

Écrire l'écran : Effacement ou apparence de la voix-je dans les filmographies de Robert Bresson et Jean-Luc Godard

Antoine Constantin Caille
University of Louisiana at Lafayette

Au sujet de la voix-je dans les films de Jean-Luc Godard, il y aurait beaucoup à dire ; dans ceux de Robert Bresson, semble-t-il, très peu. Godard se met en scène dans plusieurs de ses films. Il apparaît de différentes manières ; il faudrait distinguer ses apparitions suivant le rôle qu'il se donne : l'auteur intervient dans ses films, mais est-ce toujours en tant qu'auteur (réalisateur et/ou scénariste de *ce* film) – auquel cas seulement il convient de parler d'une voix-je ? Au contraire, Bresson n'apparaît pas une fois dans ses propres films – si ce n'est, *incognita*, sa main écrivant le journal du curé de campagne ; sa voix n'y est jamais audible. A première vue, nous avons un cinéma dans lequel la voix-je tient une place importante, voire essentielle, et volontairement problématique, et un cinéma où elle est absente, inexistante. Pourtant, à mieux y regarder, Bresson dispose dans et autour de ses films des signes d'auctorialité, qui font entendre sa voix, virtuellement, en la faisant lire. Les plus évidents de ces signes sont les textes explicitement adressés au spectateur (intertitres, cartons, déroulants, textes en surimpression). L'usage de ce type de textes est nettement plus fréquent dans la filmographie de Godard, et souvent bien plus spectaculaire ; cependant, Bresson en use, à sa manière, en montre le besoin. D'autre part, chez les deux auteurs, nombreux sont ces textes qui forment un autre type en ce qu'ils appartiennent à la diégèse (journaux intimes, lettres que les personnages reçoivent ou envoient, pages de livres, actes légaux, etc.) : l'usage de ces textes implique toujours une adresse tacite de l'auteur (du film) au spectateur, mais quelquefois aussi un second discours, qui parasite le premier, grâce auquel l'auteur fait entendre sa voix sans produire d'énoncés à la première personne.

Pourquoi avoir recours à ces deux types d'écrits, pourquoi au premier de préférence au second – ou inversement ? Quels avantages y a-t-il à ne pas parler en son nom propre, à dissimuler le je dans ce jeu ? Sous cet angle, une comparaison entre les deux auteurs concernant leur rapport à la voix-je devient possible. Apparaissent des stratégies discursives très différentes, répondant à des esthétiques opposées ; néanmoins, on peut lire dans leurs démarches deux façons inverses de se confronter à un même problème, celui de l'auctorialité au cinéma.

1. Perte d'autorité de l'auteur de cinéma et appels scripturaux au(x) destinataire(s)

Si habile que fût le peintre, son œuvre était toujours hypothéquée par une subjectivité inévitable. Un doute subsistait sur l'image à cause de la présence de l'homme. Aussi bien le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs), mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. (Bazin 12)

Par comparaison avec celle du peintre, l'*auctorialité* du photographe est réduite. La reproduction mécanique tend à en faire un simple opérateur. Une caméra est à ce titre semblable à un appareil photographique : elle ne fait que capter davantage d'images, (suffisamment par seconde pour donner l'illusion du continu aux humains spectateurs). L'auteur d'un film utilise l'œil de la caméra et l'oreille du dispositif de prise de son, machines qu'il commande mais auxquelles il a abandonné les pouvoirs de captation. « Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine. » (Bresson 38). Si bien que ce qu'« il » filme peut dépasser ce qu'il y voit ; ce que le film offre à voir est (virtuellement) plus riche que ce que son auteur percevait. Ces réflexions de Walter Benjamin sur l'œuvre du photographe semblent encore plus vraies concernant celle du cinéaste :

Si l'on est plongé assez longtemps dans une telle image, on s'aperçoit combien, ici aussi, les contraires se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère de l'image – le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons la découvrir. Car la nature qui parle à l'appareil

est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cette inconscience optique, nous ne la découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. (Benjamin 10)

Avec l'appareil photographique et a fortiori avec le dispositif cinématographique, l'auteur cède, qu'il le veuille ou non, en ait conscience ou non, une part d'autorité : ce que lui-même a perçu et souhaité rendre perceptible ne peut prétendre à juste titre épuiser ce qu'il est possible de percevoir dans la photographie ou le film. Cette perte est donc la contrepartie d'une ouverture (au sens qu'Umberto Eco donne à ce mot¹) irrécusable des œuvres.

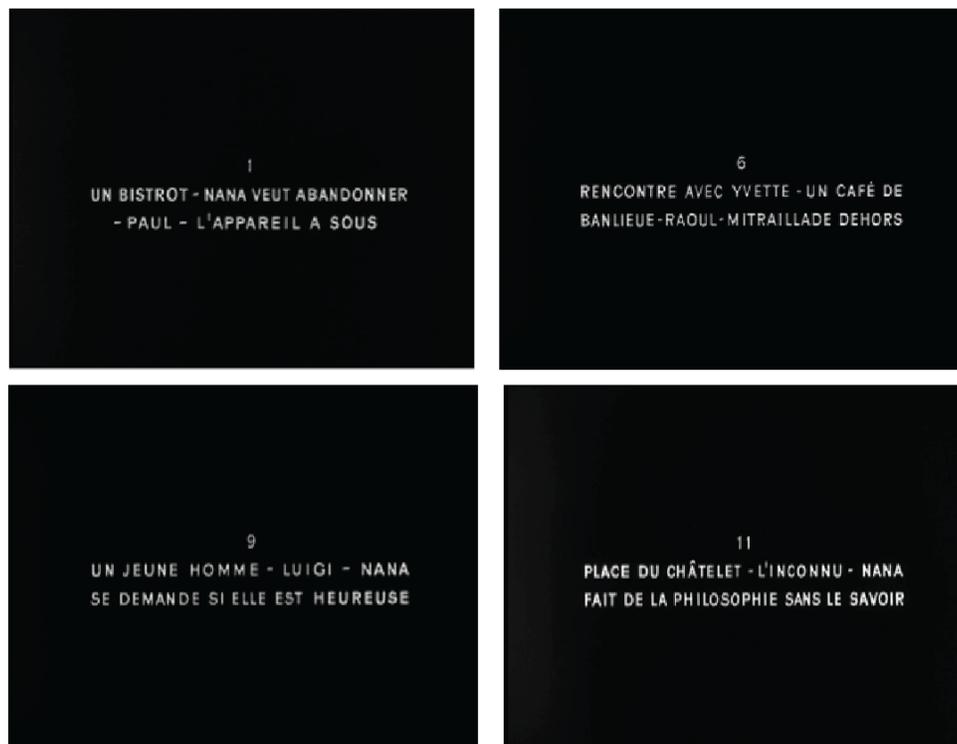
Que ce qui est perceptible soit plus vaste que ce qu'eux-mêmes perçoivent, peut être l'objectif de certains auteurs de films, qui ne se conçoivent pas alors eux-mêmes comme Auteurs, comme créateurs dont la lecture (déclarée ou supposée) ferait autorité.² Ce qui, depuis sa genèse liée à la photographie, fascinait un théoricien aussi influent qu'André Bazin dans le cinéma, était qu'il puisse être un dispositif capable de donner du réel à (mieux) percevoir, et non seulement l'image qu'un individu ou un groupe s'en fait. Certes une grande part de la production cinématographique correspond à ce qu'on peut appeler « la mise en scène de l'image »³ ; mais d'une part, l'intention auctoriale – aussi dictatoriale qu'elle se veuille – est limitée dans ses prétentions à imposer sa lecture ; et d'autre part, en effet, certains cinéastes se servent du cinéma pour défaire l'image, pour faire surgir du réel, avec ce que cela implique d'ambiguïté pour la lecture, de possible mise en échec du sens par foisonnement du perceptible.

Sous cette perspective, l'usage d'intertitres dans des films qui ne sont pas muets est à interroger. Par ce procédé, l'auteur peut s'adresser à son destinataire (virtuel) pour l'informer, pour *informer* les images en indiquant la manière dont elles doivent être lues. Cependant il y a plus d'une manière dont les intertitres peuvent être utilisés. La différence entre Bresson et Godard est criante.

Dans la filmographie de Godard, il faut distinguer au moins trois (types d') usages. Un usage facilitant la lecture du film : quand les intertitres sont employés comme marqueurs de découpage, indiquant, comme dans un roman, l'ouverture d'un nouveau chapitre, par exemple dans *Vivre sa vie* ou *Masculin féminin*. Un usage dérangeant la lecture : quand les intertitres apparaissent de façon inopinée, déstabilisant le spectateur pour autant que celui-ci est animé, par conditionnement,

d'une volonté bonasse d'accréditer l'univers diégétique. Un usage eurythmique : quand ils apparaissent dans le flux des images sans en rompre le rythme, en y participant. Or, ces trois usages, aussi différents soient-ils, participent d'une même esthétique – de la disruption auctoriale.

Ce qui passe inaperçu dans un roman, la présence d'un titre de chapitre, du fait des conventions littéraires et du fait de l'identité du matériau sémiotique (grammique), occasionne dans un film un différentiel : les intertitres de *Vivre sa vie* ont beau suivre une tradition en révélant à l'avance de quoi le « chapitre » qu'ils annoncent sera fait, cette préséance donnée au spectateur a de quoi le troubler, elle lui révèle que les scènes qu'il va voir ont été (pré-)écrites – ne sont pas vraiment « comme dans la vie ».



Masculin féminin joue avec ces conventions, en compliquant le chapitrage d'un discours dissocié sur plusieurs panneaux, allant jusqu'à utiliser ce discours pour unique contenu : du chapitre 7 au 8, seul un « MAIS ».

