes. À l'âge de quatre-vingt trois ans lui est attribué le Prix du jury, prix d'habitude réservé aux jeunes promesses²². Le film est conçu par Godard en 3D. À la question du pourquoi, il répond par une

²¹ Cf. Brice PARAIN, *Noir sur blanc*, pièce en trois actes, Paris, Gallimard, 1962. En quatrième de couverture on lit : « Noir sur blanc est une expression dure. Quand on dit qu'on va mettre ceci ou cela 'noir sur blanc' on s'attend à faire un geste, un peu définitif, sur lequel on n'aura pas tout de suite à revenir, qui même, au contraire, pèsera sur tout le reste pendant un certain temps. Écrire, parler est donc toujours un peu ahurissant, mais devient parfois aussi terrible, comme la vie. C'est ce qui arrive à M. Jamet quand il voit ce qu'il ruminait se transformer en discours, qu'il prononce. Il ne réussit pas à maîtriser toutes ses paroles. Il y en a même après lesquelles il court, et qu'il a beaucoup de mal à rattraper. Le spectacle qu'il offre ainsi ne peut être que tantôt drôle, tantôt un peu effrayant ».

²² J.L. GODARD, *Adieu au langage*, 2014, Suisse, 3D, 70'.

boutade reprise chez son assistant : « parce qu'il *n'est pas* intéressant ! »²³. C'est une réponse qui est parfaitement dans la ligne de ce qu'il a toujours soutenu pour son cinéma : ce qui est intéressant est tout ce qui se passe à côté (*en français dans le texte, ndt*)²⁴. L'utilisation de l'image en 3D a peut-être le seul but d'en nier la valeur linguistique, un renforcement technique qui n'ajoute rien, parce qu'il y a toujours quelque chose qui résiste à l'image et qui se place toujours ailleurs. La technologie 3D sert à Godard pour en comprendre la relance en marge, le réflexe perceptif qu'il génère chez le spectateur. Ce qui advient en marge comme processus collatéral est très important pour Godard : « parce qu'en marge on met les notes »²⁵. De fait, son cinéma est fait de ce travail intense opéré sur le bord (à la lisière ?) de la vision, en marge de l'écran, et avant même les paroles et la musique, en synthèse, en marge de ce qui se trouve communément indiqué comme *moyen* expressif. *Adieu au langage* a comme objectif la consommation de tous les instruments dont se compose l'image en mouvement jusqu'au point de la renier, en annulant aussi le processus imaginaire qui lui préside. Une note en marge, qui est peut-être la clé de tout le film, se trouve en ouverture.

Tous ceux qui manquent d'imagination se réfugient dans la réalité.

Pour JLG le *réel* est le nœud qui continue à insister et à résister comme noyau inexprimable, ou bien vient à la rescousse pour mettre fin à la question en prenant les apparences d'un chien. C'est le sémiologue du cinéma Guy Magen qui dans une analyse pointue du film²⁶ met l'accent sur la question de l'être de l'étant que le film articulerait dans un sens heideggerien. La question de l'être se pose à partir de la question de sens et de comment l'être s'articule à partir de la mise en dynamique de la question à travers le langage. Rappelons-nous ce que disait Lacan à propos du sujet animal : à la différence de l'être humain le sujet animal fait tout un avec son corps, avec son être. Là où le sujet humain porte en lui une scission entre corps et langage : c'est un être de parole dont le corps est pensé à partir des signifiants qui le composent en tant qu'unité, mais son

²³ Cf. *Jean-Luc Godard. Exclusive Interview with the Legend (Part I)*, Cannes, 2014. Canon. Visionnable sur <https://www.youtube.com/watch?v=BouIw4LaqMo&feature=youtu.be>

²⁴ *Bouillon de culture* : Jean-Luc Godard de Elisabeth PRESCHÉY, France/émission diffusée le 11.09.1993 sur A2/ 76' / nb et coul.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Guy MAGEN, sémiologue du cinéma, propose une analyse du film *Adieu au langage* réalisé par Jean-Luc Godard. Visionnable sur <https://www.youtube.com/watch?v=v9DVNfXZTfQ>.