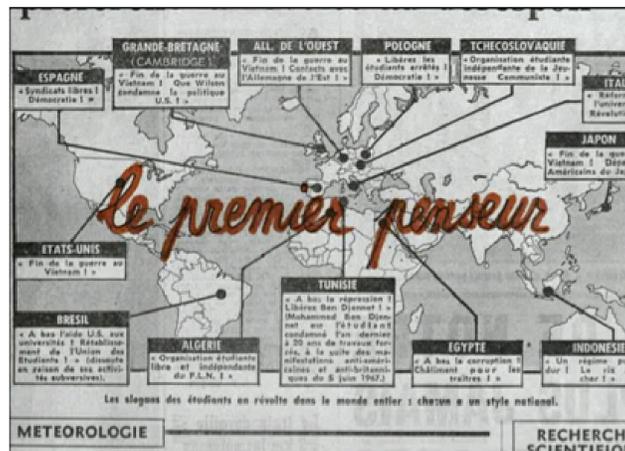
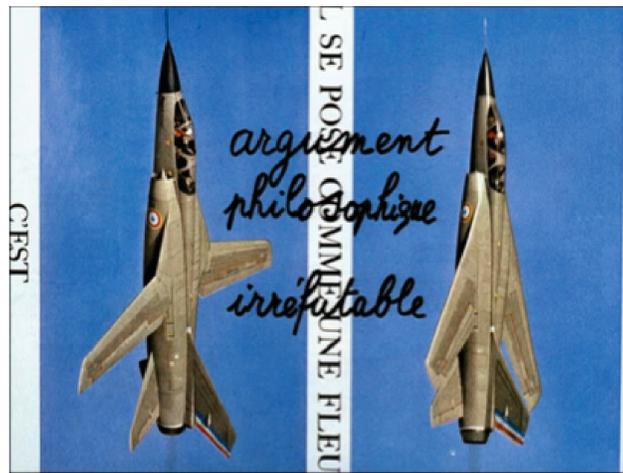


(45''10 – 45''16)

Les intertitres du second type perturbent plus manifestement la lecture du film ; de plusieurs façons : 1) ils coupent l'action, en fragmentant un plan par un texte qui n'est pas appelé par l'image (comme par un dialogue inaudible dans le cinéma muet) ; 2) ils apportent un commentaire qui fait « entendre une voix » extérieure à celles de l'univers diégétique ; 3) ils incitent à interpréter ce qui est montré à partir de références culturelles qui n'apparaissent pas dans cet univers ; 4) ils créent une

surabondance d'information, excédant le pouvoir de lecture du spectateur : le texte visible survient simultanément avec du texte audible, de contenu différent ; 5) ils donnent aux images un supplément de signification ou de sens, plus ou moins aisément interprétable ; 6) ils affichent un discours sans clairement l'attribuer ; 7) au lieu d'intégrer le discours écrit sobrement dans la continuité des autres images, ils en font ressortir l'hétérogénéité ; 8) leurs apparitions, disparitions, dispositions jouent avec la lecture du spectateur : jeux de mots sémantiques, visuels et silencieusement sonores (Dans *Film socialisme*, l'intertitre « hell as » coupant des images de guerre, qui peut ou doit aussi s'entendre comme un « hélas ». Dans *Weekend* : « Fauxtographie », etc.) ; 9) leur temps d'apparition est trop court pour permettre une lecture exhaustive (*Pierrot le fou*, troisième volet de *Film socialisme*) ; 10) le texte est en partie hors-champ (*Pierrot le fou*) ; 11) le texte est inscrit sur un support non-neutre, couvert d'images et/ou de texte (*Le gai savoir*) ; etc...





Enfin, les intertitres eurythmiques font ressentir la présence de l’auteur, malgré ou d’autant mieux qu’ils s’harmonisent avec l’apparition des autres images : ils donnent une impression d’orchestration et offrent aux images qu’ils accompagnent une *direction* interprétative, un à-penser. L’« en ce temps-là » de *Je vous salue, Marie* appuie l’idée que ce film est une adaptation de l’immaculée conception dans le monde contemporain, tout en créant un obstacle interprétatif puisque une telle locution s’utilise normalement pour désigner une époque qui n’est précisément pas « le présent ». Dans *Eloge de l’amour*, « de l’amour » et « de quelque chose » ouvrent une multiplicité de lectures interprétatives : les deux intertitres sont-ils dans un rapport d’équivalence (il s’agit de l’amour, c’est-à-dire de quelque chose : donnant à la lecture des images la directive de trouver ce quelque chose qu’est l’amour) ou de complémentarité (il s’agit de l’amour de quelque chose : trouver l’objet de l’amour) ; et

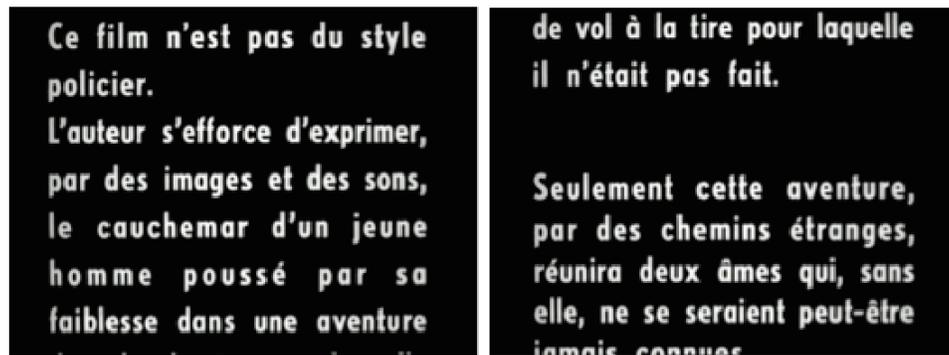
créent une possibilité de rapport combinatoire entre ces deux questionnements. Dans la première partie de *Film socialisme*, « des choses » « comme ça » apparaissant « sur fond » de croisière touristique mêlant toutes sortes de « choses » appelle le spectateur à essayer de donner un sens – fût-il l'absurdité (du consumérisme, de l'industrie du loisir qui fait traverser les civilisations comme des spectacles consommables) – à cet énigmatique « comme ça ».



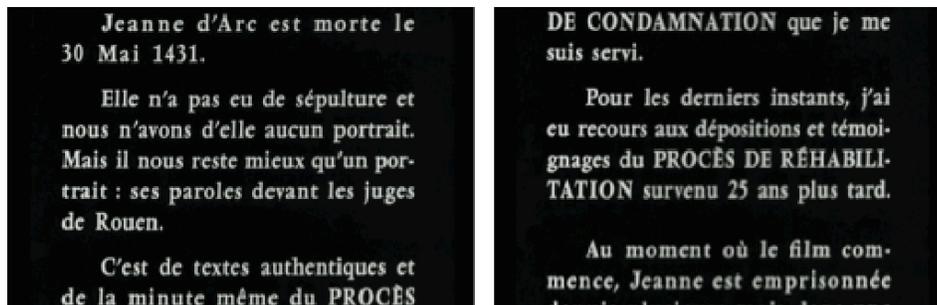
Ces trois types d'intertitres correspondent à ce qu'on nomme en critique littéraire des appels au destinataire. De même qu'en littérature, ils sont susceptibles de provoquer une rupture du contrat implicite de lecture, en faisant apparaître la voix narrative à un moment du récit où elle n'est pas convenue. Au cinéma, l'effet obtenu grâce aux intertitres est plus fort : la présentation graphique des intertitres crée un choc perceptif en coupant brusquement des images offrant l'illusion de réalité par une image sans profondeur seulement remplie de signes. « [N]otre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu » est intentionnellement insatisfait, troublé durant la consommation.

A une posture auctoriale *marquée* et cependant implicite – qui d'autre que l'auteur pour produire ces énoncés qui ne viennent pas de l'univers diégétique ? – mais l'énonciateur ne s'y désigne pas – correspond paradoxalement un éclatement de la lecture. Il faudra revenir sur cet éclatement : induit-il une pluralité de significations virtuelles, et partant une incitation à la liberté de lecture ? Il importait premièrement de noter ces aspects disruptifs dans l'usage des intertitres.

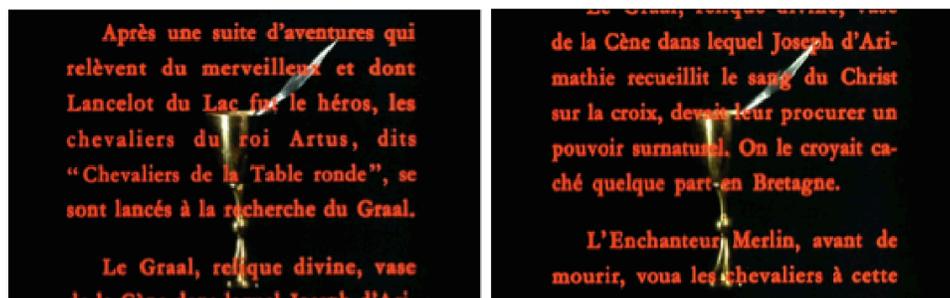
Par tous ces aspects de tels usages s'opposent à celui de Bresson. D'abord, Bresson n'utilise pas à proprement parler d'*intertitres*. Lorsqu'il commente au moyen d'un carton, ce commentaire est introductif, du type avertissement au lecteur ou avant-propos (*Pickpocket*, *Procès de Jeanne d'Arc*, *Lancelot du lac*). Ce discours est explicitement présenté comme auctorial et délimité. Dans *Pickpocket*,



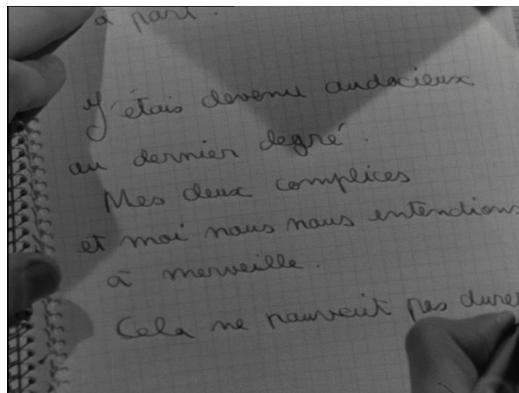
le générique commence après ce déroulant, marquant une nette césure entre le discours auctorial et l'œuvre. Le *Procès de Jeanne d'Arc* montre plus d'audace stylistique : ouverture *in medias res* (dans un moment de l'H/histoire – le procès de réhabilitation – qui constitue une prolepse externe à valeur de prologue par rapport au reste – le procès de condamnation), générique surimprimé, puis déroulant.



Un procédé similaire est organisé dans *Lancelot du Lac* : action *in medias res* (scènes muettes de combats mortels et sanglants, mise à feu d'un village avec ses habitants, chevauchées, saccage d'un lieu de culte, que le texte situera cette fois comme historiquement antécédentes aux événements de l'action principale) ; déroulant en lettres rouges sur fond de Graal où repose une dague ; le générique apparaît en surimpression après une seconde séquence-prologue, parlante, à caractère prophétique (« Celui dont on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l'année », dit une vieille paysanne.). Le texte du déroulant n'offre ici aucune marque de voix-je, seulement des « faits ».⁴



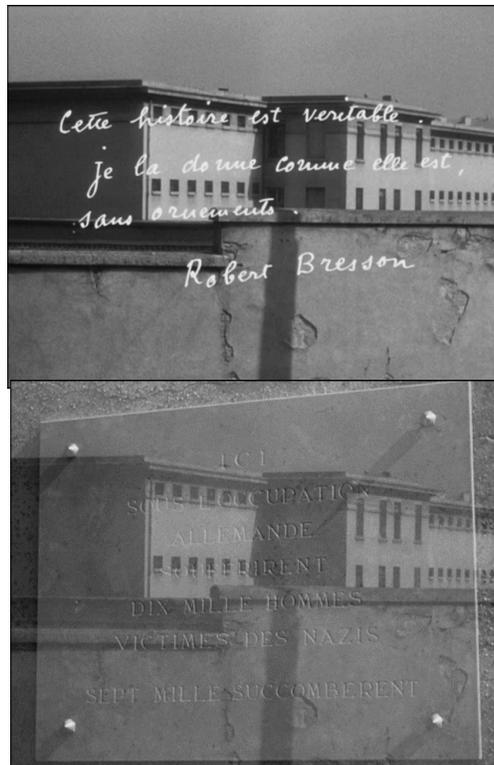
Au cours de ses films, l'auteur n'intervient pas. Les textes feront désormais partie de l'univers diégétique (journaux intimes, lettres, documents légaux, graffiti, pages de livre ou de cahier, signalétique, messages publicitaires, affiches de film, etc.). Dans *Journal d'un curé de campagne* et *Pickpocket*, ce sont les journaux intimes qui jouent le rôle d'introducteurs de chapitre, sortes d'intertitres diégétiques.



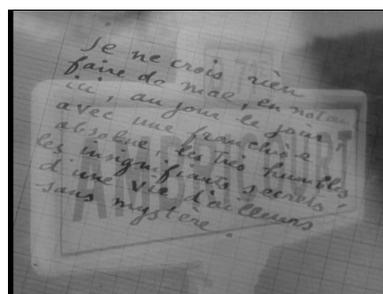
Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, le texte manuscrit surimprimé : « Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements. Robert Bresson » sur fond d'établissement pénitentiaire avec ses hauts remparts (vus de l'extérieur), est suivi

dans un fondu enchaîné par une plaque clouée à un mur sur laquelle est inscrite :

« ICI SOUS L'OCCUPATION ALLEMANDE SOUFFRIRENT DIX
MILLE HOMMES VICTIMES DES NAZIS / SEPT MILLE
SUCCOMBERENT ».



Un procédé similaire avait déjà été conçu pour le commencement du *Journal*, cette fois pour lier la narration intra-diégétique au monde dans lequel elle s'inscrit – même mouvement faisant glisser insensiblement dans l'univers narré.



Le diable probablement s'ouvre avec deux unes de journaux : la reprise de certains signes (morphèmes, photos du jeune homme) dirige la lecture : la première photo, centrée à l'écran, permet d'identifier l'information importante, la seconde confirme l'hypothèse de lecture ; elles font toutes deux le lien avec l'action qui suit – nécessitant néanmoins un texte surimprimé pour la resituer chronologiquement par rapport à cette prolepse : « Six mois plus tôt... ». L'identification du jeune homme n'est pas acquise pour autant ; elle est suspendue dans le temps, et à sa voix (*in*), la caméra ne révélant son visage que deux scènes plus tard.⁶



Au fil de la filmographie de Bresson, la présence de textes représentant le discours auctorial diminue sensiblement. *Lancelot du lac* commence encore par un déroulant, mais à seule fin de resituer les « faits » – posture effacée comparativement à son premier long métrage, *Les anges du péché*, dont voici le carton liminaire :



Les déclarations d'intention avaient cette fonction presque contradictoire de signifier la présence de l'auteur pour marquer son effacement derrière « son sujet », semblablement aux préfaces de pièces « classiques ». Faire lire sa voix, pour en signifier le retrait. Ces déclarations marquent un besoin de *s'autoriser*. L'auteur se fait le garant et le *réalisateur* de « la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu ». Cependant, il dirige la lecture de l'histoire en lui donnant son sens, sa courbure : les incipits ont souvent un caractère proleptique et/ou prophétique, donnant une dimension tragique à l'histoire-récit – le spectateur voit s'accomplir une existence dont il connaît déjà le destin – impression d'un « c'est écrit », amorcée plus ou moins explicitement dès le titre : *Un condamné à mort s'est échappé*, *Au hasard Balthazar* (Le hasard ne s'oppose pas ici au destin : être brinquebalé par le hasard, tel sera le destin de l'âne-martyr)...

Si Godard use abondamment des intertitres pour déjouer l'illusion cinématographique, Bresson s'en sert parcimonieusement pour appuyer la pureté de son art cinématographique, sa crédibilité. L'un sollicite un éveil critique, l'autre une foi en l'univers qu'il (re)crée. Ces deux postures auctoriales sont diamétralement opposées ; mais elles seraient mieux qualifiées d'inverses en tant qu'elles sont deux manières de se confronter au problème de la perte d'autorité du cinéaste. Perte d'autorité essentielle – technique – et non circonstancielle, due à l'emploi d'instruments de reproduction mécanique. Ni Bresson ni Godard ne semblent accepter les conséquences de cette perte d'autorité au sens où Benjamin la comprend – une part de *laisser-aller* pour le spectateur.

2. *L'écriture cinématographique comme affermissement de l'Autorité*

2.1. Le *cinématographe* de Bresson : un art de la discrétion

« Film de cinématographe » écrit Bresson, par opposition à « film de cinéma ». Il crée cette opposition conceptuelle, et assigne au suffixe *-graphie*, du grec *graphein*, écrire, la responsabilité de marquer cette distinction. Dans ses *Notes*, quelques-unes seulement sont en lettres capitales, la première est celle-ci : « LE CINEMATOGRAPHE EST UNE ECRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS. » (18) Une autre note résume l'opposition entre cinéma et cinématographe : « Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer* » (17). Or « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux » (27). Au montage d'établir les rapports, de (re)constituer le lien. « Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards » (24). Le *cinématographe* est un art de la *discrétion*⁶ : lier le discret, le discontinu, pour en faire un film, du continu ; cette conception de l'activité cinématographique comme art d'opérer une liaison entre les êtres tels qu'ils sont, commande un effacement maximal du discours de l'auteur, une extrême discrétion de la voix-je.

L'importance que Bresson accorde au montage s'accompagne néanmoins d'une très ferme revendication de son autorité. S'il reconnaît une perte de maîtrise auctoriale due au dispositif cinématographique, il en assume les conséquences (part d'imprévisibilité, d'inattendu) comme des aspects faisant partie de son art, et paradoxalement, du processus d'écriture. Cette perte de maîtrise est une richesse supplémentaire pour lui-même en tant qu'auteur de ses films capable de dialectiser ce qui lui échappe, non un facteur de liberté dans la lecture que pourront en avoir les spectateurs.

Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision.... Sans abandonner la ligne, qui ne doit jamais être abandonnée, et sans rien lâcher de toi, laisse caméra et magnétophone attraper, l'espace d'un éclair, ce que t'offre de neuf et d'imprévu ton modèle.... Le public ne sait ce qu'il veut. Impose-lui tes volontés, tes voluptés. (39, 103, 122)⁷

Bazin appelle *expressionnisme* du montage la production d'un sens par mise en relation d'images, que celles-ci ne contiennent pas en elles-mêmes. L'impressionnisme de Bresson a ceci de commun avec l'expressionnisme qu'il *ajoute* quelque chose (du sens, de la sensation : de l'ineffable) aux images par leur mise en système. « La beauté de ton film ne sera pas dans les images (cartepostalisme) mais dans l'ineffable qu'elles dégageront. » (119). Bazin discerne un expressionnisme du montage et un expressionnisme (de la plastique) de l'image. Contrairement à ce que cette sous-classification peut laisser croire, ces deux formes d'expressionnisme ne sont pas nécessairement en affinité. Des remarques de Bresson nous permettent de comprendre que dans son écriture l'efficacité recherchée en la première s'obtient par appauvrissement de la seconde. Il faut « aplatir » le potentiel expressif des images afin d'enrichir celui de leurs rapports.

Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe....

M'appliquer à des images insignifiantes (non significantes).... Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), *sans les atténuer*.... Que ce soit l'union intime des images qui les charge d'émotion. (23, 36)

Une seule note nous semble aller dans la direction d'un expressionnisme de la plastique de l'image : « Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages. » (95). Cette remarque a de l'importance : elle manifeste qu'en dépit de son style, tendant à aplatir les images pour obtenir une richesse de sens grâce à leurs relations – style qui rapproche cette écriture cinématographique de l'écriture verbale (phonématique), Bresson a clairement conscience de leur différence. « Écrire en cinéma », cela ne peut vouloir dire faire du cinéma comme on fait de la littérature. Une autre note résume de la façon la plus condensée ce problème : « Film de X. Contagion de la littérature : description par choses successives (*panoramiques* et *travellings*). » (Bresson 60). Jean Ricardou, dans « Plume et caméra », en donne une explication :

Considérons les objets fixés par la pellicule : leur nombre et leur variété ne sont visiblement soumis à nulle contrainte. Paysages ou mobiliers peuplent tout écran avec une aisance égale, et comme illimitée. Les objets obtenus par l'exercice descriptif, en revanche, au moins génériquement, sont *dénombrables* ; leur nombre confine à la

rareté ; leur diversité est lisiblement restreinte. La plus simple raison doit être cherchée dans l'aspect *successif* de l'agencement des signes scripturaux. La création descriptive d'un objet réclame d'autant plus de *longueur* qu'elle se veut plus précise.... Sans doute le metteur en scène jouit-il théoriquement de toute latitude pour réduire à un petit nombre les objets filmés. C'est justement en cette liberté que réside la différence. Si la rareté (ou, du moins, la limitation) des objets décrits est *nécessaire*, celle des objets filmés est *contingente*. (69)

De cette rareté contingente, Bresson sait qu'il lui faut tirer parti. « Tout montrer voue le CINEMA au cliché, l'oblige à montrer les choses comme tout le monde a l'habitude de les voir. [...] » (94) D'où un travail de « fragmentation » : dans *Une femme douce*, le suicide de la jeune femme n'est pas montré, mais suggéré par fragments indiciels ; ce procédé contribue à faire de la scène un mystère, un problème de lecture provoquant le désir de donner du sens aux sensations. « Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir » (41). « Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout ! » (116).

Écrire implique ne pas dire : l'auteur n'a pas d'autre chose à dire que ce que son film exprime sans le dire. *Mouchette*, *Au hasard Balthazar* : chefs d'œuvre d'écriture brute ; l'absence de narrateur, le silence du personnage amplifient le choc des sensations, pas même d'ersatz de voix-je : brutalité sans commentaire (si ce n'est la musique des anges). Livré aux sens, le spectateur est transformé en capteur d'ineffable.