être organique est un reste qu'il ne recouvre pas²⁷. En ce sens la présence du chien pour Godard est importante en ceci qu'elle reconduit l'homme à son être vivant avant de se constituer en tant qu'humain et le ramène à une condition pré-verbale, originaire qui le lie à la nature. Godard en tant qu'être de parole est impliqué dans la machine, mécanisme filmique comme sujet sur lequel tombe une barre qui l'empêche de trouver son propre être comme donné, unique et définitif. L'être humain ne peut pas consister dans la simple présence. L'existence même du langage comporte un refoulement de l'être naturel-biologique du sujet. C'est ici que tombe la barre. L'animal, comme le chien, nous dit Godard ne communique pas et pourtant il met en communication, il unit. Il ne parle pas mais à certains moments on peut se trouver d'accord avec lui²⁸. Il s'agit d'une simple présence, d'un être donné dans son immuable identité avec lui-même. Mais du moment que l'homme est un être de parole et de pensée il marque une séparation 'miraculeuse' nous dit Kojève, une séparation intellectuelle *contre nature*. Il s'agit d'un refoulement originaire du statut naturel de cet être qu'est l'homme. Donc chez Godard la simple présence du chien ne peut que renvoyer à une aspiration impossible de retour à l'origine.

[...] on peut dire - écrit Kojève - que le rapport entre le chien et l'essence du chien est naturel et immédiat. Mais quand, grâce à la puissance absolue de l'intellect l'essence devient un signifié et s'incarne dans une parole, entre elle et son rapport naturel il n'y a plus de rapport naturel [...]. Le signifié incarné dans la parole peut continuer à subsister même après que tous les chiens ont disparu de la terre²⁹.

7. Le sujet dépiqué

Le montage cinématographique qui opère par enchaînements métonymiques ne s'arrête jamais sur un signifiant ultime. Il est le lieu de la répétition dans la différence, de la fuite incessante des

²⁷ Pour avoir un cadre de synthèse sur ces thèmes lacaniens, cf. Massimo RECALCATI, « La dialettica del simbolico », in Id., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, en particulier voir pp. 125-130.

²⁸ *Darius Rochebin interviste JLG*. Radio Télévision Suisse. *Pardonnez-moi*, 25.05.2014, video, 25'. Visionnable sur <https://www.rts.ch/play/tv/pardonnez-moi/video/jean-luc-godard?id=5876853>

²⁹ Alexandre KOJÈVE, « La dialettica del reale e il metodo fenomenologico di Hegel », in Id., *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano, 1996, p. 676 (Titre or. *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit*, professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études ; réunies et publiées par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1947), cité par M. RECALCATI, « La dialettica del simbolico », *op. cit.*, pp. 129-130.

idées. À travers son élaboration il peut cependant produire un effet inédit de signification, il peut s'arrêter et se polariser, en générant de façon créative un autre sens. Le montage opère par soustraction (par écarts - décalages ? - comme nous l'avons vu), en renvoyant le sens et en résistant à la signification, l'apparition de la structure métaphorique peut déterminer un dépassement poético-créatif de la barre. Cet arrêt dans la chaîne signifiante qu'est la métaphore, ce nouage (que Lacan appelle 'point de capiton')³⁰ produit du sens rétroactivement (nous avons dit précédemment que le cinéma de Godard se fonde sur la vision de retour), *après-coup* (*en français dans le texte*). Le chien, mais aussi et surtout la peinture, celle informelle de Nicolas de Staël marquent le chiffre linguistique du dernier Godard chez qui la métaphore joue un rôle fondamental. Si le règne de la culture, du point de vue du structuralisme anthropologique de Lévi-Strauss, ordonne celui de la nature, si l'homme n'apprend pas à parler mais c'est le langage qui parle l'homme (les protagonistes parlent toujours à travers un discours indirect libre et sont toujours porteurs de la pensée d'un autre)³¹, si Godard est dans les problématiques qui concernent le sujet du 20^{ème} siècle, le dernier acte de démarcation vis-à-vis des prises conventionnel(le)s, des structures qui l'habitent et qui le précèdent, sera de souligner avec force sa position excentrique à l'ordre du discours, à tous les ordres, politique, éthique, linguistique, à travers la négation d'une reconnaissance, comme en témoigne la vidéo-lettre envoyée au Festival de Cannes³² :

« Je ne suis pas non plus là où vous croyez encore que je suis encore. En fait je suis d'autres pistes ».

³⁰ Cf. J. LACAN, « Le point de capiton » (1956), in Id. *Le Séminaire III*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 293-306.

³¹ Cf. voir à ce sujet Gilles DELEUZE, « Les puissances de feux », in Id., *L'image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, notamment p. 220.

³²Jean-Luc GODARD, *KHAN KHANNE*, 2014, Vidéo lettre adressée à Gilles JACOB et Thierry FREMAUX, visionnable sur https://www.youtube.com/watch?v=_v3lgoQxPnA