Cependant, si les intertitres sont pour cette raison bannis du film (à l'exception de ceux qui en tracent le seuil), les écrits sous différentes formes y sont nombreux et, nous le verrons, leurs modes d'intégration dans l'écriture cinématographique sont « parlants ».

2.2. Le « cinéma cinéma » de Godard : un art de la disruption

Godard ne recherche pas la surenchère de moyens d'expression. Il sait que l'écriture cinématographique peut se passer de tout commentaire, comme en témoigne cet extrait d'un article écrit par lui pour les *Cahiers du cinéma* en 1956 (avant son premier long métrage) :

Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que cherche l'un à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. Supposons que vous aperceviez dans la rue une jeune fille qui vous plaise. Vous hésitez à la suivre. Un quart de seconde. Comment rendre cette hésitation ? A la question : « Comment l'accoster ? » répondra la mise en scène. Mais

pour rendre explicite cette autre question : « Vais-je l'aimer ? », force vous est d'accorder de l'importance au quart de seconde pendant lequel elles naissent toutes les deux. Il se peut donc que ce ne soit plus à la mise en scène proprement dite d'exprimer avec autant d'exactitude que d'évidence la durée d'une idée, ou son brusque jaillissement en cours de narration, mais que ce soit au montage de le faire. (Godard 4)

Quand Godard ajoute du texte à l'univers diégétique, ce n'est pas pour expliquer ce que l'écriture cinématographique tente de faire sentir ; ou, si tel semble être le cas, c'est ironiquement, et pour explorer de nouvelles potentialités du cinéma. Dans *Une femme est une femme*, une bande de texte apparaît en surimpression à l'écran, s'écrivant de gauche à droite, mot par mot, accompagnée d'une musique qui en rythme l'apparition et d'un panoramique suivant la même direction, allant d'Émile à Angela : « EMILE PREND ANGELA AU MOT PARCE QU'IL L'AIME » ; puis en sens inverse, ce qui pose un problème de lecture évident (l'ordre d'apparition des mots devenant inverse à celui de la lecture occidentale, incitant à un déchiffrement anticipé) : « ET ANGELA SE LAISSE PRENDRE AU PIEGE PARCE QU'ELLE L'AIME ». Ce texte se donne comme une explication au spectateur de la situation psychologique des personnages ; mais, ce faisant, surprend ses attentes plus qu'il ne les comble, et par son mode d'apparition contraire, littéralement, ses habitudes de lecture. (31''48 - 32''33)



Un tel procédé brise l'illusion de réalité, incite à prendre conscience non seulement du caractère artificiel de l'œuvre mais également de ce qu'elle procède d'une activité de lecture, habituellement invisible à celui-là-même qui en est l'agent. Cependant ce procédé participe-t-il pour autant d'une libération de la lecture, au sens où au spectateur seraient donnés les moyens de produire une lecture autonome du film ? Cela ne nous paraît pas être *l'intention* de Godard. Pour étayer cette thèse nous prendrons appui sur un autre exemple.

Dans *Les carabiniers*, nombreux sont les intertitres. Leur apparition n'est pas disruptive : ils commentent les scènes de guerre de manière fluide, donnent du sens à des images qui, sans eux, pourraient être difficiles à interpréter, à inscrire dans une continuité logique. Mais voici l'énigme : pourquoi le réalisateur a-t-il choisi de présenter ce texte sous forme d'intertitres ? La scène égyptienne établit (par l'intermédiaire du sphinx qu'on retrouve en image sur la carte postale après l'avoir vu « en réalité » dans un champ-contrechamp avec Michel-Ange) un lien explicite entre le contenu des intertitres et les lettres que les protagonistes (masculins) partis à la guerre envoient aux femmes restées à l'arrière. (28''47 - 29''28)



Les intertitres nous donnent les lettres à lire : d'où l'équation intertitres = lettres, que faisaient pressentir la calligraphie et le registre de parole. Or certains intertitres ne semblent pas devoir ou pouvoir être attribués aux auteurs des lettres-cartes postales.

Que font les soldats
avant la bataille ?

Avant la bataille,
les soldats ont peur.

On a débarqué en Italie
et jalonné notre pas-
sage de mille cadavres.

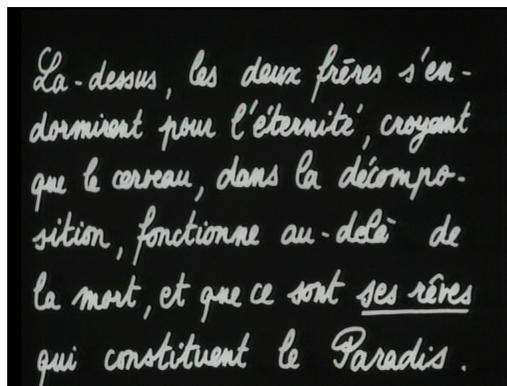
On voyait mourir sans un
cri des grenadiers, des gé-
néraux, le ventre ouvert, les uni-
formes sanglants, les yeux tré-
vés.



Un bel été quand même.

Tels sont les premiers intertitres : même écriture manuscrite appliquée et naïve ; mais le point de vue, le site d'énonciation, change subtilement. D'abord un discours auctorial (extra-hétéro-diégétique), puis transition discrète vers le discours d'un personnage (intra-homo-diégétique), et encore plus discrètement fusion des deux : cynisme naïf

(l'oxymore semble adéquat) de l'auteur de la lettre *et* ironie grinçante de l'auteur du film. Un autre intertitre offre un discours méta-discursif : « Toujours les mêmes mots : cadavres, décomposition, pourriture, mort, etc. », qui détonne avec le registre descriptif généralement employé, et donne l'impression d'une métalepse. Après la scène de l'exécution de la jeune femme léniniste, apogée de l'ignominie bienheureuse des protagonistes dans la succession de leurs crimes de guerre, le registre de parole change à nouveau : « Il n'y a pas de victoire, il n'y a que des drapeaux et des hommes qui tombent ». Longue trêve des intertitres avant le dernier, apparaissant à la suite de l'exécution des deux « héros »,



clôturant le film et ne pouvant, de toute évidence, être attribué à ces derniers. Ce qui est ici subtilement disruptif, ce n'est donc pas le mode d'apparition des intertitres – dont la fluidité cache un monstre –, mais le discours lui-même (de certains) qui fusionne deux types d'énoncés, dont les sens sont fortement conflictuels, contradictoires pourrait-on dire s'il n'y avait entre eux une différence de niveau : énoncés héroïques (des personnages) et énoncés auctoriaux (de Godard ou du moins du narrateur extra-hétérodiégétique).⁸ Ainsi du glissement de « On fait partie de la légion Condor » à « On laisse derrière nous des traces de sang et des morts. On vous embrasse tendrement ». La simplicité apparente est le procédé par lequel l'auteur du film cherche à procurer un choc dans la lecture du spectateur, à la dédoubler en l'invitant à une prise de hauteur critique (conférant aux mêmes énoncés une saveur humoristique). Toutefois, ce dédoublement est soigneusement maîtrisé, limité à deux points de vue. De sorte que le spectateur est bien moins invité à produire sa lecture du film et de son thème, la guerre, qu'à se mettre au niveau de celle du cinéaste par une prise de conscience du(e) au cinéma.

2.3. Explication de texte ou art poétique

Ce procédé mérite d'être relié à ce qui est dit dans un court-métrage vidéo, *Scénario de "Sauve qui peut (la vie)"*, explication de texte dispensée par l'auteur lui-même. Godard s'y met en scène comme metteur en scène qui écrit « en cinéma », et dévoile certains procédés d'écriture cinématographique qu'il compte élaborer avec ce film, procédés dont certaines valeurs passeraient sans doute inaperçues ou dont la perception resterait inconsciente de tout spectateur (même critique) si l'auteur ne les révélait.⁹ L'explication peut paraître confuse : Godard passe de l'idée et du désir d'écrire autrement qu'à l'horizontale – à la verticale, grâce aux images –, à une conception de ses personnages les opposant par le sens de leurs mouvements : un premier personnage (Denise) qui « plonge dans le sens contraire au sens, au sens de l'écriture », avec panoramique de droite à gauche qui accompagne cette explication et semble plutôt indiquer un mouvement horizontal que vertical, un deuxième personnage (Isabelle) de sens contraire, et un troisième (Jacques) qui « essaie de survoler ». Les mouvements de caméra deviennent petit à petit plus complexes, ils suivent les courbes du paysage, mélangent verticalité et horizontalité ; à ces mouvements la voix de Godard associe des idées : mouvement centrifuge et « contre-sens », « envie de voir ce qui se passe derrière, derrière la ligne générale », « plongée dans l'inconnu » ; mouvement centripète et « remontée à la surface », recherche du jour, « le même mouvement que le sens de l'écriture », « le même sens que tout le monde ». Ces explications augmentent le potentiel de lecture ; elles constituent des éléments pédagogiques visant à augmenter les capacités perceptives du spectateur en même temps que la perceptibilité de l'écriture cinématographique. Cet accroissement de la capacité perceptive est piloté : le spectateur peut juger si la manière de voir offerte par le metteur en scène apporte de la nouveauté, mais il n'est pas question de voir autre chose que ce que le cinéaste a rendu visible.

ce que je cherche à montrer, c'est comment je vois, que vous puissiez ensuite juger si j'ai... si je suis capable de voir et qu'est-ce que j'ai vu... et vous pourrez dire : « ben non, il se trompe, il y a rien à voir », alors ce que je voudrais vous montrer, c'est une façon de voir, par exemple les sur-impressions, les enchaînés, et puis ralentir, ralentir soit dans une surimpression ou dans un plan normal, voir s'il y a quelque chose à voir, et ensuite qui peut modifier la ligne du récit, que la ligne du récit parte de ce qui a été vu (4''58 - 6''16)

Dans *Sauve qui peut (la vie)* – dont le titre britannique est *Slow Motion* –, le réalisateur utilisait l'une des techniques évoquées par Benjamin comme permettant de révéler

« l'inconscience optique » et d'explorer son étendue – le ralenti. Pourtant, si la voix-je plaide ici pour une potentialisation du perceptible, celle-ci n'est pas vouée à libérer la perception du spectateur de la vision de l'auteur.

Un tel souci d'explication constitue un approfondissement du problème : l'écriture cinématographique définit le film, le détermine comme vision de l'auteur (« c'est ta vision » (Bresson à lui-même), « je montre s'il y a quelque chose à voir et comment je le vois » (Godard)), mais encore faut-il que le spectateur la reçoive comme telle, c'est-à-dire lise le film comme une œuvre procédant de ce travail d'écriture. Ce souci peut s'exprimer à travers des explications de texte – l'auteur revient sur telle ou telle œuvre – ou des arts poétiques – l'auteur définit ses méthodes ou règles de travail, ces deux pratiques discursives pouvant voisiner comme au cours d'une interview. L'écriture peut tendre à effacer la frontière entre œuvre et méta-discours. *Le gai savoir* constitue un film-art poétique, offrant un large éventail d'expérimentations entre image, son, texte et parole auctoriale. Chez Bresson, les explications de texte sont délimitées par les cartons liminaires ou ont lieu en-dehors des œuvres (interviews, conférences), néanmoins on peut parfois percevoir des arts poétiques (faisant écho aux *Notes*) dans ses films, en entendant la voix de l'auteur dans celles de ses personnages – dédoublement du discours par un redoublement de discrétion. Dans *Une femme douce*, après une représentation d'Hamlet, l'héroïne s'empresse de retrouver dans sa bibliothèque le texte de la pièce, pour dénoncer un escamotage.

J'en étais sûre. Pour pouvoir crier pendant toute la pièce, ils ont supprimé le passage. « Hamlet aux comédiens. » C'est le conseil aux comédiens. « Dites vos répliques du bout des lèvres comme je les ai prononcées moi-même. Si vous les hurlez, j'aimerais mieux donner mon texte au crieur public. Ne sciez pas l'air avec votre main, car dans le torrent, la tempête, l'ouragan de la passion, il faut toujours user de mesure et acquérir même une certaine douceur. » Etc, etc. (34''23 - 34''49)

Ici la suppression d'une partie du texte n'est pas discrète – suivant l'art bressonien ; elle est sensible – et doit être rendue sensible – parce qu'elle dénature l'œuvre originale, en effaçant précisément le passage qui peut ou doit être lu comme un art poétique, et partant comme vœu testamentaire de son auteur pour les virtuelles adaptations futures. Cette scène peut être lue comme un art poétique à un second niveau : Bresson fait presque toujours un travail d'adaptation ; il supprime et métamorphose du texte mais assure rester fidèle aux écrits originels.

3. *Caméra et stylo (feutre, crayon, craie, machine-à-écrire...): l'histoire/un film en train de s'écrire*

Cependant, le discours du cinéaste sur son travail (à côté ou à l'intérieur de l'œuvre) ne peut que définir ou expliquer. C'est à l'œuvre que le rapport entre texte et écriture cinématographique *se réalise*, dans une complicité entre ce qui apparaissent être des signes narratifs hétérogènes.

A propos de *L'Année dernière à Marienbad*, Ricardou faisait cette remarque :

Constatons la présence simultanée de l'image filmique et d'une description. [...] Écrivain de la description, Robbe-Grillet a pris soin de composer son film non pas avec des descriptions, mais avec des images filmiques, avec des perceptions globales. Ce faisant, il a constaté qu'il était privé de la plupart des correspondances issues de qualités analytiques de l'objet décrit. Il a tenté de les réintroduire par la parole, *de transformer la perception du spectateur*. Juxtaposant l'image filmique d'une description parcellaire, Robbe-Grillet exige de la perception du spectateur qu'elle joue *sur les deux niveaux simultanément*. (71)

Un tel usage de cette disjonction, Bazin l'avait déjà repéré dans *Journal d'un curé de campagne*. Ce film allait certes moins loin dans sa technique différentielle entre description verbale et image visuelle, mais marquait plus distinctement la textualité de l'œuvre utilisée au sein du film, en faisant ressortir sa littérarité.

Bresson supprime, il ne condense jamais, car ce qui reste d'un texte coupé est encore un fragment original [...] Sans doute leur tour littéraire volontairement souligné peut-il être tenu pour une recherche de stylisation artistique, le contraire même du réalisme, mais c'est que la « réalité » n'est pas ici le contenu descriptif moral ou intellectuel du texte mais le texte lui-même ou plus précisément son style. On comprend que cette réalité au second degré de l'œuvre préalable et celle que capture directement la caméra ne puissent s'emboîter l'une dans l'autre, se prolonger, se confondre ; au contraire leur rapprochement même en accuse l'hétérogénéité des essences. Chacune joue donc sa partie en parallèle, avec ses moyens, dans sa matière et son style propres. (118)

Or, contrairement à ces dernières affirmations, nous pensons que l'hétérogénéité entre les deux formes d'écriture (grammique et cinématographique) ne les empêche pas de s'emboîter, de se prolonger, ou plus précisément de s'entre-découvrir. Il était important de marquer leur différence afin de corriger l'aspect naïf de la thèse qu'Astruc défendait dans son célèbre article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : La caméra-stylo ». Il ne s'agit pas de comprendre le langage cinématographique comme étant virtuellement « le langage le plus vaste et le plus transparent qui soit », mais d'explorer ce que l'incorporation d'un matériau hétérogène, ou différent, permet de réaliser. Par exemple, plutôt que traduire le « temps des verbes » en langage cinématographique, percevoir comment l'incorporation de l'écriture grammique peut être *prise* temporellement dans l'écriture cinématographique.

Nous avons noté dans les films de Bresson et de Godard également que les appels scripturaux au spectateur avaient souvent un caractère annonciateur. Il faut remarquer que la fatalité de ce qui *est écrit* y est souvent contrebalancée par la vivacité de ce qui est *en train de s'écrire*.

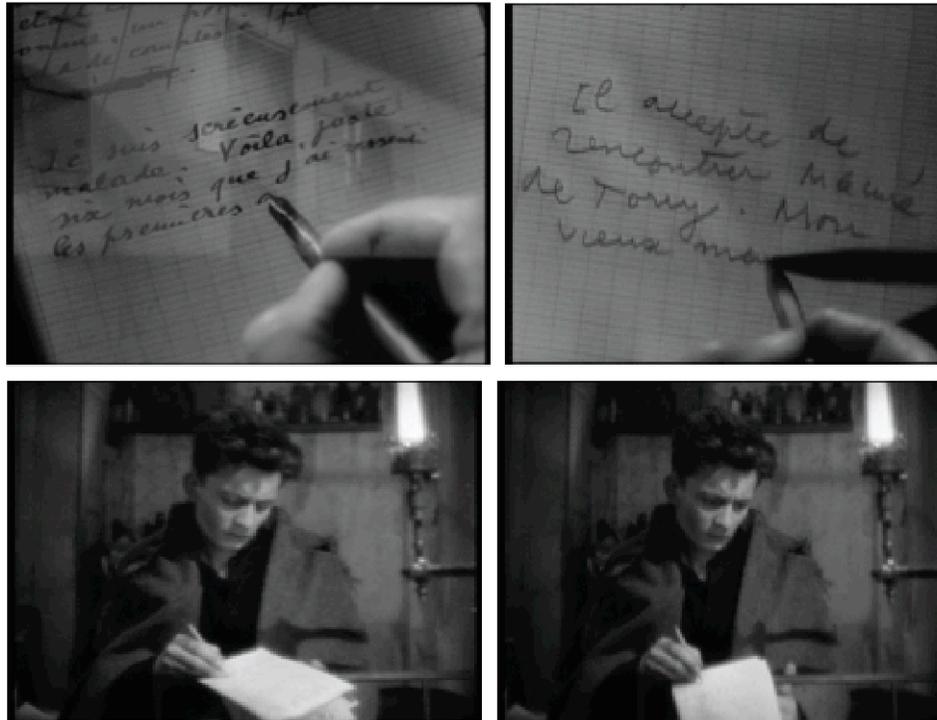


(*La Chinoise*)

Si le *Procès de Jeanne d'Arc* s'ouvre sur du déjà-écrit, le film saisit l'histoire au moment où elle est littéralement en train d'être écrite ; l'écriture cinématographique le souligne : à deux reprises, le son du frottement des plumes qui prennent sur le vif les déclarations semble interrompre les voix, et un scripteur est presque toujours visible en arrière-plan.



Mise à part la première page, montrée à la manière d'un carton liminal, le journal du curé de campagne est toujours présenté en cours de rédaction, jusqu'au moment où la maladie fait tomber la plume – le crayon – de sa main au milieu d'une phrase. (1'46''53 – 1'47''40)



Il y a une tension entre les deux aspects de l'écriture. Cette tension est très sensible dans les films de Godard, parfois même thématifiée. Dans *Le mépris*, Camille (B. Bardot) lit en prenant son bain une citation de Fritz Lang (qui doit réaliser une adaptation de *L'Odyssée*) :

Le problème, selon moi, se ramène à la façon que nous avons de concevoir le monde, conception positive ou négative. La tragédie classique était négative en cela qu'elle faisait de l'homme la victime de la fatalité, personnifiée par les dieux, et qu'elle le livrait sans espoir à son destin... L'homme peut se révolter contre les choses qui sont mauvaises, qui sont fausses. Il faut se révolter lorsqu'on est piégé par des circonstances, par des conventions. (53''16 – 54''01)

Plus tard, lorsqu'elle s'est échappée avec le producteur américain et qu'ils sont à l'arrêt à une station-service (où elle lui dit « Montez dans votre Alfa... Roméo » (1'38''19)), du texte manuscrit (déjà écrit) apparaît soudain à l'écran : « Je t'embrasse » en très gros, v/lisible lentement de gauche à droite ; plan des deux personnages à bord du coupé

rouge accélérant brusquement pour s'immiscer dans le trafic devant une camionnette ; le déroulant horizontal réapparaît (depuis un point légèrement antérieur pour permettre la continuité de lecture) : « sse. Adieu. Camille », en fond sonore : les bruits du moteur accélérant puis de coups de klaxon, et d'un carambolage – à l'apparition du nom « Camille » –, silence – le nom continue à dérouler ; travelling confirmant progressivement l'hypothèse d'un mortel accident, retour du thème musical, immobilité. (1'39''23 – 1'40''21) Le mouvement, suivant la caméra le long du texte et du décor, paraît prédéterminé : *déroulement* de ce qui *est écrit*. La logique esthétique du *Mépris* est celle d'une « conception négative du monde », « classique ».

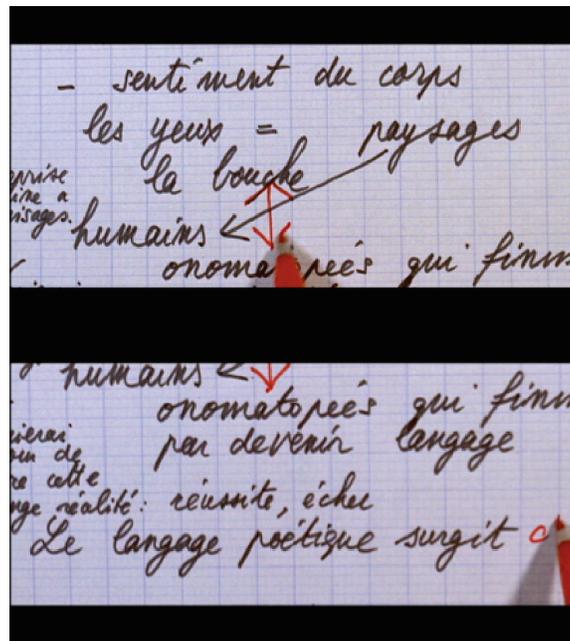


Pierrot le fou peut se lire comme un essai de conception positive, une tentative de liberté. Folie, poésie, écriture *en cours*... mais des signes avant-coureurs d'une auto-destruction. Voix off des personnages : « Chapitre 7 / Un poète qui s'appelle revolver / Robert Browning / M'échapper / Jamais / Bien-aimée / Tant que je serai moi / Et que

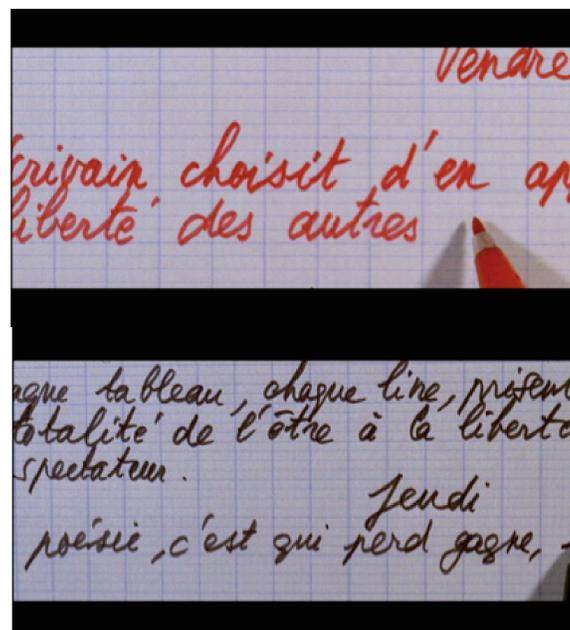
tu seras toi / Aussi longtemps que l'univers nous contiendra tous deux / Moi qui t'aime / Et toi qui me repousse / Tant que l'un voudra fuir / Cela ressemble trop à la fatalité. » (42''05 – 42''27). Après ces mots, silence des voix ; sons de la nature, des oiseaux, des flots ; Ferdinand est sur une chaise longue en train d'écrire face à la mer, un ara bleu et jaune sur l'épaule, sa main bouge la pointe du feutre sur la page du cahier ; il regarde hors champ vers la droite ; elle marche vers la gauche une raie au bout d'un harpon ; il se remet à écrire ; gros plan sur la page son feutre finissant la dernière ligne visible.



Tout ici renforce l'impression de présence, la valeur particulière de l'instant : la position du scripteur, les mouvements de l'oiseau, l'ondulation des flots, le vent dans les branches ; mais surtout l'interruption du geste d'écriture, et l'insertion d'un plan où l'action du personnage de Marianne crée un événement remarquable qui offre un repère de contemporanéité avec cette page d'écriture ; le feutre traçant les lettres. Au cours de l'écriture d'une autre page, la caméra suit le trajet du stylo de haut en bas de la feuille :



Ailleurs s'écrit :



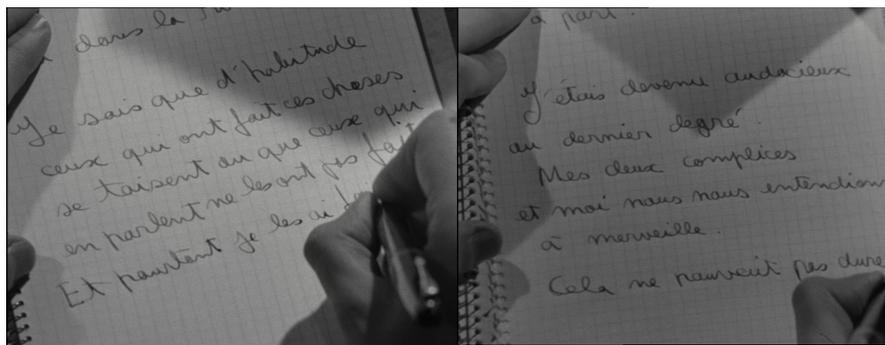
De ces lignes d'écriture le spectateur ne pourra lire que ce qui lui est montré : bribes d'énoncés, phrases tronquées par le cadrage (visuel) et le plan (temporel) – sens non clos, technique déceptive. Ces parcelles de texte sont cependant disséminées à l'intérieur d'une séquence qui leur donne pertinence et gonfle leur portée. En un soudain moment de comédie musicale avec Ferdinand escaladant et sautant des pins, Marianne entonne une chanson sur « [s]a p'tite ligne de chance » : « regarde ce tout petit destin, si petit au creux de ma main » (57''10 - 1'00''20). La poésie de l'instant chanté libérant le mouvement (surgissement du corps, de la pensée) depuis (malgré) l'inscription. Dans le temps de l'inscription, il y a de la vie, un sujet – créant du possible, résistant au destin. Une modernité.¹⁰

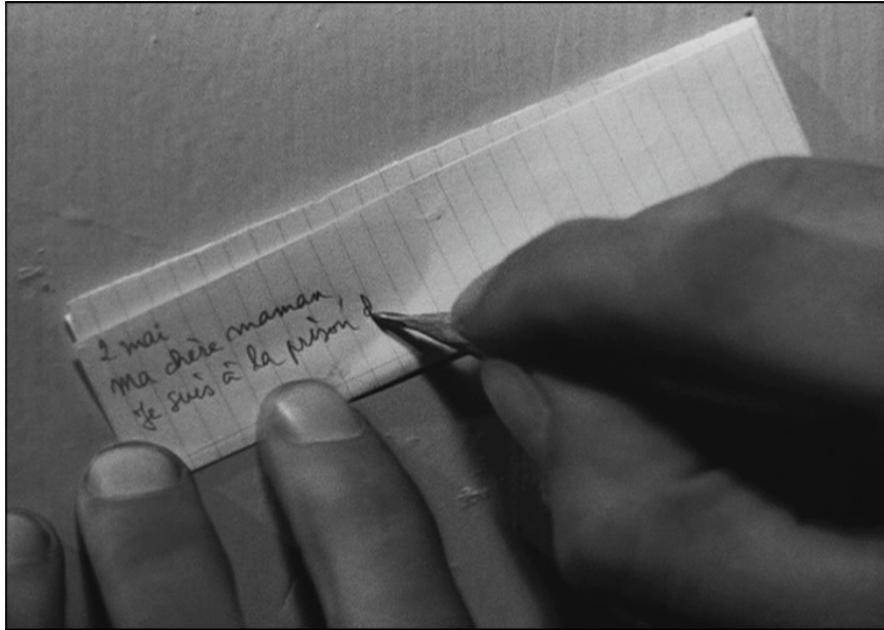


Plus loin :

- Bon, j'ai compris, tu sais que ça ne te portera pas chance de nous trahir.
- Tais-toi, Cassandre
- Quoi ?
- Non, c'est le titre du roman. [Il soulève un roman « série noire » posé sur la table devant lui.]
- Pauvre con. [Elle s'en va.] (1'31''07 – 1'31''13)

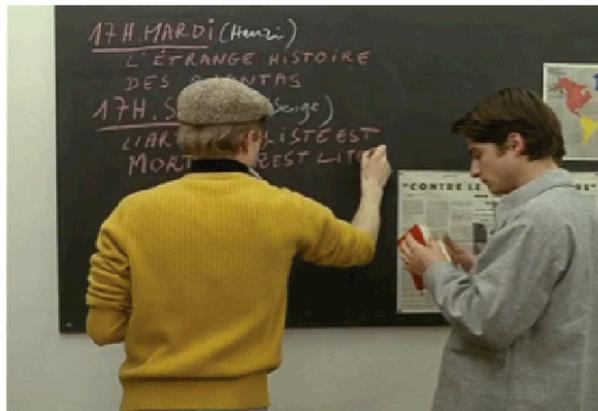
L'auteur est celui qui sait le destin par opposition aux personnages qui le vivent et le subissent sans pouvoir le connaître (d'où les remarques amusantes de Marianne appelant Ferdinand à se faire l'auteur de leur propre destin : « - Tu sais ce que tu devrais écrire comme roman ? - Non, quoi ? - Quelqu'un qui s'promène dans Paris, et tout à coup il voit la mort. Alors il part tout de suite dans le Midi pour éviter d'la rencontrer, parce qu'il trouve que c'est pas encore son heure. » (1'03''02 – 1'03''19)), et par opposition aux spectateurs qui en observent l'accomplissement en le connaissant par avance plus ou moins (suivant le degré de tragique). Quelquefois le personnage connaît son destin, mais à titre de narrateur revenant dans la narration à un point antérieur de son histoire. Aussi peut-il user de temps perfectifs dans son récit (« Et pourtant je les ai faites. » (*Pickpocket*, 1''23 - 1''35)) ; cependant, si la narration se loge dans l'histoire, elle ne peut que lancer des hypothèses sur les événements futurs (imperfectif : « Cela ne pouvait pas durer. »¹¹ (44''51 - 45''04)).

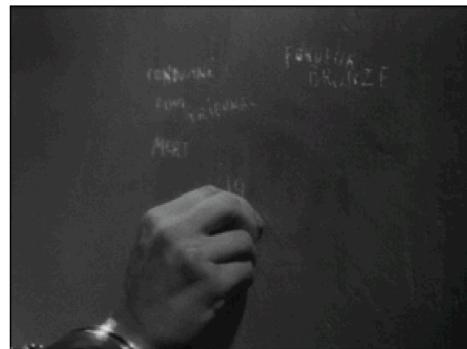
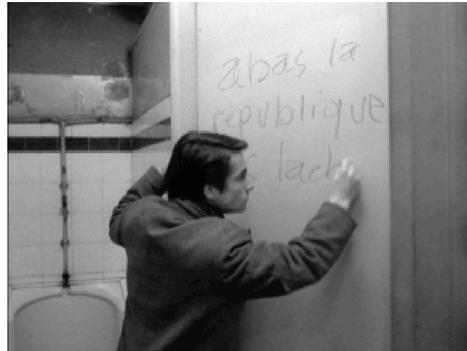




(Un condamné...)

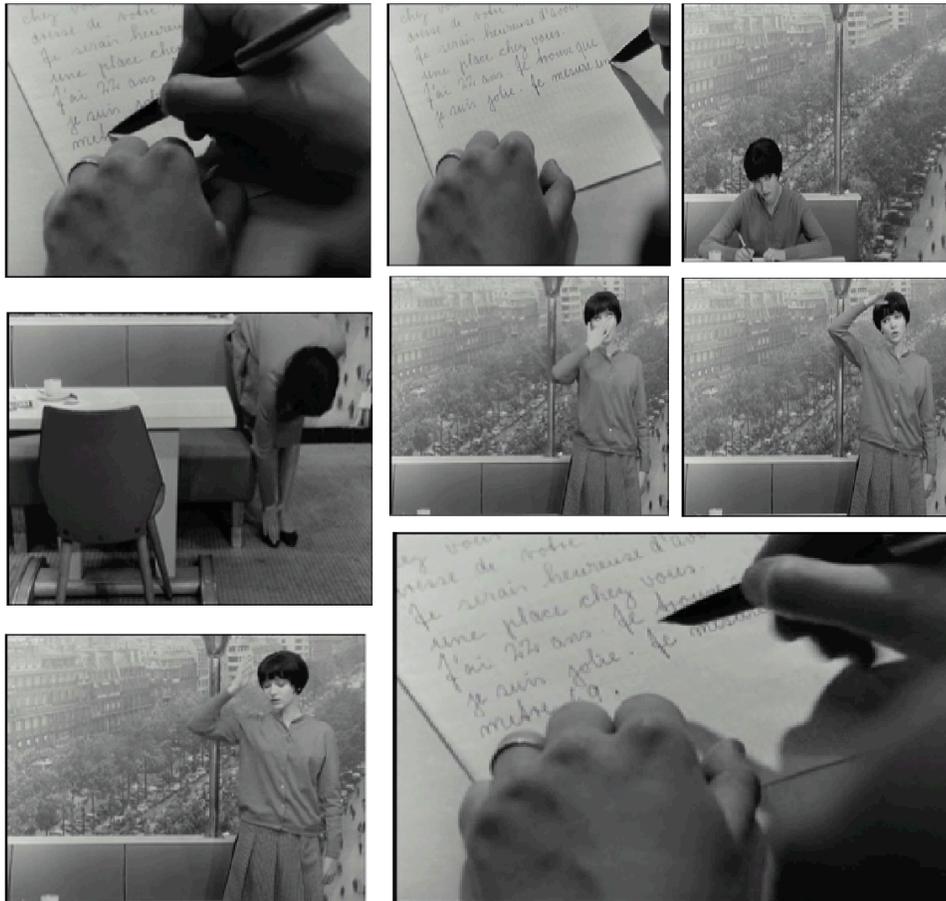
L'auteur construit son discours le plus profond à l'endroit de cette tension dont il est maître (c'est lui qui gère le code herméneutique), mais dont la maîtrise demande qu'il sache lui-même se taire, ou se faire entendre par l'écriture cinématographique, en faisant apparaître « la vie » comme une écriture en cours, « pleine de vie » (de virtuel) quand bien même elle *est écrite*. Dans cette optique peuvent se comprendre le travail de production scripturale que les militants produisent dans *La Chinoise*, les graffitis de *Masculin féminin* et d'*Un condamné...*: révoltes « contre les choses qui sont mauvaises, qui sont fausses [...] lorsqu'on est piégé par des circonstances, par des conventions ».



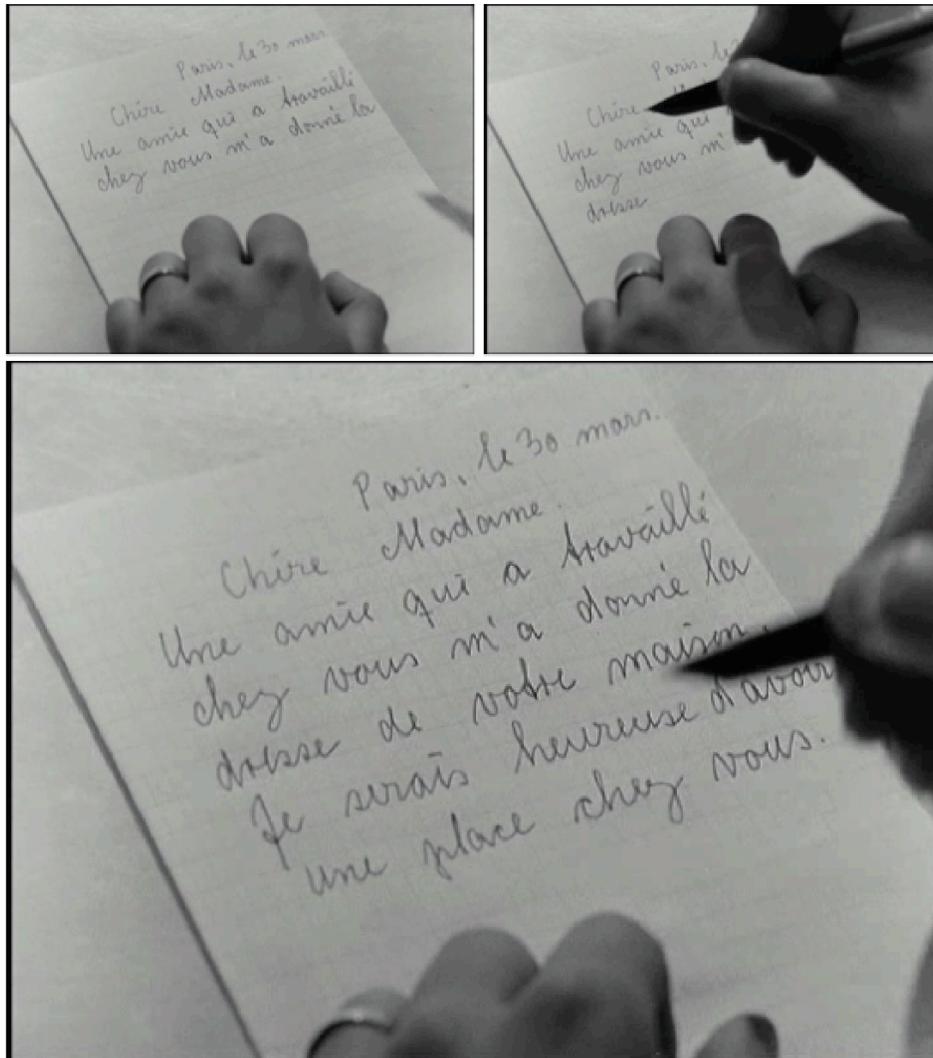


A cet égard, la scène d'écriture dans *Vivre sa vie* est magnifiquement réussie. A l'écran, l'écriture d'une lettre sans doublage vocal, seuls les sons *in* du lieu où l'action d'écrire prend place sont perceptibles : mis face à la lettre et au geste, on devine l'endroit (un bar-restaurant) à partir d'eux. Cette mise en scène efface la distance entre texte et scène : l'action d'écrire est à part entière *l'action* ; le texte ne narre presque rien (contenu à forte dominante descriptive), l'action qui importe n'est pas celle qu'il évoque mais celle qui le produit. A mesure que l'écran se remplit de mots, c'est la page elle-même qui se parsème de micro-événements, ou qui suscite un événement

extérieur : écrivant combien elle mesure, sa main s'interrompt quand elle arrive au nombre de centimètres, et une action (elle se lève et se mesure) a lieu hors de la page pour ensuite y revenir. (37''25 – 40''46)



De son écriture appliquée Nana écrit « la dresse » pour « l'adresse » (avec un passage à la ligne jouant sur la temporalité de l'écriture-lecture, rappelant ce que Godard disait de la gestion du temps concernant le montage) ; de ce tout petit détail naissent comique et pathétique – douce incursion de l'auteur qui exprime sa tendresse sans avoir à la dire et provoque l'attendrissement du spectateur.



Son attendrissement, peut-être¹²; en tout cas son activité de lecture sur un texte en cours d'écriture, demandant des (ré)évaluations prospectives et rétrospectives au fil de l'inscription : ce n'est qu'avec la suite de la phrase (« de votre maison ») que l'hypothèse d'une faute d'orthographe se confirme. L'écriture cinématographique, par le biais du couplage entre caméra et stylo, sensibilise à la temporalité de l'écriture – et à l'écriture de la temporalité. Aussi pourrait-on renverser (soigneusement, sans lui retirer l'intérêt ni la justesse de son intuition originale) la formule de Benjamin, en disant que : grâce à « l'ingéniosité du [cinéaste], [et à] l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard,

d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité [bien qu'écrite, parce qu'écrite] a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère de l'image ».

Conclusion

Minimaliste et conventionnel, ou abondant et subversif, l'usage d'écritures grammiques donnant à entendre une (plus ou moins explicite) voix-je fonctionne pour ces deux cinéastes comme un renforcement de leur statut d'auteur – comprenant leur autorité à déterminer ce qui, dans leurs films, est à percevoir. Les choix techniques adoptés dans cet usage définissent des postures auctoriales opposées (discrétion/disruption), mais une telle incorporation approfondit le problème de l'auctorialité au cinéma, si bien qu'on remarque dans ces deux filmographies une même tension entre écriture en cours (vie-virtuel) et déjà écrite (destin-déterminisme). Le traitement de ce problème requiert une fragmentation et une dissémination du discours de l'auteur dans l'écriture cinématographique. L'œuvre ouvre une perception-pensée que la voix-je peut préparer, imprégner, mais non dicter.

ANTOINE CAILLE, titulaire d'une Maîtrise en Philosophie de l'Université de Nice, est doctorant en Etudes Francophones à l'Université de Louisiane à Lafayette.

Notes

1. Voir *L'œuvre ouverte*.
2. Voir le court article de Joël Magny, « 1953-1968 : de la "mise en scène" à la "politique des auteurs" ».
3. Bazin n'a pas eu recours à ces expressions telles quelles, elles sont devenues d'usage, après son article nuancé : « Sans me dissimuler la relativité d'une simplification critique que les dimensions de cette étude m'imposent et en tenant moins pour une réalité objective que pour une hypothèse de travail, je distinguerai dans le cinéma de 1920 à 1940 deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité. » (64)
4. L'emploi du passé simple n'est pas anodin. Outre les remarques que fait Barthes à son propos, et qui s'appliquent bien ici (« il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres », « il est l'instrument idéal de toutes les créations d'univers » ("L'écriture du roman", in *Le degré zéro de l'écriture*)), il faut rappeler la distinction de Benveniste entre deux plans d'énonciation (ou niveaux), celui de l'histoire et celui du récit, le passé simple appartenant au premier : « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit », par opposition à un discours supposant « un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (*Problèmes de linguistique générale* 238 ; voir aussi

« Illustration de la théorie des niveaux d'énonciation » d'Yvette Galet). Cette conception rend également compte de l'usage du passé simple dans le discours d'une plaque commémorative (« succombèrent »), et appuie la compréhension de ce choix de mise en scène comme participant à une logique de l'effacement de la voix-je, mais « l'intention d'influencer l'autre en quelque manière », agissant masquée, s'effectue d'autant mieux.

5. Dans une interview, il disait : « Il ne faut prendre que les choses où l'être humain se révèle discrètement. Il faut de la discrétion comme dans tous les arts, alors que le cinéma actuel est loin de la discrétion. » (Bresson, Robert. « Une mise en scène n'est pas un art. » 4)

6. Voir Lucien Dällenbach, « La lecture comme suture » (*Problèmes actuels de la lecture* 35) : « Pour appréhender la lecture comme activité de liaison, on a tout avantage, me semble-t-il, à saisir cette activité au moment où elle s'affirme indéniablement comme telle : lorsqu'elle est confrontée à un hiatus du texte. De quelque nom qu'on appelle ce hiatus [...] et quel que soit le plan où il intervient, celui-ci se présente toujours comme absence de raccord et a invariablement pour effet d'interrompre la « bonne continuation » de la lecture. Ce manque, pourtant, est tout le contraire d'un défaut : en tant qu'il suspend l'articulation du texte, il remplit paradoxalement l'office de charnière, puisque c'est précisément ce lieu que la lecture investit pour jeter des ponts, contracter des alliances, réévaluer prospectivement ou rétrospectivement l'un ou l'autre segments disjoints, opérer leur soudure – en un mot : pour enchaîner et frayer une voie au sens. Davantage : en tant que « place libre » et donc de place à prendre, la *Leerstelle* représente une structure d'accueil et d'appel pour l'activité imaginative du lecteur. Celui-ci ne pouvant adhérer réellement qu'à ce qu'il produit par sa propre activité, les vides du texte, qui mettent cette activité en branle et lui donnent du jeu, apparaissent comme les principaux garants de l'intérêt et du plaisir de lecture. »

7. Telle est la conception que se fait l'auteur de son travail, qui peut être fort différente de celles qu'en ont les personnes qui ont collaboré à ses films – ainsi Humbert Balsan, interprète de Gauvain, disait : « Il n'était pas du tout écrit dans le scénario de *Lancelot* que le montage du tournoi serait ce qu'il est devenu. C'est un exemple flagrant de cette démarche bressonnienne qui consiste, non à avoir des idées toutes faites et de les imposer, mais au contraire, avec un canevas, de rechercher quelque chose de beaucoup plus ouvert. D'ailleurs ses films donnent au spectateur une liberté extraordinaire. » (Balsan 22)

8. J. Kristeva a développé une « sémiotique des paragrammes » : « La science paragrammatique doit donc tenir compte d'une ambivalence : le langage poétique est un dialogue de deux discours. Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture [...] Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes : toute séquence *se fait* par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évoquant d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture). » (120) Cette science trouverait un vaste terrain d'application en la filmographie de Godard, cependant ici, dans la mesure où l'ambivalence n'est pas construite à partir d'un hors-texte, on pourrait peut-être parler d'intragramme : dialogue à l'intérieur d'un seul gramme (non transformé).

9. Illisibilité en partie due à leur idiosyncrasie. Pour faire entendre sa voix singulière, Godard crée son propre langage, à proprement dit, fait l'idiot – d'où le développement d'une idiotie *profonde* dans son cinéma, et les rôles qu'il se donne à partir de *Prénom Carmen*.

10. En un sens approchant celui, « instable », in-actuel, que Jean-François Lyotard, Henri

Meschonnic ou Michel Foucault à la suite de Kant et Baudelaire, invitent à penser. « Plutôt que le postmoderne, ce qui s'opposerait proprement à la modernité serait ici l'âge classique. Ce dernier comporte en effet un état du temps, disons : un statut de la temporalité, où « l'advenir » et le « s'en aller », le futur et le passé sont traités comme si, pris ensemble, ils englobaient la totalité de la vie en une même unité de sens. » (« Réécrire la modernité » 34).

11. Narration ambivalente : postérieure à l'histoire en son entier (sinon on aurait eu : « Cela ne peut pas durer. »), mais inscrite dans le récit si bien qu'elle doit maintenir l'imperfectif. Ici narration = écriture ; ce qui n'est pas le cas dans *Un condamné...* où l'on a d'un côté une narration postérieure à l'histoire en son entier communiquée seulement par la voix *off* (« Parce qu'un inconnu m'avait dit : "J'ai un moyen de correspondre.", déjà pour moi tout avait changé. ») et d'un autre côté des moments d'écriture qui appartiennent à l'histoire narrée (« 2 mai / Ma chère mère, / Je suis à la prison [...] »).

12. Attendrissement virtuel encore, puisqu'il appartient au spectateur de « concrétiser » cette émotion, comme l'on dit « concrétiser une signification » dans le cadre des théories de la réception.

Ouvrages Cités

- ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : La caméra-stylo ». *L'écran français* 144 (30 mars 1948) : 14-18. Imprimé. Web. 9 juin 13. <http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm>
- BALSAN, Humbert. « Le feu permanent » *Cahiers du cinéma* fev. 2000 : 22-23. Imprimé.
- BAZIN, André. « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson » *Qu'est-ce que le cinéma?* 20^e éd. Paris: Cerf, 2011 : 107-127. Imprimé.
- . « L'évolution du langage cinématographique » *Qu'est-ce que le cinéma?* 20^e éd. Paris: Cerf, 2011 : 63-80. Imprimé.
- . « Ontologie de l'image photographique ». *Qu'est-ce que le cinéma?* 20^e éd. Paris: Cerf, 2011 : 9-17. Imprimé.
- BENJAMIN, Walter. « Petite histoire de la photographie ». Paris: Études photographiques 1 (nov. 1996) : 7-38. Imprimé. Web. 9 juin 13. <<http://issuu.com/lhivic/docs/petite-histoire-de-la-photo?e=1023824/2711402>>
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1977. Imprimé.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975. Imprimé.
- . « Une mise en scène n'est pas un art. » *Cahiers du cinéma* fev. 2000 : 4. Imprimé.
- DALLENBÄCH, Lucien. « La lecture comme suture » *Problèmes actuels de la lecture*. Paris : Hermann, 2012 : 35. Imprimé.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965. Imprimé.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce que les Lumières ? ». Web. 9 juin 13. <<http://www.foucault.info/documents/whatisenlightenment/foucault.whatisenlightenment.en>>

- .html>
- GALET, Yvette. « Illustration de la théorie des niveaux d'énonciation » *Langue française* 21 (1974) : 26-42. Imprimé.
- GODARD, Jean-Luc. « Montage, mon beau souci » *Cahiers du cinéma* 65 (déc. 1956) : 30. Imprimé.
- LYOTARD, Jean-François. « Réécrire la modernité », *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988. Imprimé.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. Imprimé.
- MAGNY, Joël. « 1953-1968 : de la "mise en scène" à la "politique des auteurs" », *Histoire des théories du cinéma*. Paris : Cerf, 1991: 86-90. Imprimé. Web. 10 juin.
<http://fgimello.free.fr/enseignements/sciences_po/dossiers_etudiants/la%20politique%20des%20auteurs.pdf>
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1994. Imprimé.
- RICARDOU, Jean. « Page, film, récit » *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967: 80-88. Imprimé.
- . « Plume et caméra » *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967: 69-79. Imprimé.

Filmographie

- Au hasard Balthazar*. Réal. Robert BRESSON. 1966. Arte, 2005. DVD.
- Charlotte et son Jules*. Réal. Jean-Luc Godard. 1958. European short films, 2007. DVD.
- Film socialisme*. Réal. Jean-Luc GODARD. Wild side, 2010. DVD.
- Eloge de l'amour*. Réal. Jean-Luc GODARD. 2001. *Cahiers du cinéma*, 2004. DVD.
- Histoire(s) du cinéma*. Réal. Jean-Luc GODARD. Gaumont, 1997. DVD.
- Journal d'un curé de campagne*. 1951. Réal. Robert BRESSON. Criterion collection, 2012. DVD.
- La Chinoise*. Réal. Jean-Luc GODARD. 1967. Gaumont, 2012. DVD.
- Lancelot du lac*. Réal. Robert BRESSON. 1974. Gaumont, 2012. DVD.
- L'année dernière à Marienbad*. Réal. Alain RESNAIS. Scén. Alain Robbe-Grillet. 1961. Criterion collection, 2009. DVD.
- L'argent*. Réal. Robert BRESSON. 1983. Gaumont, 2012. DVD.
- Le diable probablement*. Réal. Robert BRESSON. Gaumont, 1977. DVD.
- Le gai savoir*. Réal. Jean-Luc GODARD. 1968. Gaumont, 2012. DVD.
- Les anges du péché*. Réal. Robert BRESSON. 1943. Gallimard, 1977. VHS.
- Les carabiniers*. Réal. Jean-Luc GODARD. 1963. Studio Canal, 2001. DVD.

- Masculin féminin*. Réal. Jean-Luc GODARD. 1965. Criterion collection, 2005. DVD.
Mouchette. Réal. Robert BRESSON. 1967. Arte, 2005. DVD.
Notre musique. Réal. Jean-Luc GODARD. 2003. Cahiers du cinéma, 2011. DVD.
Pierrot le fou. Réal. Jean-Luc GODARD. 1965. Studio Canal, 2008. DVD.
Prénom Carmen. Réal. Jean-Luc GODARD. 1983. Studio Canal, 2012. DVD.
Procès de Jeanne d'Arc. Réal. Robert BRESSON. 1962. Gaumont, 2012. DVD.
Scénario de "Sauve qui peut (la vie) ". Supplément à *Sauve qui peut (la vie)*. Réal. Jean-Luc GODARD. 1980. Gaumont, 2010. DVD.
Soigne ta droite. Réal. Jean-Luc GODARD. 1987. Gaumont, 2010. DVD.
Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut. Réal. Robert BRESSON. 1956. Criterion collection, 2010. DVD.
Une femme douce. Réal. Robert BRESSON. 1969. New Yorker video, 1995. Film.
Une femme est une femme. Réal. Jean-Luc GODARD. 1961. Criterion collection, 2004. DVD.
Vivre sa vie. Réal. Jean-Luc GODARD. 1962. Ermitage Cinema, 2005. DVD.
Weekend. Réal. Jean-Luc GODARD. 1967. Gaumont, 2010. DVD.